

85  
1353

# ВІСНИК

ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Випуск 28-29 Ч.І



# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Івано-Франківськ  
2014

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

ВИПУСК 28–29

Ч. 1



НБ ІНУС



803482

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
2014

ББК 72.4(4 Укр)+85  
В-53

Друкується за ухвалою Вченої ради  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.  
Протокол № 11 від 9 грудня 2014 р.

**Рецензенти:** доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.Карпенка-Карого **М.Ю. Ржевська**;  
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник організаційно-методичного відділу Національної академії мистецтв України **О.І. Ваєрик**.

**Редакційна рада:** д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (голова ради); д-р юрид. наук, проф. В.А.ВАСИЛЬЄВА; 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.ЗАГОРОДНІЮК; 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., в.о.проф. Г.В.КАРАСЬ; 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; д-р мистецтв., проф. В.Г.ДУТЧАК (відповідальний секретар).

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

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2014. Вип. 28–29. Ч. 1. 245 с.

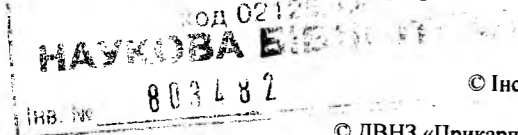
Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України – висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання 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 № 28-29. 2014. P. 1. 245 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.



© Інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2014  
© ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2014.

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 726.52 (477.8)

Михайло Сидор

### АРХІТЕКТУРНО-СТИЛЬОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ГАЛИЦЬКИХ ПРИДОРОЖНІХ КАПЛИЦЬ

У статті розкриваються архітектурно-стильові особливості галицьких придорожніх каплиць через висвітлення запозичень у їх формотворчі процеси матеріально-образних виражень стильових тенденцій європейського та вітчизняного храмовбудування. Наводяться приклади безпосереднього прояву різних стильових ознак в архітектурному укладі досліджуваних споруд.

**Ключові слова:** галицька придорожня каплиця, архітектурно-художня виразність, формотворення, стильові ознаки, тенденції, впливи, запозичення, готика, ренесанс, бароко, класицизм, модерн.

Різноманітність вирішення придорожніх каплиць на теренах Галичини віддзеркалює у нашій свідомості розуміння індивідуального прояву здібностей, смаків та уподобань їхніх будівничих, талановитому використанні ними виражальних можливостей тих чи інших видів декоративно-прикладного мистецтва, малярства, скульптури, зодчества як у вирішенні конкретного, будь-якого складового елемента таких споруд, так і загалом їхнього загального вигляду, органічної ув'язки із навколишнім середовищем.

Ми неодноразово зауважували, що архітектурно-художня виразність галицьких придорожніх каплиць є очевидним проявом запозичення традицій храмового будівництва у формотворчі процеси таких об'єктів. Це означає, що відповідно до стильових особливостей у формотворенні храмів можемо розрізнити і певні стилеві ознаки (їхні чіткі прояви чи певні натяки на них) у формах розглядуваних каплиць.

У царині наукових зацікавлень українською сакральною архітектурою вивчення стильових особливостей культових християнських споруд зазвичай торкалося сфери церков, соборів, костелів, відтак навіть дзвіниць. Потрапляли у таке поле зору і невеличкі храми, так звані «малі церкви», «церковці», які в архітектурному контексті є, по суті, каплицями. Перелік як самих наукових досліджень такого спрямування, так, відповідно, і їх авторів, вітчизняних чи зарубіжних, достатньо обширний. Проте, підняттям певних подібних питань у сфері формотворення таких малих культових споруд як каплиці придорожні, чи то в цілому українських таких об'єктів, чи конкретно галицького краю, характеризуються небагато праць. Передусім вартують уваги напрацювання Д. Щербаківського [14], Р. Райнфуса [16], К. Перацької [15], В. Січинського [7], Т. і М. Лопаткевічів [6], О. Болюка [2; 3]. Разом з тим, предметний аспект як цих, так і інших розвідок, що побачили світ, дозволяє говорити про відсутність цілісного системного дослідження піднятої нами проблеми.

**Метою** пропонованої статті є розкриття стильових ознак у формотворенні галицьких придорожніх каплиць.

Характеризуючи особливості галицьких придорожніх каплиць зі сторони їхньої конструктивної сутності, змістовності призначення та присвячення, вирішення їхнього внутрішнього простору, вбачаємо цілу низку компонентів, які у своєму взаємоузгодженні творять образність цих об'єктів, формують їх мистецько-архітектурну сутність. Прояв цих компонентів різноманітний. В одних спорудах маємо поєднання цікавих архітектурних форм, їх пластичних рішень, відтак оздоблення, обстави тощо. В інших – і зовнішня форма дуже проста, і внутрішнє середовище нічим особливим не вирізняється. Узагальнюючи усі ці моменти, варто зазначити, що кожен досліджувану споруду треба сприймати як окремий і неповторний варіант у великому розмаїтті формотворчих рішень усього загалу галицьких придорожніх каплиць.

© Сидор М., 2014.

Аналізуючи реально існуючі та фотографічно зафіксовані досліджувані об'єкти, мимоволі ставимо собі запитання, а чи є в архітектурі придорожніх каплиць хоча б елементарний натяк на присутність тут якихось стильових ознак. Можливо, такі об'єкти нічим не відрізняються від звичайних господарських будівель чи будь-яких монументальних споруд і не повинні оцінюватися з погляду стилю.

Стиль «...починається там, де появляється вибір або творчість форм не найдоцільніших і легко здійснимих у данім матеріалі, а найбільше «уподобаних», тобто найвідповідніших психічному складові майстра та його суспільства, за для якого він творить...» [13, с. 15]. Це означає, що коли люди у процесі будівництва звертаються до мистецької обробки даних матеріалом та практичною потребою форм, то тут починають вироблятися (унаслідуватися, запозичуватися) різні стилі, які надають утворюванім спорудам певної мистецької ознаки.

Якщо досліджувані нами об'єкти як малі архітектурні форми сакрального призначення розглядати через призму такого розуміння суті стилів, то, насправді, у багатьох із них зможемо побачити фактичну наявність різноманітних стильових ознак, характерних для великого храмубудування та архітектури загалом. Це дає ще одну підставу вважати галицькі придорожні каплиці часткою духовного й матеріального багатства українського народу.

Відомо, що дерев'яна і мурована українська архітектура формувалася на засадах тих мистецьких стилів, які побутували в різні часові періоди у країнах Західної Європи, а відтак до Центральної та Східної Європи просувалися дещо із запізненням [8, с. 58]. І якщо з приходом того чи іншого стилю у сакральній архітектурі на наших землях набирали розквіту характерні йому ознаки спочатку у будівництві храмів, то, очевидно, значно пізніше, після відповідного поєднання із характерними рисами традиційного народного будівництва, вони знаходили відображення і у формотворенні придорожніх каплиць.

Різномічне вивчення нами досліджуваних об'єктів у цілому показало, що придорожні каплиці на теренах Галичини набули особливо великої популярності у період з середини XIX ст. і до 20-х років XX ст. (у більш точнішому вираженні цей період охоплює 1848 – 1923 рр.). У цей час на галицьких землях спочатку побутували традиції зведення культових будівель відповідно до принципів та вимог попередніх стилів – так звана епоха неостилів (друга половина XIX ст. – перші роки XX ст.). Ближче до 20-х рр. XX ст. у будівництві придорожніх каплиць достатньо виразний слід залишив стиль українського модерну. Усе наступне (після довготривалої перерви) будівництво придорожніх каплиць на галицьких теренах, зокрема у 90-х рр. XX ст. і до сьогодні, почало інтенсивно відроджувати «вперемішку» ті чи інші традиції всіх попередніх стилів. Тому вважаємо, що розгляд проявів стильових ознак у формотворенні досліджуваних об'єктів періоду від середини XIX ст. і до сьогоднішніх днів має будуватися на основі аналізу трансформації та синтезу впливів тих стилів, які залишили свій відбиток у формуванні образу таких споруд від початків їх появи на галицьких землях.

Дотримуючись версії, що придорожні каплиці на досліджуваній території почали з'являтися у XV ст., розгляд проявів стильових ознак у формах та принципах творення таких споруд почнемо з аналізу тих їхніх рис, які характерні для готичного стилю.

Перше, що хочемо відзначити у цьому плані, то це реальне втілення у формотворенні придорожніх каплиць ідеї «стремління до Небес». Будучи типовою ознакою готичної архітектури, вона знайшла віддзеркалення у цілісній структурі придорожніх каплиць типів «стовпові» та «обеліскові»<sup>1</sup>.

Відгомом готики у формотворенні галицьких придорожніх каплиць можна вважати й такі ознаки: шпилеподібні форми дахів, їхніх верхів (властиві придорожнім каплицям с. Зимна Вода Пустомитівського р-ну Львівської обл. (поч. XX ст.), с. Татарів Яремчанського р-ну (вік невідомий)<sup>2</sup>, с. Росільна Богородчанського р-ну (поч. XX ст.) (мал. 1)<sup>3</sup> Івано-Франківської обл.; трактування головного фасаду каплиці в образі прямокутної, вертикально видовженої площини із завершенням у формі «стрілки» (с. Довге, гм. Заршин Сяноцького пов. Підкарпатського воев., Польща (1790 р.); м. Бережани (кін. XIX – поч. XX ст.) (мал. 2)<sup>4</sup>, с. Улашківці Чортківський р-н (1990-ті рр.)

Тернопільської обл.; розташування хреста з належними йому «основами» чи без них на краю гребеня даху з лицевої сторони споруди (вже згаданий об'єкт м. Бережани (мал. 2); а також споруди с. Воля Блажівська Самбірського р-ну (поч. XX ст.) (мал. 3), с. Княже Золочівського р-ну (поч. XX ст.), с. Страдч Яворівського р-ну (1991 р.) Львівської обл.). Останнє явище характерне, зокрема, для готичних завершень бойківських дерев'яних церков, яким властиві двосхилі дахи зі зведеною над бабинцем чотиригранною вежею-дзвіницею [8, с. 61]. У візуальному сприйманні таких храмів простежується перевага об'ємних форм будівлі зі сторони входу. Тут відчутно виражене приглушення центричності споруди. Аналогічна ситуація властива і для лемківської школи храмубудування. І коли ми зіставимо такий підхід у вирішенні верхів церков і низки придорожніх каплиць, то будемо бачити помітну аналогію.

Аналіз типових ознак сакральної архітектури часів Ренесансу свідчить, що деякі з них також знайшли вираження і у формотворчих процесах придорожніх каплиць. Головним чином сюди віднесемо сам принцип розташування маківки з хрестом відносно всієї споруди – обов'язково над центром її поземного планування; якщо споруда має додатковий передвхідний простір, то по центру основної кліті. Така домінантна «центричність» як характерна ренесансна ознака є, очевидно, наслідком того, що в архітектурі цього стилю основними геометричними фігурами і тілами були квадрат, прямокутник, куб, куля.

На заміну двосхилим дахам, які були певним синтезуючим середовищем перехідного періоду між готикою і ренесансом, прийшов чотирихилий (пірамідальний) шатровий верх. Він перекривав збудований над головною навою у церкві один залом з піддашшям [8, с. 65]. Можна вважати, що і такі типові для ренесансу особливості формотворення верхів церков певною мірою вплинули і на процес розвитку верхів досліджуваних каплиць (прикладом є об'єкти с. Орява Сколівського р-ну (вік невідомий)<sup>5</sup>, с. Подорожне (Баличі Подорожні) Жидачівського р-ну Львівської обл. (вік невідомий)<sup>6</sup>; сюди ж віднесемо й капличку при дорозі на «Михалкову гору», що біля окраїн м. Косів Івано-Франківської обл. (1990-ті рр.), та вже не існуючу нині «лісову капличку» (мал. 5), яка стояла на маршруті до печерного монастиря, що біля Крехова на Львівщині (замінена новою спорудою)).

Завершення епохи ренесансу характеризувалося спрощенням форм, де залом та піддашшя у церквах зникли і над головною навою почали зводити звичайне шатрове покриття на четверик зрубу. Таке явище знайшло відбиток і в архітектурі придорожніх каплиць, де шатрові чотирихилі дахи стали типовою формою завершення досліджуваних об'єктів багатьох типів.

Враховуючи той факт, що в епоху Ренесансу з'явився відкритий простір у наві церкви до шатрового перекриття, який, відповідно, був відсутній у хато-подібних формах готичних церков, припускаємо, що така характерна ознака зведення церков «хатнього» типу як стеля була з часом запозичена і в архітектуру придорожніх каплиць та збереглася у їхньому будівництві на галицьких теренах аж до нинішніх днів.

Зазначимо й те, що ліхтар квадратної форми як елемент завершень храмів є типовою ознакою ренесансу і також використовується у конструкціях галицьких придорожніх каплиць (зокрема, у щойно згаданому об'єкті, що стоїть при дорозі на «Михалкову гору», а також каплиці сіл Дубляни (1993 р.), Ралівка (1996 р.) (мал. 6) Самбірського р-ну).

Своєрідною візиткою українського храмубудування епохи бароко стала восьмигранна форма у конструкціях верхів, що знайшла вираження у «цибулястих» [8, с. 67] та «грушеподібних» банях [4, с. 48]. Ці типові риси барокового стилю присутні і у формотворенні галицьких придорожніх каплиць. В одних випадках такі барокові куполи відіграють роль «даху» придорожніх каплиць, де над ними зводилися маківки з хрестами (наприклад, капличка Успіння Пресвятої Богородиці, яка повстала у 2007 р. на місці зруйнованого радянським режимом турківського села Дидьова, Львівська обл. (мал. 7)). В інших випадках такі груше- та цибулеподібні форми втілювалися у невеличкі баньки (каплиця с. Вороблик Шляхетський, гм. Риманов Кросненського пов. Підкарпатського воев., Польща (поч. XX ст.); капличка біля «Блаженного каменя», с. Манява Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. (поч. XXI ст.) (мал. 8), також каплички у м. Судова Вишня Мостиського р-ну Львівської обл. (2004 р.), с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. (поч. XXI ст.)), або достатньо розвинуті маківки, які ставилися безпосередньо на вершинах (гребенях) дахів.

<sup>1</sup> Ці та інші згадувані у статті типи галицьких придорожніх каплиць виведені автором під час попередніх досліджень, зокрема, у сфері визначення принципів та особливостей формотворення цих сакральних споруд.

<sup>2</sup> Об'єкт фотографічно зафіксований у виданні Д. Щербаківського [14].

<sup>3</sup> Зображення цього об'єкта та наступні мал. 3 і 6 – фото автора.

<sup>4</sup> Зображення цього об'єкта та наступні мал. 5, 7, 8, 10, 12 – фото з Інтернет-ресурсів.

<sup>5</sup> Фото з видання М. Драгана [5].

<sup>6</sup> Об'єкт фотографічно зафіксований у цій же праці ([5]).

З середини XVIII ст. і до початку XIX ст. на українських землях побутував стиль рококо, який, припускаємо, також залишив помітний слід у процесах формотворення галицьких придорожніх каплиць.

Однією із форм його прояву у церковному будівництві була заміна пишних барокових бань чіткими формами ялиноподібних пірамід. Такі верхи мали декілька ярусів, що утворювалися заломами, і відповідно до загальних тенденцій рококо невпинно тягнулися вгору [1, с. 6]. На вершині цих пірамід ставилися невеличкі «цибульки» або шатро. У плані зазначені завершення були квадратні або восьмигранні. Таке рішення форм верхів стало виразною рисою у дерев'яній архітектурі Бойківщини XV – XVIII ст. [8, с. 67]. Вважаємо, що ці характерні рококові тенденції проявилися з часом у збільшенні величин заломів у загальній структурі «обеліскових каплиць зі ступінчатою конструкцією» (об'єкти такого строю повстали у м. Самборі (XVIII ст.), с. Туринка, що на Жовківщині (XVIII ст.), м. Старий Самбір (XIX ст.) (мал. 9)<sup>7</sup>, а також відгукнулися у творенні верхів деяких «будинкових каплиць», як, зокрема, у споруді с. Пирятин (1991 р.) щойно згаданого Жовківського р-ну.

Аналізуючи детальніше структури «обеліскових каплиць» з міст Самбір та Старий Самбір, можна побачити синтез впливів стилів рококо і класицизму. Ці споруди мають добре виражену пірамідально-ступеневу структуру укладу, яка властива принципу вираження завершень рококо, та у кожному ярусі прями колони прямокутного і, відповідно, круглого січення зі стилізованими капітелями, що є характерним для мурованої архітектури класицизму.

Окрім колон, характерними ознаками тенденцій класичного стилю, які знайшли відлуння у формотворенні придорожніх каплиць, є ще й фронтони, що утворюються між вітровими дошками та острішками чи карнизами на торцях причілкових дахів (зокрема, в об'єктах сіл Ворохта Надвірнянського р-ну (вік невідомий)<sup>8</sup> та Космач Богородчанського р-ну (1992 р.) Івано-Франківської обл.; с. Дубляни Самбірського р-ну (перша пол. XX ст.), с. Нижанковичі Старосамбірського р-ну (поч. XX ст.) (мал. 10) Львівської обл.; с. Устечко Заліщицького р-ну Тернопільської обл. (1993 р.). Сюди додаємо й надбудову над входом до каплиць у вигляді різних пірамідальних та сегментних форм (зокрема, у вже згаданих вище об'єктах с. Воля Блажівська (мал. 3) с. Ралівка (мал. 7) та с. Пирятин, також спорудах с. Красів Миколаївського р-ну та с. Стрілки Старосамбірського р-ну Львівської обл.).

Перших два десятиріччя XX ст., після «різнобарвних» тенденцій неостилевої епохи, в українському культовому будівництві достатньо виразно помітні творчі піднесення та яскраві спалахи нових ідей. Це був період українського модерну, який надав сакральній архітектурі виразного національного характеру [4, с. 30]. І хоча у храмобудуванні таке явище було короткотривалим, воно залишило певний слід і в архітектурі придорожніх каплиць. Тут можна зробити акцент на появі еліптичних та дзвоноподібних бань (об'єкти с. Манява Богородчанського р-ну; с. Желдець Кам'янка-Буського р-ну (1928 р.); с. Волоща Дрогобицького р-ну (1995 р.); с. Граб, гм. Крапна Ясельського пов. Підкарпатського воев., Польща (1898 р.) (мал. 11)<sup>9</sup>); а також круглих віконних отворів (об'єкти с. Росохач Сколівського р-ну (перша чверть XX ст.) та м. Бібрка Перемишлянського р-ну (поч. XX ст.)).

Типовою ознакою українського модерну в архітектурі досліджуваних об'єктів можна вважати й фронтони трапецієвидної форми, які загалом є характерною рисою українського архітектурного стилю [11, с. 166]. У цілому зазначимо, що форма трапеції як образне вираження різних конструктивних елементів, зокрема, перекриття дверних і віконних отворів (капличка Св. Пантелеймона, м. Трускавець (поч. XX ст.) (мал. 12)), у «душі» українського стилю першочергово обумовлена не технічними особливостями архітектурного формотворення, а естетичними проявами будівничих у пошуках улюблених виразних форм [10, с. 5].

В епоху українського архітектурного модерну у формотворчих процесах споруд спостерігалися нові рішення з тяжінням до зменшення ваги (традиційне вираження будівель цього часу – цегляні стіни та дерев'яні перекриття), інтенсивного застосування залізобетону і металу [12, с. 14]. У зв'язку із зазначеним можна вважати, що і в конструктивних рішеннях досліджуваних об'єктів

відбувалися ті самі явища. Такі процеси знаходять відображення і у сучасному будівництві придорожніх каплиць.

Сьогодні у спорудженні придорожніх каплиць будівничі послуговуються традиціями зведення таких споруд, разом з тим, ведуть постійні пошуки у виробленні «нових» форм. Проте трапляються випадки, коли у вирішенні нових будівель вноситься дисгармонія усталених пропорцій окремих архітектурних компонентів чи споруди в цілому, невідповідне поєднання характерних ознак різних стилів, будівельних матеріалів тощо. Та попри все, розглянуті стилеві ознаки формотворення галицьких придорожніх каплиць свідчать про фактичну участь цих споруд у процесах розвитку сакрального мистецтва Галичини та впливи мистецьких стилів безпосередньо на все її культове будівництво.

**Висновки.** Висвітлюючи стилеві ознаки у формотворенні галицьких придорожніх каплиць, зокрема їх верхів (дахів та завершень), ми унаочнили факти безпосереднього запозичення характерних ознак різних мистецьких стилів у процесах розвитку таких споруд.

Кожен мистецький стиль більшою чи меншою мірою залишив свій відбиток на загальному процесі еволюції цих малих культових об'єктів. Тут, зокрема, можна говорити про відображення у їхніх структурах формотворчих манер готики, ренесансу, бароко, класицизму, модерну. Відтак маємо підстави вважати, що розмаїття поєднань різних стильових ознак у формотворенні галицьких придорожніх каплиць було спричинене активним розмахом будівництва таких споруд саме у період неостилів та у часи українського модерну. Разом з тим, прояви у таких об'єктах певних стильових аналогій не спричинили до появи двох однакових споруд, бо кожна із них є вираженням індивідуальності й неповторності творчої думки народних митців.



Мал.1.



Мал.2.



Мал.3.



Мал.4.



Мал.5.



Мал.6.

<sup>7</sup> Фото І. Синкальського, з видання В. Слободяна [9].

<sup>8</sup> Об'єкт фотографічно зафіксований у виданні Д. Щербаківського [14].

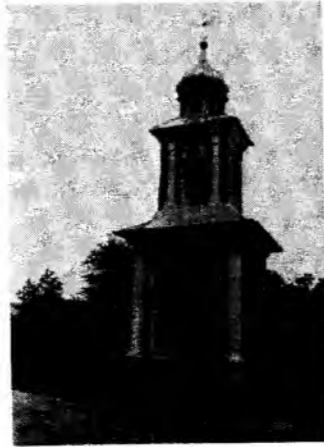
<sup>9</sup> Фото з видання Т. і М. Лопаткевичів [6].



Мал.7.



Мал.8.



Мал.9.



Мал.10.



Мал.11.



Мал.12.

1. Антонович Д. Із історії церковного будівництва на Україні / Д. Антонович – Прага : Вид. Укр. істор.-філол. товариства, 1925. – Вип. I. – 24 с. : рис.
2. Болюк О. Типи і художні особливості каплиць XIX – XX століть / О. Болюк // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2005. – Т. ССXLIX. – С. 447–453.
3. 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.
4. Довганюк І. Архітектура українських церков / І. Довганюк. – Львів : Літопис, 1997. – 112 с. , іл.
5. Драган М. Українські дерев'яні церкви : генеза і розвій форм ; [Збірки Національного музею у Львові] / М. Драган. – Львів, 1937. – Ч. 1. – XVI + 159 с. ; Ч. 2. – XVI + 135 с. іл.
6. Лопаткевіч Т. Мала сакральна архітектура на Лемківщині / Т. Лопаткевіч, М. Лопаткевіч ; [авториз. пер. з пол.]. – Нью-Йорк : Фондація дослідження Лемківщини, 1993. – 490 с. ; іл.
7. Січинський В. Історія українського мистецтва / В. Січинський. – Нью-Йорк : НТШ в Америці, 1956. – Т. 1. Архітектура. – 1956. – 179 с. : іл.
8. Скоп П. Відображення мистецьких стилів у завершеннях дерев'яних бойківських церков XV – XVIII ст. / П. Скоп // Сакральне мистецтво Бойківщини : Четверті наукові читання пам'яті М. Драгана. – Дрогобич : Відродження. – 1999. – С. 58–69.
9. Слободян В. Церкви України. Перемиська Єпархія / В. Слободян ; [Енциклопедичне вид-ня ; наук. ред. В. Вуйцик]. – Львів, 1998. – 864 с.
10. Украинский архитектурный стиль / Отд. оттиск из журнала «Украинская жизнь», № 9. – М., 1912. – 12 с.
11. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століть / [П. О. Білецький, Д. О. Горбачов, Е. О. Димшиць та ін.] – К. : Наукова думка, 2000. – 240 с. : іл.
12. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / В. В. Чепелик ; [упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик]. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с. : іл.
13. Шміт Ф. І. Мистецтво старої Русі-України / Ф. І. Шміт. – Харків, 1919. – 99 с. , іл.
14. 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.

15. 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. , il.
16. Reinfuss R. Kapliczki i krzyże na Łemkowszczyźnie / R. Reinfuss // Kurier Literacko-Naukowy ІКС. – 1934. – № 13. – S. 10–11.

*В статті розкриваються архітектурно-стильові особливості галицьких придорожніх часолен через освітлення заимствований в їх формообразующие процеси матеріально-образних виражених стильових тенденцій європейського і отечественного храмостроительства. Приводяться приклади непосредственного проявлення різних стильових ознак в архітектурному укладі досліджуваних споруджень.*

**Ключевые слова:** галицька придорожня часовня, архітектурно-художественная виразителность, формообразование, стильові ознаки, тенденції, впливи, заимствования, готика, ренессанс, барокко, классицизм, модерн.

*The article describes the architectural and stylistic features Galician roadside chapels coverage through borrowing in their formative processes of material and figurative expressions stylistic trends of European and national church building. Examples of direct manifestation of various architectural styles and features in the way of the investigated structures.*

**Key words:** Galician roadside chapel, architectural and artistic expression, shaping, stylistic features, trends, influences, borrowings, Gothic, Renaissance, Baroque, Classicism, Modernism.

УДК 821.161.2: 725.94

Петро Кузенко, Володимир Сандюк

#### ПАМ'ЯТНИКИ ТАРАСОВІ ШЕВЧЕНКУ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті аналізується зародження та поширення в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. традиції встановлення пам'ятників Т. Шевченку. Простежуються розмаїття творчих підходів у художньому вирішенні образу Великого Кобзаря професійними та народними митцями в контексті культурних і суспільно-політичних процесів означеної доби.*

**Ключові слова:** пам'ятники, українська скульптура, шевченкіана.

Постать Т. Шевченка як духовного провідника української нації привертала увагу, викликала захоплення й пошанування як в Україні, так і далеко поза її межами. Зацікавлення творчістю видатного поета й художника вже наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. спричиняється до перших кроків у дослідженні його спадщини. Чимало митців у цей час присвячують йому свої живописні та скульптурні твори. Важливою складовою шевченкіани є, зокрема, виготовлення пам'ятників Тарасові Шевченку. Аналіз процесу поширення таких творів в означений період є метою нашого дослідження.

Необхідно відзначити, що вперше скульптурний портрет Т. Шевченка було виконано ще за життя поета. У 1931 р. були опубліковані спогади О. Сластьона про класика української скульптури професора М. Піменова. У них автор відмічає, що знаменитий скульптор 1860 р. виліпив з натури бюст Т. Шевченка. Дещо пізніше такі ж бюсти вже після смерті поета 1862 р. створюють Ф. Каменський та Я. Серяков, а 1872 р. – П. Забела [13, с.52].

Перший у Східній Україні скульптурний пам'ятник був установлений з ініціативи письменниці Х. Алчевської 1900 р. у м. Харків. Родина Алчевських була відома в регіоні своєю національно-культурною діяльністю. Х. Алчевська заснувала приватні недільні школи й активно популяризувала творчість Великого Кобзаря. Меценатом просвітницької діяльності письменниці був її чоловік, О.К. Алчевський – промисловець, який розпочав розробку вугілля на Донбасі [11, с.2].

Погруддя поета було прислане до Харкова з Петербурга. Його виконав виходець із Харківщини, відомий скульптор В.О. Беклемішев (1861–1920) – дійсний член Петербурзької академії мистецтв. Пам'ятник було встановлено на території саду біля будинку школи. Цей скульптурний твір зберігся до нашого часу й експонується в музеї Тараса Шевченка в Києві.

© Кузенко П., Сандюк В., 2014.

Другим відомим бюстом-пам'ятником Т. Шевченку є твір 1903 р. виконання, який знаходився в с. Седнів на Чернігівщині. Його встановив на території свого маєтку син Андрія Лизогуба – Федір (1851–1938). Автором пам'ятника був відомий український скульптор Михайло Гаврилко. У радянській історіографії ім'я цього автора з ідеологічних міркувань замовчувалося або, як у цьому випадку, було підмінено іменем іншого скульптора – Ф. Балавенського. Це було пов'язано з активною участю М. Гаврилка в національно-визвольній боротьбі українського народу [8].

М. Гаврилко (1882–1920) народився на Полтавщині. Він належить до когорти українських митців, які здобули блискучу європейську художню освіту. Свого часу навчався в Краківській академії мистецтв й удосконалював професійну майстерність у відомого французького скульптора Антуана Бурделя.

У творчій спадщині М. Гаврилка особливе місце належить шевченкіані. Він виконав численні погруддя, барельєфи, металеві та керамічні медальйони, присвячені поету.

Особливо розкрився непересічний талант скульптора під час виконання проекту пам'ятника Т. Шевченку в Києві. Упродовж 1910–1914 рр. відбулося декілька конкурсів із цього приводу, у яких взяли участь кілька десятків учасників, у тому числі й М. Гаврилко. Його проектне рішення під гаслом «Або здобути, або живому не бути» було відзначено найвищою нагородою. У мистецькому творі скульптор продемонстрував глибоке осмислення Т. Шевченка як пророка й речника України, нестримний потяг українського народу до свободи й протест проти тиранії й насильства.

Модель пам'ятника включала величну постать Шевченка на звуженому витягнутому постаменті, а внизу по периметру – чотири групи композицій, кожна з трьох-п'яти фігур на сюжети з історії України. Цей твір здобув прихильність багатьох діячів національної культури високохудожнім мистецьким трактуванням теми, розумінням і висвітленням національного руху й ідеї. Реакційні офіційні кола та зденаціоналізовані члени журі зробили все, щоб провалити конкурс, а відтак відхилити твір талановитого скульптора. Наступні міжнародні конкурси не дали позитивних результатів і пам'ятник за часів Російської імперії в Києві так і не було встановлено [13, с.53].

Ушанування Великого Кобзаря набуло особливого поширення в ювілейній 1914 р. Попри перешкоди реакційних прокладних кіл український народ установлював на честь Т. Шевченка монументи та різні пам'ятні споруди (могили, арки, мармурові й металеві таблиці, висаджували дуби), вулиці й майдани називали іменем Кобзаря, відкривалися культурно-освітні та господарські заклади, організовувалися концерти, читання лекцій тощо [2, с.164].

Численні пам'ятники споруджували в цей час у багатьох містах і селах в усіх куточках України. У Києві навіть існувала спеціальна «Художньо-скульптурна майстерня А. Непомнящего», у якій виготовляли погруддя Т. Шевченка невеликого розміру. Подібна майстерня «Достава» функціонувала у Львові при товаристві «Просвіта». У ній виготовляли невеликі статуї Т. Шевченка з бронзи, розраховані для встановлення на підвищених місцях [7, с.27].

Навесні 1914 р. відбулося відкриття пам'ятника Т. Шевченку в с. Винники поблизу Львова. Пам'ятник збудували на кошти місцевої громади. Організатором його спорудження стало товариство «Просвіта». Монумент виготовлено у львівській майстерні Яворського, а план споруди доручено виконати архітекторові О. Лушпинському. Пам'ятник складався з п'яти частин тесаного каменя, на якому було розміщене погруддя Т. Шевченка в шапці. На постаменті виконано напис:

«Тарас Шевченко  
1814–1914  
В столітні роковини уродин  
Винницькі українці».

Пам'ятник було розміщено на головній вулиці села, яка також мала ім'я Т. Шевченка. На жаль, монумент простояв недовго. Під час українсько-польської війни 1919 р. він зазнав пошкоджень. Через кілька років його відновив відомий скульптор Андрій Коверко. Після реставрації дещо змінився вигляд пам'ятника. Бюст поета (без шапки) розміщений на чотиригранному камені, а весь монумент був внизу доповнений залізною огорожею.

Виконані професійними скульпторами пам'ятники були встановлені в багатьох містечках і селах Прикарпаття. Автор монографії «Тарас Шевченко і Прикарпаття» В. Полек зазначав, що таким шляхом пішли, зокрема мешканці Коломиї та Косова, які зібрали кошти й замовили бюст Т. Шевченка у відомих українських митців [9, с.37].

Установлення пам'ятників у цих населених пунктах Івано-Франківщини були присвячені 100-м роковинам від Дня народження Великого Кобзаря. Відкриття погруддя в Коломиї відбулося 28 травня

1914 р. у сквері Шевченка, проте до наших днів воно не збереглося. У Косові п'єдестал із бюстом поета, роботи скульптора М. Гаврилка, установили на земляному насипі (символічній шевченківській могилі) на березі р. Рибниця. Загальна висота пам'ятника сягає 4,5 м. Його архітектоніка включає постамент із сірого каменю та споруджене на ньому погруддя Кобзаря. На постаменті виконано напис: «Тарасові Шевченкові в столітні роковини уродин. Гуцульщина 1814–1914–1928».

Автором пам'ятника в с. Устя став інший відомий український скульптор Сергій Литвиненко. 1929 р. скульптор завершив навчання в Краківській академії й після повернення до Львова відкрив власну творчу майстерню. С. Литвиненко виконав чимало портретів і пам'ятників, серед яких надгробний пам'ятник І. Франку у Львові, надмогильні пам'ятники актору й режисеру М. Бенцелю, поетові В. Пачовському, Р. Купчинському, а також пам'ятники полеглим за волю України в Ланцуті, Героям у с. Базар на Волині, полеглим у Рава Руській, митрополитові Андрею Шептицькому на подвір'ї Національного музею у Львові [6, с.50].

Ініціаторами встановлення пам'ятника Т. Шевченкові в с. Устя стали місцеві селяни М. Ріпка і Д. Рожко. 1933 р. вони звернулися до Станіславського воєводства з клопотанням розглянути проект пам'ятника Шевченку авторства С. Литвиненка та дозволити його відкрити на сільській площі, де вже знаходилися пам'ятники тверезості й на честь скасування панщини. Тільки після багаторазових звернень жителі Устя одержали дозвіл на спорудження пам'ятника. Його було зведено на кошти, надіслані українськими заробітчанами в Канаді, вихідцями із цього села, і на зібрані пожертви місцевих жителів. Спільні зусилля громади села з метою вшанування пам'яті пророка українського народу відображені в написі на постаменті: «Тарасові Шевченкові село Усте 1934.» [1, с.75].

Увічнювали пам'ять Т. Шевченка в містах і селах Прикарпаття також установлюючи меморіальні дошки. Приміром, у Станіславі була відкрита меморіальна дошка з написом: «Кобзареві України Тарасові Шевченкові. 1814–1914», а над нею розміщений бюст поета роботи львівського скульптора Г. Кузнецовича. Ця скульптурна композиція була знищена під час Першої світової війни. Дослідники зафіксували, що аналогічний витвір монументального мистецтва знаходився в с. Путятинці на Рогатинщині. На меморіальній дошці в Путятинцях викарбувано промовистий напис: «1814–1914. Великому народному Поетові Тарасові Шевченкові в 100-літню річницю його уродин вдячні громадяни Путятинець» [9, с.36].

Дуже часто на західних землях України виготовленням пам'ятників Т. Шевченку займалися народні майстри. Вони виготовляли з каменю обеліски, скульптурні погруддя тощо. Найдавніший у регіоні пам'ятник Великому Кобзарю, споруджений народними умільцями, був у с. Тюдів, що на Косівщині. Його встановлено наприкінці XIX ст. коштом жителів сіл Тюдів, Великий і Малий Рожнів, проте до цього часу пам'ятник не зберігся.

Як видно зі світлини, опублікованої красназнавцем А. Лубівим, пам'ятник був виготовлений у формі обеліска, що складається з трьох чотирикутних у перерізі частин. На найнижчій частині-підставці монумента розташовувалася його середня пряма, яка переходила у звужену доверху із загостренням наприкінці верхню частину. У центрі з фасаду вирізьблено в рамці напис. Виконання цього обеліска відбувалося під очевидним впливом міської (або, так званої, ученої) пам'ятникової пластики.

Пам'ятник Шевченку в Тюдові 1899 р. відвідав Богдан Лепкий, який у нарисі «На Сокільським» залишив цінний опис цього унікального монумента. «І дивне диво! На найширшій гранці, на білому камені калюмни, – писав Лепкий, – я прочитав великими чорними буквами витесані незабутні слова:

Схаменіться! Будьте люди,  
Бо лихо вам буде!  
Розкуються незабаром  
Заковані люди,  
Настане суд!» [9, с.34].

Такого роду, у формі обеліска, народний пам'ятник Т. Шевченку єдиний відомий у Галичині. Більш поширеними були кам'яні знаки вшанування поета у вигляді хреста на високому постаменті. Їх виконання набуло широкого розповсюдження на початку XX ст., особливо в сторічні роковини від дня народження Т. Шевченка.

Пам'ятник Шевченку з хрестом, зокрема, було споруджено на початку XX ст. у с. Надіїв, що на Бойківщині [12, с.4–5]. Кам'яний хрест із Розп'яттям розміщений на постаменті великих розмірів. Постамент виконаний у вигляді пагорба з каміння. На ньому вміщено таблицю з написом і портретом

поета. Такі пам'ятники виконувалися під впливом надмогильників, поширених у той час на Прикарпатті. Проте монументам поету надавалося більших розмірів.

Пам'ятник аналогічної форми було встановлено 1911 р. у с. Вовчинець. З ініціативи членів «Просвіти», культурно-громадських діячів села М. Дебенка, А. Світного, Г. Борисюка та інших відбулося спорудження монумента на пошану 50-ї річниці від дня смерті Т. Шевченка. Пам'ятник нагадує піраміду, складену з великих кусків каменю. У верхню частину було вмонтовано барельєф погруддя Т. Шевченка й мармурову табличку з написом: «Встане Україна і розвіє тьму неволі, світ правди засвітить». Авторами пам'ятника були народні майстри-каменотеси М. Григораш, Г. Новгородський, Г. Храбатин та ін. [1, с.62].

На початку Першої світової війни місцеві селяни заховали барельєф із табличкою. Їхній намір відновити пам'ятник у 1924 р. викликав супротив польської влади. Тільки 1932 р. сільській громаді вдалося встановити барельєф, проте з іншим текстом: «Учітеся, брати мої, думайте, читайте, і чужому навчаєтесь, й свого не цурайтесь» [1, с.63].

Іноді народні майстри бралися за виконання бюстів поета. Як відзначає історик В. Грабовецький, гуцули виготовляли такі бюсти з місцевих вапняків. Скульптор, що проживав у м. Косів, виготовив декілька пам'ятників Т. Шевченку [2, с.164].

Можливо, що цей невідомий народний умілець є автором пам'ятника Т. Шевченку, який українська громада хотіла встановити на відзначення 100-річчя з Дня народження поета в с. Балинци, що на Коломийщині. Проте, польська влада заборонила його встановлення [3, с.559].

У міжвоєнний період у радянській частині України відбувається нове переписування історії. Т. Шевченка намагаються зробити «українським провідником епохи пролетаріату». З огляду на це у монументальній скульптурі, яка починає мати виразно ідеологічний пропагандистський характер, відводиться місце й для пам'ятників Т. Шевченку, шанування якого підноситься до рівня комуністичних вождів.

Керівництво України приймає постанову «Про вшанування пам'яті Т.Г. Шевченка», згідно з якою в кожному місті та великому селі необхідно було спорудити пам'ятник великому поету. Протягом 1918–1920-х років як за власною ініціативою, так і постановами ревкомів і ВУЦВК в Україні було встановлено багато монументів Кобзареві, серед яких були і твори самоуків. Авангардними пошуками серед них вирізнялися пам'ятники І. Кавалерідзе – у Ромнах (1918), Полтаві (1925 р) і Сумах (1926). Це були монументально конструктивістські рішення, у яких заперечувалося банальне співвідношення «скульптура – постамент», а художньо перетворений умовний постамент – курган зливався з постаттю Т. Шевченка символічною єдністю з народом і його історією. Поширення конструктивізму в периферійних регіонах України зумовлене впливами ідей Пролеткульту, носії якого висували в умовах конкурсу гасло: «Стиль – архітектурізована монументальна скульптура». Однак уже в II половині 20-х років ідеологічний курс партії в мистецтві стає послідовнішим, віддаючи перевагу тільки реалістичним вирішенням творів. Тому новаторський проект І. Кавалерідзе для конкурсу «Могила Шевченка» 1926 р., де автор намагався реалізувати ідею революційної перебудови світу, не було схвалено [4, с.203–204].

Вплив держави на розвиток мистецтва особливо посилюється в 30-х роках ХХ ст. У культурі утверджується «творчий метод» соціалістичного реалізму. Партійні функціонери його визначали як «правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку» [10, с.649]. Основною темою ідеологічно заангажованої скульптури стає «радянський народ», «радянська людина». Фактично митці реалістичними засобами повинні були пропагувати ідеологічний міф не пов'язаний з дійсністю. «Оскільки держава відмовила в праві на індивідуальне мислення, а «правда життя» мала викривлене тлумачення, скульптура поступово опинилася в полоні регресивних тенденцій – змістопорожній натуралізм, тиражування ідейно-образних та композиційних кліше відповідали параметрам маскультури» [4, с.348].

У конкурсах встановлення пам'ятників Т. Шевченку в цей час беруть участь скульптори з різних куточків Радянського Союзу. Перемогу в них переважно отримують митці, які раніше у своїй творчості не розвивали авангардні ідеї.

Важливими подіями означеного періоду було оголошення конкурсів на виготовлення пам'ятників Т. Шевченку для Харкова, який проходив 1929 р. Наступні два етапи відбулися 1933 р., у результаті яких перемогу здобув відомий російський скульптор М. Манізер.

Над створенням образу Т. Шевченка, як поета-революціонера й демократа, скульптор працював майже десять років (1929–1938). Проект передбачав виготовлення монументальної (у три натуральних

величини) статуї Т. Шевченка та 16 фігур (розмірами в півтори натуральної величини). Під час створення окремих композицій на теми історії України М. Манізеру позували відомі актори А. Бучма, Н. Ужвій, О. Сердюк, І. Мар'яненко. Закладка пам'ятника в міському парку Харкова була проведена в дні святкування 120-річчя від Дня народження Великого Кобзаря в березні 1934 р. [5, с.202].

Попри те, що пам'ятник Т. Шевченку в Харкові виконаний у дусі соцреалізму, він вважається одним із кращих в українському мистецтві радянської доби. Працюючи в рамках «нового творчого методу» М. Манізер все ж частково запозичив ідеї, розвинуті в українському мистецтві скульптури дорадянського періоду. На думку мистецтвознавця В. Ханка, ідея багатофігурної композиції пам'ятника, створеного М. Манізером у Харкові, значною мірою базується на базі проекту М. Гаврилка 1910 р. [14, с.65].

М. Манізер є також автором пам'ятників Т. Шевченку, створених 1939 р. у Києві та Каневі. Попередньо на університетській площі в Києві (згодом тут упорядковано парк) був встановлений пам'ятник Миколі І. Саме цей цар тримав поета в заслання, забороняючи писати й малювати. 1920 р. статую царя було знесено, а на його місці відкрито пам'ятник Т. Шевченку. Основу пам'ятника творить однофігурна композиція. Бронзова постать Т. Шевченка висотою 6 м розміщена на восьмиметровому постаменті з темно-червоного граніту. Поет зображений зосередженим у стані глибокої задуми. Руки в нього закладені за спину, дещо нахилена голова, а погляд спрямований у майбутнє до нових поколінь [5, с.204].

Під час спорудження пам'ятника на могилі Т. Шевченка в Каневі використана бронзова фігура поета одного з варіантів київського проекту. Архітектором монумента виступив Є. Левінсон. На Чернечій горі підноситься пілон із сірого граніту, дещо розширений в основі. На його вершині обличчям до Дніпра встановлена бронзова статуя Т. Шевченка [5, с.204].

Таким чином, зроблений огляд розвитку монументальної пластики України кінця ХІХ – початку ХХ ст. засвідчує зародження та поширення в різних частинах українських етнічних земель традиції увічнення світлої пам'яті Великого Кобзаря. Художнє осмислення образу Т. Шевченка відзначається розмаїттям творчих підходів професійних і народних митців. Попри це відсутність в Україні власної державності в означену добу спричиняла суттєві перешкоди пануючій владі в реалізації багатьох проектів, ідеологічні корекції творчих задумів митців.

1. Арсенич П. Тарас Шевченко і Прикарпаття / П. Арсенич. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – 89 с.
2. Грабовецький В. Нариси історії Прикарпаття: у 8 т. – Т. 8: Гуцульщина в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ, 1995. – 188 с.
3. Деделюк М. Дещо про село Балинци // Коломия й Коломийщина / М. Деделюк. – НТШ. – Філадельфія : Вид. ком. коломиян, 1988. – Т. 46. – 959 с.
4. 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.
5. Кравич Д. П. Українське мистецтво : навчальний посібник : у 3 ч. / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С.О. Черепанова; [передм. С. Павлока]. – Львів : Світ, 2004. – Ч. 2. – 268 с.
6. Кузенко П. Штрихи до портрета скульптора Сергія Литвиненка / П. Кузенко // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2012. – Вип. 24–25. – С. 49–53.
7. Німенко А. Пам'ятники Тарасові Шевченку / А. Німенко. – К. : Мистецтво, 1964. – 52 с.
8. Павленко С. Приїхав у Седнів Шевченко до друзів... / С. Павленко. – Режим доступу : golosukraine.com / publication /
9. Полек В. Тарас Шевченко і Прикарпаття / В. Полек. – Івано-Франківськ, 1991. – 102 с.
10. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – 2-ге вид., випр. – К. : АртЕк, 2001. – 728 с.
11. Романовський В. Пам'ятники Тарасові Шевченку в нашому місті / В. Романовський // Слобідський край. – 2004. – 10 червня. – С. 2.
12. Труш І. Шевченко в пластичному світі / І. Труш // Неділя. – 1912. – Ч. 35. – С. 4–5.
13. Ханко В. З призабутої Шевченкіани / В. Ханко // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 1. – С. 52–53.
14. Ханко В. Трагічна доля скульптора / В. Ханко // Образотворче мистецтво – 1997. – № 4. – С. 62–65.

*В статті розглядаються зародження і розповсюдження в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. традиції встановлення пам'ятників Т. Шевченку. Вивчаються різноманітні творчі підходи в художественному вирішенні образу Великого Кобзаря професійними і народними майстрами в контексті культурних і соціально-політичних процесів даного періоду.*

**Ключевые слова:** пам'ятники, українська скульптура, шевченкіана.



*The conception and the propagation of Taras Shevchenko monument installation in Ukraine in the late XIX – early XX centuries are analyzed in the article. A variety of creative approaches to solving the artistic image of the Great Poet by professional and folk artists in the context of cultural and socio-political processes of the given period are traced*

*Key words: monuments, Ukrainian sculpture, shevchenkiana.*

УДК 7.071.1

Володимир Лукань

### РИСУНОК У ПЕТЕРБУРЗЬКІЙ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ У ЧАС НАВЧАННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

*Стаття є спробою прослідкувати життя і творчість Тараса Шевченка періоду навчання в Академії мистецтв у Петербурзі, проаналізувати систему навчання образотворчому мистецтву в Петербурзькій академії, а також виокремити відношення Шевченка до навчальних предметів, зокрема до рисунку.*

*Ключові слова: Тарас Шевченко, мистецтво, рисунок, живопис, Академія мистецтв у Петербурзі.*

Попри достатньо відому детальну біографію Тараса Шевченка існує небагато достовірних документальних відомостей про його навчання мистецтву в Петербурзі. Зокрема це стосується перебування Тараса в майстерні В.Ширяєва та навчання в Академії мистецтв. За словами Шевченка, щоб стати художником, треба шість років рисувати і рік малювати. Тобто, без добре поставленого академічного рисунку, на думку Шевченка, стати художником не було можливим. З огляду на це, цікаво простежити відношення Шевченка до рисунку, як до навчальної дисципліни, співставити його рівень з іншими учнями і майбутніми відомими художниками, з'ясувати методи навчання та особливості навчальної програми з рисунку в Академії мистецтв тощо.

Основна частина документальних матеріалів про Шевченка є в книзі: Тарас Шевченко. Документи та матеріали до біографії 1814-1861, за редакцією члена-кореспондента АН УРСР Є.П.Кирилюка (Київ, видавництво при Київському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1982) [1]. Окремі відомості про навчання Шевченка в Петербурзі є у «Спогадах про Тараса Шевченка» (Київ, «Дніпро», 1988) [3], та деяких інших виданнях та публікаціях [2].

22 квітня 1838 р. Тарас Шевченко був звільнений із кріпацтва, про що засвідчила відпускна, видана поміщиком П.Енгельгардтом, а вже 23 червня 1838 р. прізвище Шевченка з'являється в екзаменаційному списку сторонніх учнів гіпсового класу Академії мистецтв. Останній документ, який стосується Шевченка, як учня Академії це список учнів натурального класу за екзамен з рисунку від 29 жовтня 1844 р. Тобто, дана стаття є спробою аналізу результатів Шевченка як учня рисувального класу Академії мистецтв у Петербурзі від кінця червня 1838 р. по кінець жовтня 1844.

Варто зазначити, що Тарас Шевченко після повернення із заслання впродовж трьох останніх років свого життя (1858–1861), мав відношення до Академії мистецтв. Він відвідував рисувальні класи, виконував академічне завдання на звання академіка, проживав в майстерні Академії звідки, зрештою, й пішов із життя.

Петербурзька Академія мистецтв заснована 1757 р. із дня заснування в ній виховувались казеннокоштані учні – академісти. З 1798 р. було дозволено приймати сторонніх учнів з числа талановитих юнаків, окрім кріпаків, які з тих чи інших причин не могли здобути попередньої систематичної освіти. За певну плату вони одержували квитки (білети) на право відвідування рисувальних класів. Сторонні учні Академії мистецтв мали право лише відвідувати навчальні класи Академії та складати іспити, академісти – перебували на повному утриманні Академії. З 1840 р. в Академії мистецтв навчалися лише сторонні учні. За рекомендацією В.Григоровича і прохання І.Сошенка Тарас Шевченко відвідував рисувальні класи при Товаристві заохочення художників. На той час строк навчання в Академії становив 6 років. Вихованців ділили на два відділи: нижчий і вищий. У нижньому їх називали академістами 2-го ступеня, у вищому – академістами 1-го ступеня.

© Лукань В., 2014.

Курс рисунку складався з шести навчальних класів: двох рисувальних «оригінальних», де учні виконували рисунки копій з грав'юр та учбових рисунків обраних як зразки для копіювання; двох гіпсових, де в першому рисували гіпсові класичні голови, а в другому – гіпсові фігури; і двох натурних класів, де рисували природу. Перехід з класу в клас дозволяла тільки Рада Академії мистецтв, розглянувши подані учнівські роботи. Після закінчення повного курсу навчання надавали звання класного або некласного художника. Звання класного художника надавали тільки тим академістам, яким присуджували золоту медаль.

Шевченко почав відвідувати заняття з рисунку в Академії як сторонній учень і одразу потрапив у гіпсовий клас, минувши попередні. Згаданий список сторонніх учнів від 23 червня 1838 р. стосувався результатів місячного екзамену з рисунку. Таким чином Тарас розпочав рисувати в Академії на правах стороннього учня у 20-х числах травня, місяцем пізніше, як отримав звільнення з кріпацтва. У списку 14 порядкових номерів і 16 прізвищ. Порядкові номери в списку означають оцінки за учнівські рисунки. Найкращий рисунок одержував на екзаменах № 1. У цьому списку Шевченко №13. №2, до прикладу, Хруцький, №5 – Сошенко. За Шевченком у списку прізвище Ткаченко. Як і Шевченко, Ткаченко був кріпаком, учнем Ширяєва. Обидва юнаки були у нього на побігеньках, терли фарбу іноді трохи малювали. Під час навчання в Академії хлопці певний час жили в одній квартирі. Федота Ткаченка (1819–1885?) і його братів Якова, Григорія та Дениса поміщики відпустили на волю в грудні 1834 р. і вони вчилися в Академії мистецтв. Григорій та Денис стали російськими архітекторами, Денис – академіком петербурзької Академії мистецтв (з 1859 р.). Федот, як і Шевченко, вчився під керівництвом К.Брюллова. Нерідко їм доводилось переносити труднощі петербурзького життя і чимало пережитих спільно вражень призвели до появи між ними товариської дружби. Ф.Ткаченко згодом став вчителем малювання в полтавській гімназії і залишив деякі спогади про Т.Шевченка. З них довідуємося про те, що Шевченко під час навчання в Академії виконав образ цариці Олександри для церкви полтавської військової гімназії [3, с.74].

Окрім екзаменів за місяць, в Академії мистецтв існували так звані третні екзамени, якими оцінювалася успішність учня за третину року. Наступний екзаменаційний список у який потрапив Шевченко був, власне список третнього екзамену з рисунку гіпсових фігур від 3 вересня 1838 р. Відповідальним за нього був професор К.Брюллов, видатний художник світової слави, опікун і вчитель Шевченка. Серед 19 представлених сторонніх учнів Шевченко має №11, а Ткаченко останній №19. Помітно, що в екзаменаційних списках Академії окремі номери повторюються або зустрічаються їх пропуски. Окремі списки починаються з 3, 4, 7... номери, оскільки попередніми номерами не оцінено жодного рисунка.

За результатами місячного екзамену сторонніх учнів гіпсового класу Академії мистецтв від 4 жовтня 1838 р., Шевченко розділив у списку №1 із ще одним учнем, а Ткаченко №8 з 16 учнів. У наступному списку такого ж місячного екзамену з рисунку гіпсових фігур від 29 жовтня 1838 р., Шевченко №3, Ткаченко №4. Після №10, далі йдуть №№ 12, 14, 16, 17. Дивно, що під №14 зазначений рисунок, автор якого не підписав своє прізвище. Ще через місяць, 30 листопада 1838 р., в екзаменаційному списку Шевченко №2, Ткаченко №7.

Важливою сходинкою в оволодінні Шевченком академічного рисунку були результати екзамену за третину року сторонніх учнів від 24 грудня 1838 р. Річ у тім, що попри те, що екзамен зазначався як такий, що відбувався з гіпсових фігур, Тарас, і ще п'ятеро з 20 учнів, на цьому екзамені виконував рисунок не з гіпсової моделі, а з натурщика. У списку Шевченко №4. (Ткаченко №13, природу не малював).

Помітні успіхи Шевченка в оволодінні рисунком дали можливість йому претендувати на матеріальну допомогу від Комітету Товариства заохочування художників. Тарас представив Комітетові свої рисунки, а члени Комітету на засіданні переглянувши їх, вирішили взяти молодого художника під свою опіку і призначити йому допомогу при першій вакансії. Така можливість з'явилася у січні 1839 р., коли двом учням, у зв'язку зі слабкою успішністю було відмовлено Комітетом у грошовій допомозі, у той же час Комітет призначив Шевченкові по 30 рублів місячно. Жив Тарас у Петербурзі з осені 1838 по січень 1839 р. в І.Сошенка.

Перший місячний екзамен у 1839 р. підсумовувався 1 лютого. Всі сторонні учні екзаменувалися з рисунку вже не гіпсової моделі, а природи. Розпочиналася робота в натурному класі Академії мистецтв. Перший у списку під №7 Шишкін. Далі №№ 8, 12, 13, 13, 14 і аж №15 в Шевченка, наступний № 20 Ткаченко, № 21 Хруцький, а далі йдуть номери по порядку до 33.

1 березня 1839 р. в екзаменаційному списку сторонніх учнів за місячний рисунок натурального класу Академії мистецтв, Шевченко №16 із зазначених 30. Ткаченко 20, а от Хруцький і Шишкін вже відповідно 21 і 25. В цьому списку учнів з'являється ще одне прізвище – Шлейфер, з яким у подальшій долі Шевченкові доведеться співпрацювати при Археографічній комісії та під час працевлаштування в Київський університет св. Володимира на посаду вчителя малювання, де вони разом брали участь у конкурсі на заміщення вакантної посади. Павло Іванович Шлейфер (1814-1879), в майбутньому український художник-портретист і архітектор, навчався в Академії мистецтв з 1836 р. Його твори разом з творами Шевченка експонувались на академічних виставках.

У такому ж списку екзамену з рисунку натури від 18 березня 1839 р. Шевченко 9, а сам список розпочинається з № 4. Шлейфер 10, Хруцький і Ткаченко 18. Список третнього екзамену з рисунку сторонніх учнів натурального класу Академії мистецтв від 29 квітня 1839 р. розпочинається з прізвища Шевченка під № 3. Брюллов був черговим професором на цьому екзамені, а Шевченко вперше отримав срібну медаль за рисунок з натури. Цей факт був зазначений у постанові Ради Академії мистецтв від 3 травня 1839 р. Екзаменувалося 13 учнів, серед яких Шлейфер був 6, Ткаченко 10.

У екзаменаційному (місячному) списку учнів натурального класу від 1 червня 1839 р. Шевченко №8, Ткаченко №9. Цікаво, що у цьому списку Шевченка помилково вписали як академіста, хоч він був стороннім учнем Академії мистецтв. Під №18 прізвище Мокрицький. Товариш Шевченка А.М.Мокрицький (1810–1870) – український і російський живописець, педагог. Він разом з І.Сошенком ввів Шевченка до натурних класів Академії та Ермітажу, познайомив з К.Брюлловим, брав активну участь у викупі поета з кріпацтва. Мокрицький у своєму щоденнику залишив спогади про Тараса Шевченка, де стисло викладено історія його викупу з кріпацтва [3, с.67-72]. У вересні 1839 р. в Академії відбувалася виставка програмових робіт класу історичного живопису. На ній експонувалися два акварельних портрети роботи Т.Шевченка, про що засвідчує каталог творів експонованих в залах імператорської Академії мистецтв.

Екзаменаційний список натурального класу за місячний екзамен від 28 жовтня 1839 р. об'єднав академістів та сторонніх учнів. На цьому екзамені учні виконували рисунок натурщика, що сидить. З того часу у фондах Науково-дослідного музею Академії мистецтв зберігся рисунок учня Парщина, оцінений під №5. У списку Шевченко №7. З цього часу у списках вже нема Ткаченка. Під №13 з'являється прізвище Коцебу, майбутнього художника-баталіста, якого портретував Шевченко. Шишкін під №15, Сажин 26, Хруцький 28 з 30 номерів.

Як старанність, так і недбалість окремих учнів Академії мистецтв відзначали у журналі правління Академії. Зокрема, в рапорті наглядача за класами рисунку від 20 лютого 1840 р. зазначено прізвище Шевченка, як такого, хто старанно відвідує заняття з рисунку. В рапорті є прізвища учнів які не відвідують класів рисунку і як наслідок, керівництво Академії вимагає пояснень від цих учнів причин невідвідування навчання.

В Академії мистецтв існували різноманітні заохочення для учнів у оволодінні рисунком. Так, у екзаменаційному списку місячного екзамену з рисунку натури від 2 березня 1840 р. першим у списку під №3 прізвище С.Іванов супроводжується поміткою, словом «спасибо». Очевидно, ця помітка означає винесення особливої подяки за рисунок. Ця ж помітка є й безпосередньо на самому рисунку С.Іванова «Натурщик, що сидить», виконаному на екзамені. В цьому списку Шевченко №7, Коцебу 14 з 24 номерів.

Через місяць, 3 квітня 1840 р. С.Іванов очолює екзаменаційний список учнів натурального класу Академії мистецтв. Рисунок Шевченка оцінений як №7 з 26 номерів. Окрім рисунку з натури, у цей час виконувалася живописний екзамен з натури, де у списку з 10 учнів, Шевченко посів №6. Слід зазначити, що цей період навчання в Академії (лютий-березень-квітень 1840 р.) для Шевченка особливий, бо йшла кропітка робота над цензуруванням і виданням Кобзаря (обсяг 20 сторінок). Саме на початку 1840 р. Шевченко виконує свій знаменитий автопортрет в овалі. Ще через місяць, 4 травня 1840 р. С.Іванов під №2 очолює список учнів натурального класу з рисунку, але вже третнього екзамену (за третину року). На цьому екзамені учнями Академії виконувалася рисунок двох натурників у позі гладіаторів. За цей рисунок С.Іванов отримав першу срібну медаль. Шевченко отримав №4, а дві другі срібні медалі отримали учні під №№ 5 і 6 з 29 номерів.

У списку за місячний екзамен з рисунку натури від 1 червня 1840 р. Шевченко третій за списком під №5 з 19 номерів, а на третньому екзамені 31 серпня п'ятий під №7. Наприкінці вересня 1840 р. в учня Академії мистецтв Тараса Шевченка сталася визначна подія. За першу спробу в малярстві олійними фарбами, а саме за твір «Хлопчик жебрак, який дає хліб собаці» (на сьогодні не

відомий) він отримує срібну медаль другого ступеня. Як зазначено в журналі загальних зборів Академії мистецтв від 29 вересня 1840 р., Шевченкові окрім медалі оголосили похвалу від Академії за перший досвід в живопису. В свою чергу Комітет Товариства заохочування художників, направив Шевченкові подячний лист за підписом віце-голови Товариства Ф.І.Прянишнікова такого змісту (мовою оригіналу): «Известясь о том, что Вы, за первый опыт в живописи удостоились награждением от императорской Академии художеств серебряной медалью 2-й степени, Комитет Общества поощрения художников поставяет себе приятной обязанностью изъявить Вам, сколь радостны для него успехи, оказываемые Вами на избранном Вами поприще, и если в дальнейших Ваших занятиях по живописи Вы будете продолжать оказывать то же прилежание и ревность к искусству, то безсомненно всегда найдёте в членах Комитета самых усердных постоянных ободрителей» [1, с.28].

Наприкінці 1840 р. відбулася реформа Академії мистецтв у Петербурзі, за якою було скасовано категорію академістів, а учні стали вільновідвідуваними і всім їм дозволялося відвідувати навчальні класи на загальних підставах. Реформою скорочувались загальноосвітні курси й розширено програми зі спеціальних дисциплін. Обов'язковим залишалось тільки вивчення російської мови. Реформа передбачала особисті заяви учнів до Ради Академії мистецтв з проханням зарахувати до вільновідвідуваних учнів і надати можливість навчатися певному виду мистецтва під керівництвом конкретного професора. До заяв-прохань додавалися окремі документи, в тому числі рисунки з натури. Заявники зобов'язувалися щорічно вносити оплату за білети для відвідування класів рисунку, виконувати все, що вимагається від вільновідвідуваних учнів, а також відвідувати класи наук за обраним видом мистецтв, які викладалися в Академії. За невиконання цих зобов'язань учні Академії несли сувору відповідальність. Таке прохання було подане Шевченком 12 грудня 1840 р., оригінал був написаний писарем за типовим зразком, а Шевченко лиш власноручно підписався.

Третній екзамен з рисунку учнів натурального класу Академії мистецтв у 1840 р. підсумовує список від 24 грудня у якому Шевченко №5 з 25 номерів. У цьому списку з'являється прізвище ще одного художника з яким згодом заприятелював Шевченко – Петро Соколов (1827–1887), майбутній український художник, як і Шевченко з кріпаків. До речі, Соколов брав участь у похороні Шевченка і одержав на пам'ять олівець, палітру, пальто і камізьку Шевченка. На цьому екзамені учні виконували рисунок двох натурщиків у позі борців. Зберігся рисунок співучня Шевченка Г.Михайлова, оцінений номером першим. Рисунок самого Шевченка, виконаний на цьому екзамені, під назвою «Натурщики» зберігається в Державному музеї Т.Шевченка в Києві.

Відомості з журналу Академії мистецтв від 10 січня 1841 р. дають можливість проаналізувати соціальний стан учнів. Попри елітарний статус імператорської Академії мистецтв її класи відвідували учні найрізноманітніших соціальних верств, національностей тощо. У списку зазначені учні вихідці з міщан, дворян, купців, священнослужителів, лікарів, державних службовців, юристів, залізничників, військових, вільновідпущених як Шевченко. У списку є сини професорів Академії мистецтв, сини (жінки не мали права вчитись в Академії мистецтв) капельмейстера, генерал-лейтенанта, таємного радника, вихованці сиротинців тощо. Попри те, що переважна більшість учнів росіяни, у списку зустрічаються українці, грузини, пруські піддані, німці та представники інших національностей. Тобто, слід відзначити демократичний підхід у підборі учнів Академії, де в одному класі малювали і син генерала, і син професора тієї ж Академії, і колишній кріпак, і сирота.

В Академії мистецтв Шевченко, окрім рисунку, малярства вивчав анатомію, теорію образотворчих мистецтв («изящных искусств»). Для вдосконалення у кресленні архітектурних ордерів і правил перспективи, які означені як необхідні при навчанні мистецтву, Тарас відвідував класи перспективи і креслення. При чому, він мав виконати завдання з креслення і перспективи впродовж року і представити виконану роботу академічній раді, для цього були призначені відповідні професори екзаменаційний Академії.

З 28 січня 1841 р. у екзаменаційному списку натурального класу всі учні Академії називаються вільновідвідуваними («вольноприходящими»). Із 41 учня Шевченко отримав на екзамені за виконаний рисунок №5, а список розпочинається з третього номера, тобто №№ 1 і 2 не було. Для порівняння С.Іванов отримав №3, Соколов №27, Хруцький №39. В такому ж екзамені від 22 березня 1841 р. Шевченко №7, перед ним четверо з 55 учнів. С.Іванов мав № між 21 і 22, Соколов отримав № 39.

Третній екзамен від 10 травня 1841 р. стосувався рисунку з натури та архітектурних композицій. Тут Шевченко №8, а вже у екзаменаційному списку від 31 травня за рисунок з натури він отримує №25 із 41 номера. Про цікаві факти довідуємося з Акти Ради Академії за рапортом

професора анатомії І.Буяльського від 8 липня 1841 р. Професор інформує Раду, що він з кінця січня, тобто майже пів року читає учням анатомію людського тіла і закінчив короткий курс загальної анатомії та остеології (наука про кістки). Відповідно за підсумками курсу провів іспит і подає Раді Академії результати. Один учень отримав відмінно (превосходно), 14 – дуже добре, 6 – добре, двоє учнів не були готові до іспиту, а 24 учні на екзамен не з'явилися. Серед тих хто не з'явився був і Тарас Шевченко. За цим рапортом Рада Академії мистецтв зобов'язала учнів, які не з'явилися на іспит надати пояснення причин їх відсутності. На жаль, чому не було Шевченка на іспиті не відомо й досі. Натомість, у Шевченківському словнику зазначено, що: «Особливий інтерес він (Шевченко – В.Л.), виявляв до лекцій з анатомії й фізіології, які читав І.Буяльський» [2, с.28].

В Академії мистецтв існувала традиція, після щорічних загальних зборів влаштовувалися виставки учнівських робіт. Такі виставки були невеликими, публічними і, водночас, були екзаменом для учнів Академії. На такій виставці у вересні 1841 р. у стінах Академії мистецтв експонувалася акварель Шевченка «Циганка-ворожка», за яку молодий художник був нагороджений срібною медаллю другого ступеня в номінації історичного та портретного малярства. Про це засвідчує Виписка з постанови Ради Академії мистецтв від 26 вересня 1841 р., а також відгуки про виставку в тогочасній пресі Петербурга, зокрема у періодичних виданнях «Художественная газета» та «Литературная газета» за відповідний період 1841 р. Саме в останньому часописі зазначено, що Шевченкова циганка гадає малоросійській дівчині (українці) яка, на думку автора газетної статті, має невиразне обличчя і взагалі, що учні К.Брюллова наслідують своєму професору в колориті і це добре, бо художник повинен вивчати природу, а Брюллов – сама природа [1, с.36].

У списку з учнів за екзамен з рисунку натури від 4 жовтня 1841 р. з 38 номерів Шевченко №27. За місяць, 1 листопада він №22 з 42 номерів (міцний середнячок), а ще за місяць, 28 листопада 1841 р. рисунок Шевченка увійшов у трійку найкращих. Третій екзамен з рисунку натури за 23 грудня 1841 р. засвідчив 19 номер Шевченка з 49 учнів.

На екзамені з рисунку 31 січня 1842 р. учні Академії виконували рисунок лежачого натурщика. В Науково-дослідному музеї Академії мистецтв зберігся рисунок учня Є.Ковригіна під №1, на якому є підпис «В оригінали», тобто він мав використовуватися для навчального копіювання. За свій рисунок Шевченко отримав №39 з 59 номерів, а за живопис з натури отримав 11 номер з 11 екзаменованих учнів (найгірший). Можливо тому, Шевченко надалі не вважав себе живописцем і свою майбутню мистецьку діяльність свідомо пов'язував з графічними техніками: аквареллю, сепією, офортом тощо

В екзаменаційному списку учнів натурного класу Академії мистецтв від 26 лютого 1842 р., Шевченко за свій рисунок отримав №17 з понад 50-ти учнів. Цікаво, що в списку після 53 номера, є ще два прізвища учнів під нульовими номерами. Цей період у житті Шевченка особливий тим, що друком у світ виходить поема «Гайдамаки». Очевидно, покращився його матеріальний стан і як наслідок, за рапортом скарбника Товариства заохочування художників він був виключений з числа пансіонерів Товариства, а кошти котрі отримував від Товариства у розмірі 100 рублів сріблом щомісяця перейшли на підтримку інших потребує учнів. Зі звіту Товариства довідуємося, що Шевченко вибув з числа пансіонерів після закінчення мистецького курсу, отримав направлення і може підтримувати себе та існувати за рахунок своєї праці [1, с.42-43].

З каталогу щорічної академічної виставки, що відбулася в Академії мистецтв у вересні 1842 р., довідуємося про експонування акварелі Т.Шевченка «Група сплячих жебрачок», яка на сьогодні, на жаль, є невідомим твором. Чимало праці і часу доклав Шевченко виконуючи графічні ілюстрації до книги «Історія Суворова». Окрім Шевченка, який виконав 32 ілюстрації до цього видання, в ілюструванні книги взяли участь Р.Жуковський та його товариш по Академії мистецтв О.Коцебу. Варто зазначити, що саме влітку 1842 р. Шевченко створив свій найкращий живописний твір «Катерина».

З 11 травня 1843 р. правління Академії мистецтв відряджає Т.Шевченка на 4 місяці у відпустку в Україну і видає квиток для проїзду. Однак, до списку екзаменованих учнів натурного класу Академії мистецтв Т.Шевченко потрапляє аж 18 березня 1844 р. За свій рисунок Шевченко отримує №10 із 47 номерів. Під №42 у списку екзаменованих майбутній український художник і педагог Д.І.Безперчий (1825–1913). Третій екзамен за рисунки натури 29 квітня 1844 р. засвідчив №6 у Шевченка з 45 номерів, а Безперчий 29. За місячний екзамен з рисунку 31 травня 1844 р. у списку учнів натурного класу Шевченко №7, Федотов 21, Безперчий 36. Рисунок учня Захарова під №1, був обраний у фонд Академії для оригіналів з яких учні копіюватимуть.

Впродовж 1844-го і початку 1845 рр. Шевченко займався виданням і розповсюдженням серії своїх офортів «Живописна Україна». У зв'язку з цим, він звертався до різноманітних добродіїв та інстанцій. Зокрема, Шевченко звернувся й до Товариства заохочування художників з проханням сприяння у виданні естампів і Товариство підтримало свого бувшого вихованця, надавши йому триста рублів асигнаціями без необхідності повернення. До списку учнів натурного класу Академії мистецтв за екзамен, що відбувався 29 жовтня 1844 р., він потрапив аж під №33 з 52 номерів. Рисунок Шевченка, виконаний на цьому екзамені «Натурщик з палицею», зберігається в Державному музеї Т.Шевченка в Києві.

22 березня 1845 р. Шевченко пише заяву до Ради Академії про надання йому звання художника. Того ж дня, за успіхи в рисунку і малярстві та як нагороджений раніше трьома срібними медалями він здобув звання некласного художника, а вже через кілька днів виїхав до України. Про це засвідчує виписка з журналу Академії мистецтв та прохання Шевченка до правління Академії про видачу квитка для подорожі на Україну. Цікаво, писар який писав таке прохання, помилково назвав Тараса в документі Потапом. 23 березня такий квиток від Академії був виданий. В ньому зазначалось, що його пред'явник, Тарас Шевченко, удостоєний звання некласного художника імператорської Академії мистецтв відправляється до малоросійських губерній для занять мистецтвом, тому потрібно йому сприяти в дорозі як туди так і в зворотньому напрямку, а також там де він буде проживати і перебувати [1, с.65-66].

Надалі відомо як складалось життя Шевченка. Україна, спроба влаштуватися викладачем малювання до університету св. Володимира у Києві, арешт, довгі роки заслання і нарешті повернення до Петербургу. В невеличкій робітні Академії мистецтв, яка слугувала йому і житлом, і творчою майстернею 10 березня (26 лютого за старим стилем) 1861 р. Тарас Шевченко відійшов у вічність.

Підсумовуючи, слід зазначити, що окремі складові мистецького навчання в Петербурзькій академії мистецтв могли б бути актуальними в сучасній системі підготовки художників. Зокрема, варто відродити громадські організації заохочення талановитої молоді. Необхідно структурувати викладання рисунку, яке б мало передувати навчанню малярству. Ввести місячні, піврічні і річні екзамени з публікацією каталогів академічних робіт, висвітленням їх результатів у періодиці і фахових виданнях. Встановити систему відзнак, медалей, подяк тощо за кращі роботи. Стимулювати студентів до участі у пленерних практиках, творчих конкурсах та симпозіумах. Не зайвими будуть подячні повідомлення для батьків успішних студентів та рекомендаційні листи для їх працевлаштування.

1. Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії. 1814–1861 / За ред. Є. П. Кирилюка. – К., 1982. – 432 с.
2. Шевченківський словник. У двох томах. – К., 1976. – Т. 1. – 416 с.; К., 1978. – Т. 2. – 412 с.
3. Воспоминания о Тарасе Шевченко. – К.: Дніпро, 1988. – 606 с.

*Статья является попыткой проследить жизнь и творчество Тараса Шевченка периода учёбы в Академии искусств в Петербурге, проанализировать систему обучения изобразительному искусству в Петербургской академии, а также выделить отношение Шевченка к отдельным учебным предметам, в особенности к рисунку.*

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, искусство, рисунок, живопись, Академия искусств в Петербурге.

*The article follows the life and artistic work of Taras Shevchenko during the time of his studies in St. Petersburg Academy of Arts. The article also analyses fine arts education system in St. Petersburg Academy of Arts, focusing on Shevchenko's perception of education courses, including drawing classes.*

**Key words:** Taras Shevchenko, art, drawing, painting, St. Petersburg Academy of Arts.

УДК 746.4(477.86) «18-19»

Христина Нагорняк

### СЕМАНТИКА МОТИВІВ І КОЛЬОРІВ В ПОКУТСЬКОМУ НАРОДНОМУ ВБРАННІ КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проведено аналіз мотивів в покутському народному вбранні, розглянуто семантику кольору та засоби художньої виразності. Простежено зміни в декоруванні, орнаментуванні та виявлено семіотичні домінанти в основних складових комплексу вбрання.

**Ключові слова:** Покуття, комплекс вбрання, колористика, декор, засоби виразності, орнамент, мотив.

З давніх-давен наші предки велику роль приділяли семантичному наповненню та ритуальному призначенню деяким компонентам народного вбрання. Сьогодні у всьому світі зростає інтерес до етнічної спадщини свого народу, тому дане дослідження є особливо актуальним. Власне, метою статті є виявити семіотичні домінанти та розглянути семантику кольору в основних складових комплексу вбрання.

Багато дослідників, вивчаючи особливості орнаментів на вишивках, поділяють думку, що основна функція орнаменту – естетична, магічна. Майже в усіх народів орнамент використовувався як оберіг. Найпоширеніші мотиви орнаменту з функцією оберега – коло, квадрати, ромби, солярні розетки. Людина намагалась використати закономірності, які лежали у природі, брала від природи і створювала нові орнаментальні мотиви [1, с.41–42].

Науковець, майстер народної вишивки Ю. Мельничук вважає, що майже всі геометричні та багато рослинних і рослинно-геометричних орнаментів містять у собі елементи, знаки чотирьох формотворчих стихій – вогню, повітря, землі і води [11, с.192]. Наші предки, наносячи певну вишивку на одяг чи ритуальні тканини – обруси, рушники, намагались привабити світло добрих духів і відвернути злі або темні сили із руйнівною енергетикою.

Завдяки своїй символічній навантаженості стрій, будучи матеріальним витвором, міг виконувати функції, властиві феноменам духовної культури. Г.Щербій зазначає, що багатоманітність символів та варіантів їх поєднання безпосередньо пов'язані з призначенням народного строю. Так, при переході від повсякденного вбрання до святкового, а також від святкового до обрядового, активно зростала роль знакових функцій. Водночас на задній план відходила практична функція: у святковому костюмі їй належала другорядна роль, а в обрядовому практичні властивості окремих елементів взагалі не брались до уваги [15, с.133].

Насамперед зазначимо, що до обрядового вбрання належать одяг, що використовується у сімейній обрядовості українців: для хрещення дитини, весільний і поховальний. Саме цей одяг, поряд із святковим, часто виконує ще й ряд знакових функцій і несе велике семантичне навантаження. Дослідники народного костюма звертають увагу на те, що відмінність у співвідношенні практичності й знаковості присутня й на рівні окремих властивостей компонентів одягу. Найменш інформативними є конструктивні особливості – крій, силует, пропорції одягу. Вони певною мірою стабільні не лише в межах одного етносу, а й мають чимало близьких рис у сусідніх і навіть досить віддалених народів. Особливості ж декоративно-художнього оформлення одягу більш відкриті для втілення – в рамках традицій – особистих бажань та смаків. Тому художні прийоми, їх виражальні засоби значно багатоманітніші не лише в історичному, а й у територіальному плані й здатні виступати символами широкого кола духовних цінностей [15, с.134].

Перш за все, найбільше знакове і символічне навантаження містять вишивки на жіночих і чоловічих сорочках. Якщо у буденних і особливо святкових сорочках розвивались нові орнаментальні мотиви, розширювалась колористична гама, то узори і, зокрема, колорит орнаменту обрядових сорочок нерідко зберігали архаїчні риси, виконувались за старими зразками.

Цікавим у цьому плані є спостереження дослідниці М.Білан, яка зазначає, що взори чоловічих сорочок продовжували традицію верховенства, сили, мужності, готовності до захисту. Згодом вони стали знаками чоловічої старшинсько – князівської ієрархії і перетворились на герби. Від них походить і національна державна символіка, і символіка нагород [3, с.102].

Українські вишиванки відзначаються глибинним символізмом, що своїм корінням сягає тисячолітньої давнини. Символи-обереги, що повсюдно поширені на вишивках, нерозривно пов'язані з природою.

На Покутті орнаменти вишивок за мотивами поділяються на три групи: *геометричні* (абстрактні), *рослинні*, *зооморфні*. У ХХ столітті додалися на весільних сорочках й *орнітоморфні*, як побажання щасливого, нерозлучного сімейного життя. Загалом для традиційного українського вбрання характерні геометричні та рослинні, рідше, орнітоморфні, антропоморфні і зооморфні мотиви орнаменту [12].

Мотив троянди вважається не дуже давнім, а деякі дослідники твердять, що зображення цієї квітки було запозичене, навіть бездумно перенесене з банальних фабричних зразків. Слово «ружа» (так раніше називали троянди) містить у собі древню назву Сонця – Ра. Можливо, воно означає вогненну кров, бо староукраїнська назва крові – руда. Узори з трояндами укладалися за законами рослинного орнаменту, що означало безперервний сонячний рух з вічним оновленням [3]. Там, де троянди складені в систему геометричного узору, ці рослини – не просто квіти – це квіти-зорі, що уособлюють уявлення народу про Всесвіт як систему. Можна помітити, що зорі з'єднані ланцюжками. Це також свідчить про непорушний закон космосу. Вся українська вишивка позначена благословенними знаками Води і Сонця. Сонце часто зображується восьмипелюстковою розеткою чи квіткою, а знак Води нагадує згорнутого вужа. Дві стихії, що утворили земне життя, а тому їх треба розуміти як вологу материнську і вогненну батьківську енергії. Такі знаки зустрічаємо на деяких вишивках Городенківщини.

Власне мотив «ружі», що має форму різнопелюсткової квітки, був надзвичайно поширеним на Коломийщині. Дослідники виводять її походження з геометричних орнаментів шляхом ускладнення хрестиків, розеток. Можливо, саме через велику варіантність назв цього орнаменту можна припустити, що спершу це були геометричні орнаменти, які поступово, під впливом загальнокультурних тенденцій видозмінилися до спочатку схематичного, а потім натуралістичного зображення квітки троянди, хоча варто зауважити, що назву «рожа» застосовують в Україні не лише до троянди, яку тут називають «ружа», а й до шипшини та рослини, яку всі знають під назвою «мальва» [11]. Тому, мабуть мотив квіткового орнаменту, а особливо так звані «ружі», був поширений майже на всій території Покуття і Галичини. Причому слід звернути увагу на те, що у квіткових орнаментах сама квітка завжди більша за інші деталі, що ще більше підкреслює її важливе значення при створенні такого типу орнаменту.

З глибини минувшини дійшли в орнаментах українських вишивок ці символи – Земля і Сонце, що в поєднанні з Водою складають життєдайну трійцю. Це знаки тих сил, без яких неможливе саме життя. Ромбічні знаки на плічку – це символ родючості Землі-матері, щедро засіяної, зігрітої Сонцем. «Безкінечник» – замкнута безперервна спіраль, яка є характерною для покутських вишивок, що символізує безперервний біг сонця й узагалі ідею циклічного часу [14, с.206].

«Вазони» – основний елемент цього мотиву – білатеральне зображення рослини, а прототип – міфологічні образи дерева життя, світового дерева, що підтверджують варіанти «вазону», де сам вазон (посудина) відсутній. У переважній більшості однойменних мотивів вазон позначений кружечком, квадратом, трикутником, трапецією тощо, а рослина – без виражених ботанічних ознак. Такий мотив характерний для вишивок на святкових і обрядових жіночих сорочках Снятинщини.

Традиційна вишивка Покуття кінця ХІХ – початку ХХ століття, як зазначає знаний мистецтвознавець із Івано-Франківська М.Аронь, зберегла чимало унікальних орнаментальних мотивів та композиційних схем, які побутували при оздобленні сорочок. Головні ознаки такого орнаменту – це прості, невибагливі геометричні графеми, наприклад, хрест у колі, хрест у квадраті, розета у квадраті, ромбічні зображення тощо [2, с. 95–105]. Немає сумніву, що вишивки цього періоду були монохромні: вишиті або тільки червоними нитками, або тільки чорними, або тільки білими нитками. Із власних досліджень бачимо, що зразки одноколірних вишивок збереглися на Покутті до кінця ХХ століття. Наприклад, вишивки на сорочках таких сіл, як Остапківці, Тишківці, Балинці, Луків, Ясенева-Пільного та інших сіл Городенківського та Снятинського району відзначаються переважно геометричним орнаментом червоного кольору. Хоча паралельно зустрічаються і двоколірні вишивки низько з перевагою червоного кольору. За технікою вишивання та кольором вони нагадують вишивки Поділля.

Дослідники влучно відзначають, що орнаменти Снятинщини часто переливаються білими та сірими півтонами, а узори села Олеша (Тлумацького р-ну) дають оксамитову гру чорного кольору.

Вони важкі, монументальні і віє від них сивою давниною [2, с.95]. Справді, вишивки Тлумацького району виконані технікою широкого настилу і здебільшого чорною ниткою, вражають простотою й архаїчністю орнаментальних мотивів: рівнораменний хрест, хрест у ромбі, квадрат із виступаючими сторонами, ламана смужка тощо. І. Гургула зауважувала, що для цієї місцевості характерні мотиви з восьмираменних зірок, які вписані у низку ромбів, розташованих на одній прямій. А обабіч центрального мотиву – «зубчасті вершки» перероблені з півзірок. На думку дослідниці: «... завдяки застосуванню різних способів вишивання окремих деталей узорів тлумацькі вишивки дуже пластичні й дають враження емалі» [5, с. 5–6] (рис. 1).

Типовим для вишивок, зокрема у с. Белелуя (Снятинського р-ну) є шаховий орнамент із фантастичними птахами, які нагадують грифонів. Але тут, на думку М.Аронця [2, с. 98], немає підстав твердити про глибоку традиційність цих мотивів у вишивці, зважаючи на хрестикове і багатоколірне виконання (цегляста, зелена, жовта, голуба нитки). У ІФКМ зберігається жіноча вишита сорочка з Снятинщини, на якій основним є рослинний орнамент (мотиви квітів і вазонів) у поєднанні із зображеннями птахів (рис.2.). Справедливо було б вбачати у наведеному явищі певні інноваційні процеси з орієнтацією на «реалізм» вишиття, так характерний для кінця ХІХ – початку ХХ століття. Застосовується поліхромія. Наприклад, п'ятипелюсткові і багатопелюсткові квіти з листочками обабіч, іноді з кількома пуп'янками, повторюючись, утворюють гармонійний узор, вишитий червоними, чорними, жовтими, зеленими і фіолетовими нитками. Загалом, рослинний орнамент на покутському костюмі 20–30-х років ХХ століття трактується реалістичніше, ніж у попередній період (рис.3.).

Для покутської вишивки характерними є мотив ромба, який був поширений на усій території. З-поміж геометричних мотивів у вишивках Покуття виділялись зірко- та хрестоподібні, S-подібні мотиви, які ефектно виділяються у розмаїтих системах композиційних рішень.

Зображення дубового листа можна пов'язати із символікою дуба, який був сакральним деревом слов'янського світу, символом життя, сонця, вічності буття, довгого віку та структури світобудови (світовим деревом). Таке зображення могло виступати як загальне побажання здоров'я, довголіття; вишите на плечових уставках жіночої сорочки, воно могло підсилювати руку, надавати їй міцності. Орнамент «дубове листя» міг слугувати й оберегом від лиха. М.Селівачов відзначає, що у давній слов'янській міфології дуб і його листя символізують Перуна або Зевса-Юпітера – богів блискавки. На їх честь палили священні багаття з дубових дров і галузок. Український фольклор осмислює дуб і дубове листя як ознаку сили та влади [14, с. 183].

На Покутті вишивка була характерною не тільки для сорочок, але й для інших складових народного строю. Найпоширенішою технікою традиційного оздоблення плечового одягу була аплікація сап'яном і сукном, її генезис спільний із витинанкою. Орнаментом і декором також відрізнявся шкіряний верхній одяг. Саме на Покутті локальні особливості оздоблення, різноманітні художні та композиційні прийоми досягають неперевершеного естетичного рівня і становлять справжню школу народної майстерності.

Г.Горинь відзначає, що рукавні кожухи на Прикарпатті й у Карпатах оздоблювали ідентично до безрукавок цієї території, правда не завжди так пишно, бо як говорять горяни, «кожух для тепла, а кептар для гонору» [4, с.68].

Слід зауважити, що орнаментальні мотиви на кептарях і кожухах на Покутті, зазвичай, були подібними до орнаментів, які використовували і в кераміці, писанках, витинанках та ін. Також усі елементи орнаменту були не випадковими, а завжди асоціювались із явищами природи. Про це свідчать і самі назви орнаментальних мотивів на Покутті, які частково відбивають тваринний і рослинний світ: «раки», «гадючки», «ялинки», «сосонки», «дубове листя», «ружі», «косиці». На Покутті, як і на сусідній Гуцульщині, в декоруванні кептарів домінуючим виступає геометричний орнамент. І.Карпинець зазначає, що для кептарів характерне симетричне розташування декору з переважанням геометричного орнаменту. Проте в Закарпатській та Чернівецькій областях зустрічаються ще кептарі тільки з рослинним орнаментом [6].

Ще одним важливим аспектом було вживання кольору. Колір здавна мав свою інформаційну цінність і сакральне значення. Слов'яни виражали величні поняття «життя-смерть» «світло-темрява» та космічну велич світобудови зрозумілою системою кольорів: білий-чорний, жовтий-червоний-синій, яка й до сьогодні залишається актуальною, бо в цих кольорах сконцентрована основна життєдайна сутність щодо можливості всеохоплюючої вселенської сили вираження. Здавен урочистим кольором, символом життя, відряди вважався хвилюючий червоний. Йому слов'яни надавали ще значення оберегу. У вишитті на вбранні чітко виділяються три основні панівні кольори –

червоний, чорний, білий. Основним і найбільш важливим тут виступає білий колір. Він пов'язаний із світлом, із Творцем. Причому всюди акцентується увага на те, що сорочка повинна залишатись білою і в процесі щоденного ношення. Власне, і обов'язковим ритуальним вбранням були білий кожух, біла свита, біла сорочка і біла намітка. Натомість чорний, як антипод білому, не виступає кольором темряви чи зла. Навпаки, це колір могутньої сакральності, колір землі, колір священної графіки символізму. В цьому аспекті він найбільше заакцентований у вишиваних узорах [13].

Розглядаючи семантику кольорів, які використовувались на покутських вишивках, хочемо відзначити, що у кожного одягового комплексу був свій домінуючий колір. Так, наприклад, для Городенківщини характерні сорочки «червоненки», виконані тільки у червоному кольорі. Однак варіанти червоного кольору ниток в різних селах мали свої відмінності. Червоний, як і білий, є сильним, найбільш активним, порівняно з іншими кольорами. Він випромінює енергію і через те незамінний у весільній обрядовості. Його функція як сильного імпульсу у весільній ініціації і, разом із тим, кольору, що захищає, просто неперевершена. Кольори узорів вишивок мали від помаранчевого до темно-вишневого відтінки (с.Серафинці, с.Острівець-Рогиня, с.Тишківці – Городенківського р-ну), (рис.4.,рис.5., рис.6.). Улюблений узор – композиція чотирикутників, уся площа яких зашивалася нитками у різному напрямку.

Найпопулярніша одягова вишивка Покуття – «білим по білому» у селах Русові, Микулинцях, Залуччі, Видинові Снятинського району. Це переважно узори геометричного орнаменту – восьмипроменева розетка, ламана лінія, ромби, виконані вирізуванням, колінням. Біла нитка, завдяки застосуванню різноманітних наскрізних технік виконання, створювала світло-тіньову гру кольору – від блискучо-білого до темно-сірого.

Для вишивок Покутської Коломийщини основним є жовтий колір. Суцільно ним не вишивали, але як компонент, він досить символічно, а за естетикою – виразно поєднується з іншими кольорами. Так часто зустрічаємо на вишивках жіночих сорочок поєднання жовтого із зеленим. Припускаємо, що жовтий використовували як символіку жита і пшениці, хоча заслуговує на увагу і давніше окультне тлумачення жовтого, як небесного вогню – Сонця.

Зелений – один з найулюбленіших кольорів українців. Хоча зелений колір використовується, здебільшого, в українських поліхромних вишивках, у ткацтві, у плечовому та поясному одязі він був дуже поширений. Зелений колір утворюється від основних кольорів жовтого та синього. Це колір живої природи, рослинного царства, яке виникло на межі між небом (жовте сонячне світло) і землею (синьою) водою. Наступальний і збуджуючий рух жовтого кольору і протилежний йому заспокійливий та відступаючий рух синього взаємно нейтралізуються і консервуються в зеленому. Це самодостатній, статичний, пасивний колір. Зелений несе задоволення і спокій, він має такі якості, як наполегливість і витримка. Зелений не має фонтануючої сили та енергії, він утримує в собі енергію потенціальну, яка відображає внутрішню напругу, але не виходить назовні. Зелений колір символізує пробудження природи, вічне життя, молоді сили, ріст і розвиток. Цей колір переважає на Тлумаччині та в Тисменицькому районі. Поряд із зеленим тут також часто використовують і фіолетовий – найбільш благодатний колір, що тонко поєднує чоловічу та жіночу сутність.

Досліджуючи семантику мотивів і кольорів в покутському народному вбранні кінця ХІХ серед. ХХ століття, хочемо, перш за все, звернути увагу на те, як вдало підбиралась кольорова гама, підкреслюючи орнамент самої вишивки. Ми побачили різні інтерпретації рослинних і геометричних мотивів, які у поєднанні з певним кольором створюють єдине гармонійне ціле. Хочемо зауважити, що все ж таки геометричний орнамент є більш поширеним на території Покуття, хоча достатньо є узорів із рослинним орнаментом, але, як показує наше дослідження, навіть квіткові мотиви покутяни більш геометризували.

Під час дослідження визначили три основних кольори, які мають найбільше символічне і магічне навантаження: білий, червоний, чорний. Виокремлено білий як перший і найважливіший колір у цілому комплексі одягу і в обрядах загалом. Зазначимо, що роль кольору має великий вплив на образно-художню систему цілого ансамблю.

Знаки, кольори, які розміщені на вишивках, носять велике символічне значення. Адже кожна вишивальниця попри те, що вкладала частину своєї душі у вишивку, також наділяла її певними функціями: знаковою, захисною, обереговою, магічною. Мотиви орнаменту на сорочках перетворились на справжні інформативні послання, які передавались із покоління в покоління.

1. Антонович Є. Декоративне прикладне мистецтво / Євген Антонович, Раїса Захарчук-Чугай, Михайло Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 270 с.
2. Аронець М. М. Народна вишивка Прикарпаття кінця XIX – початку XX ст. / М. М. Аронець // Українське мистецтвознавство. – К. : Наукова думка, 1972. – Вип.6. – С. 95–104.
3. Білан М. С. Український стрій / Майя Сергіївна Білан, Галина Григорівна Стельмащук. – Львів : Фенікс, 2000. – 325 с.+ іл.
4. Горинь Г. Й. Традиційне кушнірство Українських Карпат / Г. Й. Горинь // Народна творчість та етнографія. – 1979. – № 5. – С. 50–56.
5. Гургула І. Українська народна ноша / І. Гургула // Наша хата. – 1937. – № 9. – С. 5–6.
6. Карпинець І.І. Кептарі українських Карпат / Ірина-Ізяслава Карпинець. – Львів : Панорама, 2003. – 56 с.; іл.
7. Кульчицька А. Я. Орнамент трипільської культури і українські вишивки XX ст. / А. Я. Кульчицька. – Львів : Атлас, 1995. – 72 с.
8. Лобовик Б. Вірування давніх українців та їхніх пращурів / Борис Лобовик. – К., 1996. – 48 с.
9. Маєрчик М. Одяг, як символічне тіло / М. Маєрчик // Тіло в текстах культур. – Київ, 2003. – С. 69–82.
10. Маслова Г. С. Народная одежда в восточно-славянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начало XX в. / Галина Семеновна Маслова – М. : Наука, 1984. – 212 с.
11. Мельничук Ю. Духовне і матеріальне в українській вишивці / Ю. Мельничук // Ямгорів: літературно-краєзнавчий і мистецький альманах. – 2005. – Чис. 13–14. – С. 190–196.
12. Нагорняк Х. Вишивка на сорочках покутян кінця XIX – середини XX ст. (композиційні схеми, мотиви та елементи орнаменту) / Х.Нагорняк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2010. – Вип.21. – С.217 – 226.
13. Нагорняк Х. Народний одяг покутян кін. XIX – серед. XX ст. в обрядах та магичних діях / Х.Нагорняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2011. – С.59–64.
14. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – 2-ге вид. / М. Р. Селівачов; передм. акад. М. В. Поповича. – К. : Редакція вісника «Ант», 2009. – 408 с., іл.
15. Щербій Г. С. Народне і професійне в сучасному одязі / Г. С. Щербій // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 5. – С. 50–55.



Рис.1. Зразок вишивки на жіночих сорочках, геометричний орнамент, зигзаги, мотив ромба с.Герасимів, Тлумацький р-н поч. XX ст.



Рис.2. Фрагмент вишивки на рукаві жіночої сорочки, поєднання рослинного орнаменту із мотивом птахів Снятинщина, поч. XX ст. З колекції ІФКМ



Рис.3. Фрагмент рукава жіночої вишитої сорочки з рослинним орнаментом с.Стрільче, Городенківщина, поч. XX ст.



Рис.4. Тип узору вишивки на рукаві жіночої сорочки Городенківщина, серед. XX ст.

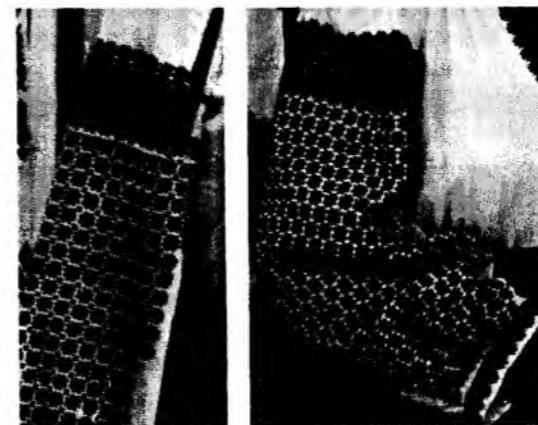


Рис.5. Варіанти розташування орнаментів на рукавах жіночих сорочок Городенківщина, поч. XX ст.



Рис.6. Орнамент вишивки на рукавах жіночої сорочки Городенківщина, поч. XX ст. З колекції ІФКМ

*В статті проведено аналіз мотивів в покутському народному костюмі, розглянуто семантику кольору і засоби художньої виразності. Прослідковано зміни в декоруванні, орнаментуванні і виявлені семиотическі домінуючі в основних складових комплексу одягу.*

**Ключевые слова:** комплекс одягу, колористика, декор, засоби виразності, орнамент, мотив.

*The article provides an analysis of motifs in Pokutya folk costumes, the semantics of color and means of artistic expression are considered. It traces the changes in decoration and ornamentation. The semiotic dominants in the major components of the complex outfits are found.*

**Key words:** set of clothes, color, decor, means of expression, pattern, motif

УДК 725.94: 730

Галета Олександр

### СКУЛЬПТУРА В СТРУКТУРІ МАЛИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ: ОСОБЛИВОСТІ КЛАСИФІКАЦІЇ ТА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ

У статті розглянуто малі архітектурні форми (МАФ) 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 природнім середовищем, надає території яскравої неповторності.

**Ключові слова:** малі архітектурні форми, благоустрій, міське середовище, 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 доміант, 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 природнім середовищем, надає території яскравої неповторності.

**Мета статті** – вивчити існуючі методи класифікації МАФ та визначити єдину структуру такої класифікації в контексті міської культури; дослідити 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 найбільшою мірою відображає соціокультурні процеси, що протікають в державі, 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 тієї чи іншої архітектурної форми до МАФ, слід відзначити різні точки зору щодо цього. Дослідження у цьому напрямі тривають уже досить тривалий час, у них розглядаються здебільшого конструктивні та стильові характеристики МАФ. З часом кількість таких архітектурних форм збільшується, з'являються нові типологічні групи.

У літературі періоду 1911-1950 рр. існує низка альбомних видань, де зібрані кращі зразки МАФ, а також подана коротка характеристика до кожного з них. Ці видання слугували, насамперед, допоміжним матеріалом для архітекторів та студентів спеціалізованих вузів. Культурологічний аспект щодо форм цього періоду згадується фрагментарно. Слід відзначити такі альбоми, як: Б. Биткіна «Малі форми архітектури (альбом проектів огорож, заборів, воріт та хвірток)» (1946р.) [3]; В. Абрамова «Ліхтарі для вуличного і садово-паркового освітлення» (1948) [1]; «Кіоски и фонтани (Альбом проектів)» (1949) [10]; В. Сторі «Мотиви садової архітектури (садові альтанки, павільйони, гроти, огорожі, ворота, хвіртки, мостики, садові меблі, трельяжі)» 1911р.[19]; «Огорожі для дерев (лавочки, вази)» (1940) [14]. У виданнях також наявні детальна описова база та ілюстрації до кожного виробу. МАФ у цих альбомах зібрані за відповідними типологічними особливостями та призначенням.

У другій половині ХХ століття збільшується різноманітність МАФ, вдосконалюються матеріали та змінюються стилістичні особливості. У «Каталозі малих архітектурних форм» В. Бартлова 1980р. 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); інформація (рекламні щити і тумби, стенди, вказівники, інформаційні таблиці, обладнання для наглядної агітації) [2]. У книзі В. Свідерського «Малі архітектурні форми (огорожі – ліхтарі – вази – лави)» [18, с. 3–4] також розглянутий поділ МАФ за функціональними ознаками. Можна класифікувати МАФ залежно від їхнього призначення та використання у просторі міста. В підручнику В. Теодоронського «Будівництво і експлуатація об'єктів ландшафтної архітектури» [20] МАФ поділяються на такі групи: декоративні – скульптура, фонтани, вази, декоративні водойми, декоративні стінки, трельяжі і решітки, альпійські гірки, рокарії та інші; утилітарного характеру – торгові кіоски, лавки, огорожі, вказівники, знаки й інші. Малі архітектурні форми утилітарного характеру, у свою чергу поділяються на такі 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 й 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 [20, с. 155]. Інші дослідники акцентують увагу на функціональному призначенні, також поділяючи їх на декоративні і утилітарні. Ґрунтуючись на класифікації, запропонованій підручниками з садово-паркового будівництва А. Лазарева «Ландшафтна архітектура» [11, с. 41–45], до них можна зарахувати доріжки і майданчики, підпірні стінки, альпійські гірки й водойми, каскади і фонтани, садові споруди, паркани, огорожі та інші.

Характеристика МАФ подається у Законі «Про благоустрій населених пунктів (щодо визначення поняття малої архітектури)» № 5143 від 17. 09 2009р.\*[9]. 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]. Створені для урізноманітнення і збалансування міського середовища, вони, з іншого боку, цілком здатні і уніфікувати, спотворити його, як правило, в тому випадку, коли не дотримано відчуття міри.

Досліджуючи тему МАФ, значна кількість авторів по-різному поділяють їх, наголошуючи на певних, доцільних і важливих, на їхню думку, аспектах. Зокрема в залежності від масовості і способу виготовлення, Г. Потаєв у 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 за дизайнерськими ескізами або кресленням, створюються спеціально на замовлення) [16].

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: економність, екологічність, естетичність, безпека, функціональність, універсальність та технологічність.

\*У Законі сказано: «до малих архітектурних форм належать: альтанки, павільйони, навіси; паркові арки (аркади) і колони (колони); вуличні вази, вазони і амфори; декоративні фонтани і басейни, штучні паркові водопади; 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, ґрати; 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»

Слід звернути увагу також на те, що більшість МАФ виготовляються на підприємствах у великих кількостях, 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.

Серед авторів, які розглядають скульптуру в системі МАФ слід відзначити: М. Арениєва, Е. Балакшину, Б. Биткіна, О. Бондарева В. Дедюхіна, А. Лазарева, Г. Потаєва, П. Приходько, Н. Стойнова, В. Теодоронського, Г. Узунова. Ці дослідження є важливими для подальшого вивчення та визначення, яка саме скульптура належить до структури МАФ.

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 [13]. Розглядаючи групу творів монументальної скульптури, доцільним було б відокремити їх як самостійні твори, незалежні від МАФ. Оскільки монументальні пам'ятники видатним особам чи подіям в історії мають цілком самостійні ознаки і функції, то слід виділяти їх в окрему групу.

У міському середовищі розрізняють жанрову (людські фігури та персонажі казок), абстрактну (алегорична та символічна) та декоративну (декоративні панно) скульптури. У парках розповсюдженою є дерев'яна паркова скульптура. Часто їх виготовляють із зламаних чи пошкоджених дерев. Персонажами таких скульптур здебільшого є казкові герої чи тварини, що водяться у даній місцевості. Особливо цікавими є скульптури, виготовлені із коріння старих дерев. Використання дерева у парках чи скверах підкреслює атмосферу і природність території. Іншим типом паркової скульптури є кам'яні композиції. Розміщують їх не лише у парках, а й у скверах, на озеленених територіях, бульварах та інше. Біля міського стадіону «Кристал» (сьогодні «Рух») під час розчистки територій у 1987 році були зрізані декілька тополь. Художники Івано-Франківського художньо-виробничого комбінату виготовили дерев'яні скульптури казкових героїв і встановили на дитячому майданчику одного з дворів (крокодил Гена, лісовики, персонаж Оленки з української народної казки, гноми та інше) [21, с. 4]. Дерев'яні скульптури розміщені також у гідропарку «Топільче» в Тернополі<sup>10</sup>. Слід відзначити туристично-мистецький комплекс «Маєток Святого Миколая» у с. Пістинь, Косівського району. На території комплексу розташовані дерев'яні скульптури, дитячі майданчики й альтанки.

Створені для збагачення навколишнього пейзажу досить часто це високохудожні авторські роботи. Включаючи скульптуру в умови навколишнього середовища, слід розглядати її не як окрему творчу роботу скульптора, а як частину комплексного формування території. Такий метод дозволить виявити найкращі естетичні характеристики скульптури і підкреслити загальний ансамбль парку чи скверу.

До паркової скульптури належить також декоративна паркова кераміка. Цей вид МАФ за своєю специфікою належить здебільшого до садово-паркових елементів. Така кераміка зазвичай значно більша за розмірами, ніж звичайна, і цінна своїми декоративними якістьми. Теплі, червоно-охристі кольори ваз, амфор, чаш й інших скульптурних композицій мають гарний вигляд на траві, поряд з густою темно-зеленою кроною дерев. Часто використовують поливану кераміку з великою палітрою кольорової глазури або покривають дрібною мозаїкою. Гарний вигляд такі МАФ мають на невеликих підвищеннях, біля квітників чи на мощеній поверхні зі штучного каменю. У такі форми не потрібно висаджувати рослини, оскільки вони виглядатимуть дрібно і «губитимуться» у загальному ансамблі [6, с. 131–132].

Порівнюючи ситуацію в міській скульптурі, що склалася на сьогоднішній день, із радянським часом, очевидним буде різке збільшення бронзових і кам'яних композицій з одного боку, а з іншого – зниження професійних критеріїв, що призводить до деградації даного виду мистецтва. Більшість МАФ радянського періоду (особливо ті, що були спроектовані після 1955 року, коли було оголошено курс на індустріалізацію будівництва) проектувалась і споруджувалась централізовано на декількох

заводах. Благоустроєм міст у Західній Україні займались державні організації, використовуючи типові МАФ того часу. Серед них скульптурно-художня фабрика, що працювала у Львові, виготовляла МАФ також для міста Івано-Франківська (вази «Победа», постаменти, урни, вази «Тюльпан», «Вази звичайні») [8, с.171–172]. Незважаючи на складну економічну ситуацію у країні в 90-их роках, було проведено два міжнародні симпозиуми-пленери декоративно-паркової скульптури «Медобори-89» і «Медобори-90», що були приурочені все тому ж 450-річному ювілею Тернополя. На перший з симпозиумів-пленерів зібралося 11 скульпторів зі Львова, Москви, Києва, Тернополя, а також бельгійець Тьєррі Верхеллен [15, с. 163]. У 1999 році з ініціативи голови обласної спілки художників Богдана Губалія та головного архітектора міста Олександра Микуляка було проведено симпозиум скульптури під назвою «2000 років Різдва Христового». Подія відбувалась у скверіку навпроти лазні. У симпозиумі взяли участь 15 скульпторів (один з учасників представник м.Риги Мартинш Лініс)<sup>11</sup>. Скульптури, виготовлені під час симпозиуму, були подаровані місту. У результаті місто збагатилося на 15 нових скульптур, розташованих в скверах, на клумбах міста [4, с. 2].

Мала міська скульптура покликана створити або підкреслити неповторність і своєрідність кожного конкретного місця, призначена будити увагу 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, які так необхідні людині [12]. 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 пленерними скульптурними групами нового характеру та значення. В останні десятиліття в багатьох містах України відновлюються традиції обробки металу. Як зазначив С. О. Полуботко (голова громадської організації «Свято ковалів»): «Металеві композиції від ковалів створювались з метою донести до ширшого кола людей ідею збереження старовинного ремесла в сучасному світі зникнення будь-яких ремесел, та, в цьому контексті, запропонувати нову роль ковальства у світі (принаймні в нашому місті)». У місті Івано-Франківську ініціаторами відродження ковальського мистецтва стали Олег Бойков, Сергій Полуботко і Михайло Зарицький. Разом з іншими ковальцями у 1999 році вони організували виставку «Орнаментальне ковальство». Через чотири роки було організовано перший фестиваль «Свято ковалів» (2003). Ковані скульптури є досить мобільними і в деяких випадках функціональними (наприклад, карусель «Круговерть ковальських міст») зразками МАФ, що покращують естетичне сприйняття і культуру в середовищі міст.

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 й інших пристроїв, кілометри непотрібних огорож. Малі форми і особливо скульптура часто дивують своєю наївністю, а інколи і грубістю.

Також прикладом використання скульптурних груп є фонтани. Центр уваги при цьому переноситься на скульптуру, яку вода лише збагачує [17]. Підтвердженням цього є фонтани на площі Ринок та на площі Міцкевича у Львові. Скульптура справляє сильний естетичний вплив на глядача і тоді, коли вимикається потужний водяний струмінь. За допомогою поєднання скульптури з водою можна досягти ефектних художніх результатів. У місті Мукачеве оригінальний фонтан із зображенням стилізованих погрудь трьох каріатид на колонах розміщений на території художньої школи. У місті Яремче зразками скульптурних груп радянського періоду є фонтан і ландшафтна скульптура у санаторії «Прикарпатський».

В останні десятиліття досить поширеною стала традиція створювати льодові скульптури та палаци у період зимових свят. Ці крихкі недовготривалі, але дуже витончені і завжди унікальні

<sup>10</sup> У 2010 році встановлено 8 нових скульптур, які виготовили засуджені, котрі відбувають покарання в Копичинській виправній колонії. Багато з них пошкоджені і потребують відновлення та реконструкції. Дерев'яні персонажі можна було побачити і у скверах в місті Яремче.

<sup>11</sup> Симпозиум тривав два тижні і завершився 14 жовтня 1999 року.



форми, що створюють неймовірну атмосферу, у кожному місті розвивались протягом багатьох століть. Створення льодових скульптур має довгу історію і час свого зародження та було досить важкою справою. В Україні використання льодових скульптур в якості прикрас у зимовий період з'явилося порівняно нещодавно. Виготовляють їх у рамках зимових свят чи фестивалів. Здебільшого це герої казок, релігійні персонажі та елементи архітектури. У 2012 році такий фестиваль відбувався на гірськолижному курорті в Карпатах, у Львові тощо.

**Висновки.** Багато МАФ не проходять перевірку часом. Часто їх руйнують, як невдалі приклади, і згадують про них лише на сторінках підручників чи спеціалізованої літератури. Особливо це стосується скульптури радянського періоду. В Західній Україні було частково знищено або замінено зразки паркової скульптури із символікою колишньої держави. Насамперед це скульптурні композиції парків, скверів, набережних. На нашу думку, кращим рішенням було б збереження цих садово-паркових скульптур, а також пам'ятників і перенесення їх у спеціально створені тематичні парки.

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. Ми переконані в тому, що твори монументальної скульптури доцільно віднести до окремих самостійної групи і відокремити від МАФ. Оскільки монументальні пам'ятники видатним особам чи подіям в історії мають цілком самостійні ознаки і функції. Структура МАФ підготує основу 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, Е. А. Тарасова и др. – Л. : Полиграфкнига, 1948. – 37с.
2. Бартлов В. Э. Каталог малых архитектурных форм / В. Э. Бартлов. – Минск : Победа, 1980. – 198с.
3. Биткин Б. А. Малые формы архитектуры (альбом проектов оград, заборов, ворот та калиток) / Б. А. Биткин. – Новосибирск : Типография №1 Новосибирского Облисполкома, 1946. – 83с.
4. Бондарев І. Білі статуї : [парк. скульптура обл. центру] / І. Бондарев // Репортер. – 2012. – 8 листоп. (№ 45). – С. 2
5. Бондарев І. Місто кованих скульптур [Електронний ресурс] // Репортер. – Режим доступу : <http://www.report.if.ua/neformat/neformat/misto-kovanyh-skulptur>.
6. Горбачев В. Н. Архитектурно-художественные компоненты озеленения городов / В. Н. Горбачев – М. : Высшая школа, 1983. – 207с.
7. Дедюхин В. Ф. Малые формы в архитектуре городов западной Сибири ( не примерах Новосибирска, Омска, Кемерово, Барнаула и других городов ): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. архит. спец. 18.00.04 «Градостроительство та ландшафтная архитектура» // В. Ф. Дедюхин. – Новосибирск, 1972. – 26с.
8. Державний архів Івано-Франківської області. – Фонд Р–11. – Опис 2. – Справа 21. – «Протоколи засідань міськвиконкому з №1 до №21 Рішення № 80 від 7 березня 1950р. «Про встановлення ваз, скульптур, урн у місті Станіславові» – Арк.171–172.
9. Закон України «Про благоустрій населених пунктів ( щодо визначення поняття малої архітектури )» № 5143 від 17. 09 2009. / Верховна Рада України.
10. Киоски и фонтаны: /альбом проектов/. Разраб. Гос. Архитектурными мастерскими. – М. : Изд-во. и тип. Гос. Архитектурное, 1949. – 42с.
11. Лазарев А. Г. Ландшафтная архитектура / А. Г. Лазарев, Е. В. Лазарева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 282с.
12. Машарова О. Н. Скульптура в городе ( статья журнала) [Електронний ресурс] / О.Н. Машарова, — Режим доступу : <http://ais.by/story/1460>.
13. Нордштейн Л. А. Ландшафт как основа архитектурного своеобразия центров поселений (статья журнала) [Електронний ресурс] / Л. А. Нордштейн. – Режим доступу : <http://ais.by/story/295>.
14. Ограждения для деревьев (скамьи, вазы). Главное управление по художественной промышленности комитета по делам архитектуры при совете министров СССР. – Москва : Государственное архитектурное изд-во, 1940. – 24с.
15. Петровський О. Тернопіль: історія міста / О. Петровський, О. Гаврилюк, В. Окаринський, І. Крочак. – Тернопіль : Астон, 2010. – 216 с.
16. Потаев Г. А. Методические основы проектирования малых ландшафтно-архитектурных форм / Г. А. Потаев // Архитектура и строительство. – 2008. – №5. – С. 18–23.
17. Садово-парковые устройства с использованием воды [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.construction-technology.ru/landiz/6/6.php>
18. Свидерский В. М. Малые архитектурные формы. ( ограды – фонари – вазы – скамьи ) / В. М. Свидерский. – К. : Типография изд-ва академии архитектуры УССР, 1953. – 214 с.

19. Стори В. Мотивы садовой архитектуры (садовые беседки, павильоны, гроты, ограды, ворота, калитки, мостики, садовая мебель, трельяжи) / В. Стори. – С- Пб. : Изд-во П. П. Сойкина, 1911. – 22 с.
20. 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.
21. Фадеева Л Щоб казка гостею була / Л. Фадеева // Прикарпатська правда. – 5 червня. – 1987. – С. 4.

*В статье рассмотрены малые архитектурные формы (МАФ) как неотъемлемые элементы городского пространства, при помощи которых можно достичь композиционного равновесия и создать комфортные условия отдыха и культурного развития. Определено, что скульптурные группы в сочетании с другими видами МАФ имеют не только эстетическое значение, но принимают участие в строении пропорциональности и масштабности пространства. Доказано, что скульптура, наделенная художественными чертами и органически связанная с окружающей средой, придает территории яркой неповторимости.*

**Ключевые слова:** малые архитектурные формы, благоустройство, городская среда, 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, landscaping, urban environment, sculpture.

УДК 7+008: 291.36

Богдан Бойчук, Ігор Коваль

## СПІВПРАЦЯ ВИЗНАЧНИХ МІСТ СТАРОДАВНЬОЇ РУСІ: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ТА САКРАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ГАЛИЧА І НОВГОРОДА

*Історія давньоруської держави наповнена сюжетами дружніх контактів між окремими містами. Яскравим прикладом цьому може стати розвиток різнобічних зв'язків між княжим Галичем і Великим Новгородом. У статті відображено в контексті новітніх археологічних пошуків повну характеристику становлення культурних та церковно-державних зв'язків двох могутніх міст Русі.*

**Ключові слова:** археологія, місто, Галич, Новгород, печатка, зв'язки, церква.

Особливістю суспільного життя давньоруської держави в силу економічних інтересів, культурного обміну, династичних шлюбів було налагодження і розвиток тісних зв'язків між окремими містами. Яскравим прикладом такої співпраці є багаторічні контакти княжого Галича і Великого Новгорода. Тому історія взаємин між двома впливовими містами Київської Русі привертала науковий інтерес істориків, археологів, мистецтвознавців, релігієзнавців та політологів.

В українській історіографії найбільш ґрунтовні наукові дослідження створені академіком Володимиром Грабовецьким [4] і професором Влалодимиром Пришляком [4], професором Михайлом Фіголем [16], археологом Вітольдом Ауліхом [2]. Не оминули увагою цю важливу проблему також російські колеги. Окремі епізоди з історії галицько-новгородських зв'язків знаходимо в працях відомих археологів Марії Сєдової [13, 14], Петра Гайдукова і Валентина Яніна [19]. Завдяки дослідженням ученого із Санкт-Петербурга Олександра Мусіна повною мірою відновлена історія церковно-політичних зв'язків між Галичем і Великим Новгородом.

**Мета** статті – висвітлити роль опублікованих праць археологічних досліджень, культурно-мистецьких та сакральних зв'язків Галича з Новгородом, як джерелознавчої бази у дослідженні процесу формування концепції історії національного мистецтва.

© Бойчук Б., Коваль І., 2014.

Окремим завданням нашої публікації є спроба дати більш повну характеристику культурно-релігійним зв'язкам давнього Галича і Великого Новгороду у світлі новітніх археологічних відкриттів. Відомі українські вчені В. Грабовецький та В. Пришляк дійшли висновку, що основою економічних зв'язків двох міст становила торгівля сіллю, яка здавна добувалася в надлишку в південно-західній Русі [4, с. 111–112]. Києво-Печерський Патерик згадує, яким лихом стало припинення постачання солі «из Галича» під час князівських усобиць 1096 р., у результаті чого «не бысть соли во всей Русской земле» [1, с. 151–152].

Політичні зв'язки Галицького князівства з Великим Новгородом у контексті літописних джерел виглядають ще більш динамічними. Відомо, що Ярослав Мудрий, роблячи ставку на активну підтримку Новгороду, 1030–1031, 1041 рр. зробив три походи на Польщу і відвоював частину території, відому під назвою «Червенські городи», яка згодом увійшла до складу Галицького, а пізніше – Галицько-Волинського князівства [7, с. 86–87, 92].

1168 р. волинський, а після цього галицько-волинський князь Роман Мстиславич був запрошений на князювання до Новгороду, де правив до 1170 р. [7, с. 304]. У своєму монументальному дослідженні сучасний російський історик Олександр Майоров пише: «Пам'ять про Романа Мстиславича у зв'язку з здобутою новгородцями під його проводом перемогою над суздальцями протягом століть жила в Новгороді. Мабуть, жоден з правлячих в місті князів не удостоївся тут такого пошанування» [8, с. 77]. А далі вчений продовжує робити висновки: «Образ Романа Мстиславича відображений на новгородських іконах» [8, с. 80]. В один з найбільш критичних періодів для княжого Галича його городяни, побоюючись чергової угорської окупації, відправили своє посольство в Новгород і запросили 1217 р. Мстислава Мстиславича Удатного на князювання [7, с. 374–375]. Зміцнитися в Галичі Мстиславу вдалося завдяки військовій допомозі його зятя, видатного полководця і політика, князя Данила Романовича (1200–1264). Цікаво, що одна з їхніх спільних військових кампаній знайшла відображення в написі-графіті на стіні храму святого Пантелеймона [9, с. 65].

Визначний дослідник історії Стародавньої Русі, академік Борис Рибаків встановив тісний зв'язок новгородського літописання Мстислава Удатного з шедевром давньоруської писемності – Галицько-Волинської літописом. В обох літературних традиціях простежуються поезія, вихваляння воїнської доблесті [12, с. 164]. Саме на півночі Русі вченим пощастило відкрити в другій половині XIX ст. билину про галицького купця Дюка Степановича. «Из-за моря, моря синего, из славного Волинца, красного Галича, – починається твір такою дуже красивою художньою картиною, – с. Корели богатой не ясный сокол вылетает, а добрый молодец, молодой Дюк Степанович» [3, с. 186]. Заслуговує уваги і той факт, що Галицького купця дуже багате озброєння: «Тем стрелам цены нет, ведь колоты они з трость-дерева, а струганы те стрелы в Новгороде» [3, с. 186].

Крім економічних і політичних зв'язків Новгородську землю і Галицько-Волинську Русь об'єднували контакти культурного характеру. Розкрити цю проблему можна тільки при зміщенні центру уваги від літературних джерел на археологічні, які повідомляють нову, до цього часу не відому інформацію.

Розкопуючи 1941 р. територію давнього Галича, видатний український археолог Ярослав Пастернак (1892–1969) відкрив руїни ювелірної майстерні давньоруського часу. Крім інших артефактів, у ній була знайдена двостороння ливарна формочка. У такій виготовлялися імітаційні срібні жіночі прикраси – колти [11, с. 206]. Через кілька десятиліть у Новгороді був знайдений колт, у малюнку якого спостерігається схожість з галицькою знахідкою. Дослідниця давньоруського мистецтва М. Седова вважає, що він належить до найдавніших колтів, відлитих в імітаційних формах, і датує ювелірну прикрасу 70–80 роками XII століття. Колт був виготовлений з олов'янисто-свинцевого сплаву, мав круглу форму, діаметр – 3,4 см. Він порожній усередині, обидві сторони його оздоблені візерунком у вигляді ромбів, оточених лініями псевдозерні, по краю – ряд великих кульок, що нагадують нанизані перлини. «Знахідка ця змушує припустити прямі контакти між ремісниками Новгороду і Галича», – до такого висновку доходить археолог М. Седова [14, с. 20].

Безсумнівно, контакти галицьких і новгородських ювелірних корпорацій знайшли продовження і в наступному, XIII столітті. Про це свідчить знайдений у Новгороді колт, який М. Седова датує першою половиною XIII століття. Прикраса була округлої форми, з двостороннім зображенням двох птахів, головами звернених до дерева життя. По краю його розташовані кульки, що імітують перлинки. Близькою аналогією новгородській знахідці є ливарна форма з давнього Галича [11, с. 206].

У давньоруський час серед заможних верств населення особливою повагою користувався такий вид нагрудної прикраси як амулет-змійовик. Його наділяли функціями вберегти людину від біди. Він також мав подвійну символіку: християнську і язичницьку. М. Седова підрахувала більше ста знахідок амулетів-оберегів з усієї території Стародавньої Русі. Але лише кілька з них мають таке зображення: з лицьового боку – фігуру архангела Михаїла в повний зріст, а із зворотнього – голову Медузи – Горгони [13, с. 243].

У Новгороді було знайдено три змійовики з ідентичними зображеннями і грецькими написами навколо них. Аналогічний амулет має також галицьке походження. Мистецтвознавець М. Фіголь припускав, що він був знайдений на місці фундаментів літописної Спаської церкви [16, с. 163]. Наукова співробітниця Львівського історичного музею Емілія Зарубій влучно зауважила: «Дивує широка географія абсолютно однакових предметів. Ймовірно, у них всіх була спільна початкова ливарна форма, однакова назва власниці і одна покровителька – свята Євфросинія» [6, с. 95].

Галицько-Волинські землі протягом усього Середньовіччя мали також активні церковно-релігійні зв'язки з Північною Руссю і, насамперед, Великим Новгородом. З письмових джерел відомо, що найактивніша участь церковно-політичного діяча, який відбувся з Галицько-Волинської Русі, в історії Новгородської церкви пов'язана з іменем митрополита Кирила II (1246–1281), колишнього канцлера-печатника короля Данила Галицького [7, с. 406].

У Першому Новгородському літописі збереглася згадка, що 1251 р. Кирило прибув до Новгороду на поставлення архієпископа Долмата [15, с. 225]. 1252 р., за повідомленнями деяких літописів, Кирило брав участь у церемонії коронації Олександра Невського. Можливо, він залишався в Олександра аж до його смерті 1263 року. Митрополит Кирило і прибулі з ним у Новгород галицькі книжники ознайомили Володимиро-Суздальську Русь не тільки зі своїми літературними прийомами і традиціями, але і з текстами, поширеними в інтелектуальному середовищі населення Галицько-Волинської землі.

У висвітленні церковно-релігійних зв'язків між Галичем і Новгородом саме археологічні джерела дають можливість вийти з вузьких рамок літописних повідомлень і наблизитись до раніше відомих свідчень з нової точки зору. Саме археологічній науці судилося відтворити особливу роль першого Галицького єпископа Козми (Кузьми) не тільки у встановленні контактів з новгородськими релігійними колами, але і в організації церковного управління на Русі. Саме це підтверджують знахідки на території давнього Галича вислих печаток київських митрополитів Костянтина I (1156–1158) і Костянтина II (1167–1174).

Найбільш повне повідомлення про Козму знаходиться в Київському літописі під 1165 р., де описаний прийом галицьким князем Ярославом Осмомислом претендента на візантійський трон Андроніка Комніна [7, с. 286]. Короткі відомості про нього збереглися у Воскресенському літописі, в «Історії Російській» В. Татішева і творах М. Карамзіна.

У процесі археологічного дослідження столиці Галицької – Волинського князівства (1882–2013) знайдено п'ять вислих олов'яних і свинцевих печаток, які належали єпископу Козмі (1157–1165). На лицьовій стороні молібдобул зображена Богородиця-Оранта-Знамення, а на іншій розміщувався грецький напис: «Матір Божа, захисти мене, Козму, єпископа Галицького» [5, с. 2]. І ось повною несподіванкою стало відкриття, зроблене Новгородською археологічною експедицією 1991 р. [19, с. 120]. Під час дослідження середньовічних садиб XI–XIII ст. Торгової сторони Великого Новгороду на Федорівському розкопі було виявлено залишки семи міських дворів. На садибі в археологічних шарах, що співвідносяться з будівельним шаром 4-5 і датовані 1164–1201 рр., під час розчищення печі в одному із знайдених зрубів знаходилась свинцева печатка (молібдобул) єпископа Галицького Козми. Печатка діаметром 25–26 мм мала на аверсі напис: «Господи, зглянься на мене, Козму Галицького», на реверсі – поясне зображення Матері Божої Оранти. «Така знахідка цікава сама собою, як свідчення церковно-дипломатичних контактів між архієреями Галича і Новгороду, – зазначає сучасний російський дослідник Олександр Мусін, – якими під час єпископа Козми були єпископ Аркадій (1156–1163) та архієпископ Ілля-Йоан (1165–1186)» [9, с. 16].

У постанові Ілля-Йоана на новгородську єпископську кафедру, вважає цей учений, брали безпосередню участь галицький князь Ярослав Осмомисл і єпископ Козма. Коли Ілля-Йоан повертався з Константинополя після висвячення, у Галичі остаточно було сформовано склад його найближчого духовного оточення, до якого ввійшли і місцеві священнослужителі. Комусь із них єпископ Козма надав документ, скріплений його печаткою.

Певна частина садиб, досліджених на Федорівському розкопі, могла стати місцем проживання нових новгородських кліриків, що мали південноруське походження. На території садиби знайдена серія знахідок, які свідчать, що їх власники були зорієнтовані на матеріальну і духовну культуру Галицької Русі. Серед них самшитовий, шиферний та бронзовий із зображенням Розп'яття натільні хрестики [18, с. 3–6].

Найбільш неочікуваною знахідкою, яка проливає нове світло на галицько-новгородські церковні контакти, стала свинцева печатка, виявлена нами в одній із приватних колекцій м. Івано-Франківська. Її знайшли чорні археологи біля фундаментів Спаської церкви в Галичі, де в 30–40-рр. XII ст. знаходилася резиденція галицьких князів і єпископів. Печатка належала новгородському посаднику Мирославу Горятиничу (1126–1128, 1135–1136). На лицьовій стороні зберігся напис: «Господи, помози рабу своему Мирославу» і зображення святого Якова на повний ріст на зворотній стороні.

Видатний російський сфрагіст Валентин Янін згадує про дві аналогічні пам'ятки, знайдені в Новгороді [17, с. 192]. Ще п'ять ідентичних печаток зовсім недавно відшукано у відомих містах Північної Русі, у тому числі і у Новгороді [19, с. 128].

Якими ж шляхами опинилася мілібдобула з далекого північного Новгорода в південноруському місті Галичі? Відповідь на це складне питання дає Київський літопис. Він повідомляє, що 1133 р., за вказівкою новгородського посадника Мирослава Горятинича, паломником Діонісієм була принесена частина дерева з Гробу Господнього [7, с. 187].

Імовірно, продовжуючи шлях у Святу Землю Палестини, Діонісій побував у резиденції галицьких князів і єпископів, де залишив документ, скріплений печаткою Горятинича, який допомагав йому без зволікань просуватися територією Галицької Русі.

Отже, комплексний аналіз письмових та археологічних джерел дозволив нам не тільки уточнити важливі епізоди в історії давнього Галича і Великого Новгорода, а й показати динаміку церковно-політичних контактів між двома містами в XII–XIII ст., у тому числі і архетипність церковно-державних взаємин, які склалися в історичну епоху.

1. Абрамович Д. Киево-Печерский Патерик / Д. Абрамович // Пам'ятки мови й письменства Давньої України. – К., 1930. – Т. 4.
2. Аулих В. В. Историческая топография древнего Галича / Аулих В. В. // Славянские древности. – К. : Наукова думка, 1982.
3. Білецький Л. Історія української літератури. Народна поезія / Л. Білецький. – Авгсбург, 1947. – Т. 1.
4. Грабовецький В. Від Ільмень-озера до Дністра-ріки / В. Грабовецький, В. Пришляк // Жовтень. – 1985. – № 5.
5. Грушевський М. Печатки з околиць Галича / М. Грушевський // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – Львів, 1900. – Т. XXXVIII. – Кн. VI.
6. Зарубій Е. Срібні прикраси шні княжої доби з колекції ЛМ / Е. Зарубій // Наукові записки Львівського історичного музею. – Львів, 2006. – Вип. XI.
7. Літопис Руський. За Іпатським списком переказав Леонід Махновець. – К. : Дніпро, 1990.
8. Майоров А. В. Русь, Византия и Западная Европа / Майоров А. В. – СПб : Дмитрий Буланов, 2011.
9. Могитич И. Р. Результаты исследования церкви Пантелеймона близ Галича / Могитич И. Р. // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – М. : Наука, 1982. – Вып. 172.
10. Мусін О. Списки галицької кафедри і Великий Новгород (до характеристики церковно-політичних зв'язків) / О. Мусін // Українські землі часів короля Данила Галицького: церква і держава. – Львів : Логос, 2005.
11. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. – Івано-Франківськ : Плай, 1998.
12. Рыбаков Б. А. Русские летописцы и автор «Слово о полку Игореве» / Рыбаков Б. А. – М. : Наука, 1972.
13. Седова М. В. Новгородские амулеты-змеевики / Седова М. В. // Культура Древней Руси. – М. : Наука, 1966.
14. Седова М. В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.) / Седова М. В. – М. : Наука, 1981.
15. Творогов О. В. Кирилл / Творогов О. В. // Словарь книжников и книжности Древней Руси (XI– первая половина XIV вв.). – Л. : Наука, 1987. – Вып. 1.
16. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – К. : Мистецтво, 1997.
17. Янін В. Л. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. / В. Л. Янін. – М. : Наука, 1970. – Т. I.
18. Янін В. Л. Работы Новгородской экспедиции 1991 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология / [В. Л. Янін, Е. А. Рыбина, А. С. Хорошев и др.]. – Новгород, 1992. – Вып. 6.
19. Янін В. Л. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. / В. Янін, П. Гайдуков. – М. : Нитрада, 1998. – Т. III.

*История древнерусского государства наполнена сюжетами дружеских контактов между отдельными городами. Ярким примером этому может стать развитие разносторонних связей*

*между княжеским Галичем и Великим Новгородом. В статье отражено в контексте новейших археологических изысканий полную характеристику становления культурных и церковно-государственных связей двух мощных городов Руси.*

**Ключевые слова:** археология, город, Галич, Новгород, печать, связи, церковь.

*History of Ancient States is filled with stories of friendly contacts between different cities. A striking example of this may be the development of diverse links between Galich prince and Novgorod. The authors highlighting the light of recent archaeological finding a full description of the formation of cultural and church-state relations between the two powerful cities of Kievan Rus.*

**Key words:** archeology, city, Galich, Novgorod, communications, church.

УДК 730 : 247.3 (477)

Ольга Новицька

### ОСОБЛИВОСТІ ПІЗНЬОБАРОКОВОЇ ПЛАСТИКИ ІОАННА ГЕОРГА ПІНЗЕЛЯ

*У статті описано стилістичні особливості українського бароко як унікального явища у світовому мистецтві. Автор акцентує увагу на аналізі творчості Іоанна Георга Пінзеля.*

**Ключові слова:** національна культура, мистецтво, бароко, пластика, Пінзель.

Творчість Іоанна Георга Пінзеля відкрили на початку ХХ століття й перед дослідниками постав образ митця-новатора, що відобразив у своїх творах прогресивні ідеї епохи ХVІІІ століття. Всі відомі роботи майстра відносяться до зрілого чи пізнього періоду творчості, ранні не знайдено. Пошук та ідентифікація їх ускладнюється й тим, що немає одностайної думки щодо справжнього імені Іоанн Пінзель. Зрештою, знання імені також було б мало корисним, адже відповідно до церковних канонів, майстри не мали підписувати свої твори, а могли лише залишити символічний «автограф».

Про нього писали багато дослідників, зокрема й такі видатні постаті в українському мистецтвознавстві, як Д. Кривавич, Б. Возницький, М. Гембарович, Д. Степовик. Кожен висловлював власні гіпотези щодо біографії та витоків творчості, та попри це загадка Пінзеля ще далека від розкриття. Проте на тлі історичних подій ХVІІ–ХVІІІ століть у Європі, життєпис Пінзеля виглядає цілком природно й органічно, почасти нагадуючи долі багатьох його сучасників. Загубитися в круговерті тих років не складало особливих труднощів, і раптове зникнення чи поява талановитих особистостей часто було не надто таємничим чи зумисне інсценованим явищем.

**Метою** пропонованої статті є вияв особливостей пізньобарокової пластики Іоанна Георга Пінзеля.

Українська культура ХVІІ–ХVІІІ ст. розвивалась на межі Сходу й Заходу. Географічне положення на тогочасній карті забезпечувало їй органічне входження в західноєвропейський контекст, проте не відривало від східнослов'янського культурного надбання. Засвоюючи й трансформуючи елементи культури західної, вона поєднувала їх з візантійською мистецькою традицією та з народною культурою [15, с. 198–203].

У системі творчого мислення в українському мистецтві поєднувалися відгомони культури античної Греції, ортодоксального християнства Візантії та західноєвропейського бароко. Візантійська мистецька традиція та культура бароко за своєю ідейно-філософською основою та формально-образною мовою – два полярно протилежних світи. Взаємодія їх на певному ґрунті й у певному часі сприяла появі в мистецтві окремих народів нових явищ, цікавих і несподіваних щодо інтерпретації сюжетів, іконографії та формальної мови. Ця взаємодія в українському мистецтві стала можливою завдяки демократичному а подекуди суто народному характері трактування в українській середньовічній культурі іконографічних канонів, природної модифікації їх в руслі традицій національної культури [14, с. 91].

© Новицька О., 2014.

Традиції візантійського живопису зумовили дуже стримане відношення українських майстрів до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського бароко. Проте виразно-реалістичні тенденції західноєвропейського мистецтва проникають в українську культуру вже на зламі XVI–XVII століть. Це стало витоком своєрідного трактування традиційних сюжетів в образотворчому мистецтві українського бароко, зразки якого, за слушним твердженням В. Свенціцької, «чарують своєю одухотвореною красою і майстерним відбиттям у рисах ликів різних характерів та розкриттям у міміці, жестах і позах цілої гами почувань і переживань людей у різних драматичних ситуаціях... Образи святих індивідуалізуються. Форми моделюються пластично з використанням гри світла і тіней» [14, с. 92–93].

Німецький літературознавець А. Хаузер виокремлює в європейському бароко дві течії – придворно-католицьку та буржуазно-протестантську [1, с. 208]. До останньої й відноситься українське бароко, що не стало елітарним стилем. «Придворно-аристократичний» варіант бароко, як слушно зауважує Л. Міляєва, не прищепився на українському ґрунті, оскільки між «вченим» та «низовим» бароко в українському варіанті існувало своєрідне взаємопроникнення [12, с. 129]. Просвітительські й демократичні риси українського бароко були зумовлені конкретними історичними подіями: боротьбою проти католицизму й уніатства, антифеодальними козацькими рухами, що орієнтувало мистецтво на розв'язання суспільно-національних питань [1, с. 204].

Г. Логвин виділяє в українському бароко три періоди: ранній (друга половина XVII – початок XVIII ст.), зрілий (1720–1750 рр.), пізній (друга половина XVIII ст.) [11, с. 14]. Українське бароко, на думку вченого, увібрало в себе увесь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами: «завоювання глибинності простору, внутрішнє напруження і рух, складну єдність, виявлену в динаміці, контрастові, воно органічно сполучило з народним замилюванням уazorистості, зберігши при цьому ясну логіку, відбиту в чіткій тектонічній структурі споруди» [11, с. 10]. На наших землях бароко переживало специфічну еволюцію: у XVII столітті в ньому переважали тенденції ренесансного гуманізму, а XVIII століття позначене впливом середньовічної готики, що набула пізньобарокових форм [11, с. 96].

Через історичні обставини українське бароко не являло собою однорідного явища. З другої половини XVIII ст. великий вплив на подальший поступ архітектури справила творчість видатних майстрів європейської школи – у західній Україні Б. Меретина, в східній – Ф. Растреллі та І. Григоровича-Барського [11, с. 19]. Отже, мистецтво бароко прийшло з запізненням на землі Східної Європи й саме тому отримало тут стилістичне оновлення та вибухнуло небаченою експресією форм у пізньобароковій пластиці.

В історичному плані XVII століття було для центральної та східної Європи надзвичайно важким. До його середини тривала Тридцятирічна війна, небувала за руйнівною силою. Після підписання Вестфальського миру (1648) та ліквідації загрози турецької навали, упродовж щонайменше першої половини XVIII століття тривав небачений будівельний бум [10, с. 23]. На мистецтві позначилася національна диференціація населення, що обумовило співіснування різних архітектурних шкіл, що взаємно проникали та збагачували одна одну. Одночасно формуються нові соціальні умови розвитку мистецтва. З традиційних осередків культури – монастирів – сфера професійного мистецтва різко зміщується до міст. Формується новий статус соціального становища професійного митця-художника, що стає світською вільнонайманою особою. Цей митець швидко реагує на стильові інновації, засвоює найцікавіший з його точки зору художній матеріал, що стає одним із факторів оновлення й демократизації мистецтва бароко.

Власне пінзелівська пізньобарокова пластика, сформована під впливом цих тенденцій та будучи явищем унікальним, яскравим та стильово цільним, є джерелом для розуміння ідейних та стилістичних коренів розвитку української барокової скульптури.

Я. Островський, здійснюючи загальний огляд львівської скульптури, дійшов висновку, що в її школі багаторазово повторюються певні іконографічно-композиційні схеми [13, с. 149]. На його думку, зразками для відтворення слугували певні графічні зразки. Подібні факти наводить і Б. Гладкий, порівнюючи скульптурні групи Станіславівської колегіати та Львівського костелу Бернардинів [7, с. 68–70]. Д. Крвавич подає приклади прямих аналогій львівської пізньобарокової пластики зі скульптурними творами східної Словаччини чи Чехії [9, с. 98].

В епоху бароко відтворення, реконструкція вже існуючих у мистецтві форм займали значне місце в художньому сприйнятті. Однак йшлося не про пасивне копіювання, а про створення на основі образів відомих мистецтва нової художньої якості, що мало перевершувати зразок.

Епоха бароко, як вважає більшість дослідників, позначена інтенсивною християнізацією культури. М. Лібман слушно зауважує, що перемога над турками вилилась у триумф істинної віри, оскільки народи країн центральної та східної Європи вважали себе рятівниками християнства від турецької навали [10, с. 24]. Бароко як відкритий тип культури, як мистецтво, що мало достатньо великий ступінь свободи, беручи до уваги високе ієрархічне положення Біблії, піддавало її сюжети та персонажі певним модифікаціям з метою наблизити до сучасності, виявити приховані значення. Біблія живила мистецтво бароко і сама підлягала художній обробці. У ту епоху будь-яка творча вигадка здавалася брехнею, якщо не була позначена авторитетом загальноприйнятого вірування. Звернення до Біблії, як до джерела творчої вигадки, вважалось зверненням до найвищого авторитету [15, с. 199].

Характерні засоби виразності та пластична мова у скульптурі бароко – організація сюжету через алегоричні й символічні образи. Символ стає організуючим центром художнього твору, перевищує своїм значенням сюжет та персонажів. Він є основною конструкцією композиції, визначає й забезпечує архітектоніку форм, створює змістовну глибину образу. Епоха бароко не любила простих вирішень, а тому розкриття змісту євангельських подій у художньому творі відбувалось через злиття художньої й сакральної цінностей, що переносить їх в іншу площину. Символічна й алегорична мова бароко майстерно застосована Пінзелем та його послідовниками в моделюванні форм панегіричних та епітафійних композицій, у грі різких контрастів світла і тіні. Загальне напруження, драматизм образів поєднано з динамічною експресією форм, палахкотінням драпіровок одягу, напруженням м'язів та напружених сухожилів. Особливої уваги заслуговує вирішення драпіровок, що, за висловом Б. Возницького, «стають самостійним образним елементом, ... клубочаться навколо тіла, ... стрімко пульсують у різні сторони, іноді немов відриваючись від основного об'єму, ширяють у повітрі» [3, с. 109].

У вівтарях костелів м. Городенки та с. Годовиці Львівської області Пінзель створив свій символічний ряд алегоричних постатей, типово барокову конструкцію: згортання кількох епізодів Євангелії в одному образі. Вівтарі роботи Пінзеля, ймовірно являли собою своєрідне театралізоване дійство. Перед нами не переказ євангельських текстів, а їх трансформація через творчу манеру майстра, сконцентрована в жесті, позі, виразі обличчя, що надає їм якісно нового звучання. Б. Возницький зауважує, що «риторика жестів фігур звернена одночасно до прихожан і до основного композиційного центру вівтаря. Вона «зрежисирована» як система зв'язків між ними і втіленням божества, збираючи ... натхнення присутніх». На основі цього спостереження вчений слушно припускає, що майстер Пінзель був проникливим портретистом, бо лише віртуозне володіння мистецтвом портрета могло надати його скульптурам такої тонкої розробки індивідуальних рис характеру [3, с. 109]. Слушним було б припустити, що індивідуалізовані риси пінзелівських скульптур можуть бути портретами сучасників майстра, членів його родини або й містити риси самого скульптора. На жаль, вівтарі майстра знаходяться в розібраному стані й комплексно відчуті й оцінені враження, яке вони справляли, ми нині можемо лише за кількома архівними фото [2, с. 59, 84, 88].

Для українського бароко характерним є проникнення в церковне мистецтво наївної й радісної народної релігійності, з його поліхромією та простодушністю образів [10, с. 26]. Ідейні та стилістичні збіги творчості Пінзеля з народними фольклорними традиціями також є помітними, зокрема вибір матеріалу для творчості – дерево. Майстри австрійського чи німецького бароко часто намагалися приховати якості дерева, імітуючи більш шляхетні, на їхню думку, скульптурні матеріали – мармур, бронзу, а тому їхнім дерев'яним скульптурам притаманна заокругленість, відсутність чітких граней. У творчості Пінзеля та його послідовників технічні особливості дерева підкреслені, стали одним із засобів художньої мови. Як зазначає Д. Крвавич, у львівській скульптурній пластиці «відбулась взаємодія різних технологічних традицій середньоевропейського статуарного різьбярства та української народної іконостасної різьби». Наявність місцевих традицій збагатили статуарну скульптуру новими техніко-пластичними можливостями, сприяла виникненню нових художньо-стилевих якостей [9, с. 104]. Можна зауважити, що в камені Пінзель виконував скульптури, призначені для екстер'єрних ансамблів. Його інтер'єрна скульптура була виключно дерев'яною. Те, що в документах він згадується як «сницар Пінзель», вказує, що камінь не був його основним матеріалом для творчості.

Л. Міляєва однією з характерних рис бароко вважає поліфонізм тем [12, с. 131]. Популярною була тема самозречення, захисту та героїзму, внаслідок недавніх воєнних подій. Звідси часто

повторювані у творчості Пінзеля сюжети: «Жертвоприношення Авраама», «Самсон, що роздирає пашу лева», «Архангел Михаїл» та «Юрій Змієборець», відомі з Львова, Бучача, Монастирська, Городенки, Годовиці. Представники барокових шкіл виробили цілий арсенал алегорій, що уособлювали поняття честі, хоробрості, жертвності, й застосовувались у панегіричній та сакральній скульптурі [16, с. 190]. Можемо також спостерігати сплав образної системи Біблії з античною міфологією. Наприклад, у головному вівтарі костелу с. Годовиці Пінзель ліворуч розташував скульптурну групу «Жертвоприношення Авраама», а праворуч – «Самсон, що роздирає пашу лева» (сюжет біблійний, проте є інтерпретацією одного з подвигів Геракла). Скульптор висловлював думки про благочестя свого патрона Миколи Потоцького, репрезентуючи античних богів, як алегорії його чеснот (скульптурні групи ратуші м. Бучач). Образи пустельника Онуфрія та Антонія і Феодосія Печерських також стають популярними серед скульпторів саме XVIII століття. Останній відомий твір майстра – кам'яна статуя св. Онуфрія для церкви святого Онуфрія у с. Рукомиш Бучацького району Тернопільської області [17]. Пінзель зобразив пустельника у передсмертному екстазі, з розметаним волоссям, здійнятими в небо руками. У тому, що саме цей твір вважають останньою роботою майстра, є певний символізм.

Для розвитку архітектури бароко значним є внесок діяльності фундаторів. У XVIII ст. магнати мали можливість отримувати знання про архітектуру, чому значною мірою сприяли подорожі країнами Європи. Тому вони не тільки фінансували проекти, а й приймали кожен з них, починаючи від загальної концепції й закінчуючи дрібними архітектурними деталями, і, отже, виступали співавторами [8, с. 50].

Завдяки активізації в період бароко мистецтва портрета, особі фундатора надається щораз більшого значення в оформленні архітектурної споруди. Оформлення окремих будівель XVIII століття цілком присвячене прославленню чеснот фундатора [9, с. 102]. Такою є ратуша в Бучачі, своєрідний панегірик на честь Миколи Потоцького. Всі скульптурні групи ратуші, створені І. Г. Пінзелем у 1740-х роках, мають алегоричний характер: подвиги Геракла насправді розкривають чесноти фундатора М. Потоцького – героїзм, справедливість, силу, самопожертву.

Фундатори фінансували переважно будівництво культових споруд. Чисельність замовлень на архітектурні та оздоблювальні роботи призвела до зростання кількості майстрів, зайнятих у будівельній діяльності. Замовники, витрачаючи на будівництво величезні кошти, вимагали від архітекторів і скульпторів високої творчої та виконавської майстерності. Навіть підрядні роботи виконували висококваліфіковані майстри. [9, с. 104]. Отже, Пінзель мав володіти високою фаховою освітою. Адже, наприклад, отримати замовлення на скульптуру для собору св. Юра було престижно й, очевидно, непросто, особливо, якщо зважити на боротьбу, що точилася за замовлення в середовищі львівських цехових майстрів. У перших двох третинах XVIII століття у Львові спостерігався певний занепад житлового будівництва, будувалися й оздоблювалися лише сакральні споруди за кошти фундаторів та магнатські резиденції [4, с. 114]. Тому мандрівному майстру Пінзелю, що не був цеховим майстром, для отримання замовлень у львівському середовищі слід було володіти неабиякою професійною майстерністю й бути під протекторатом впливової особистості. Цією особою, вірогідно, був канівський староста Микола Потоцький.

Час розквіту творчої майстерності Пінзеля припадає на період значного зрушення в художніх смаках. У Центральній Європі агресивний натиск бароко став нестерпним. Опинившись на околиці Центральної Європи, Пінзель з його невичерпним бароковим натхненням знаходить дивовижну підтримку місцевих замовників, які тільки почали самостверджуватися з допомогою мистецтва бароко. Отже, майстер прибув на незнайомі йому землі, що відзначалися високою й неочікуваною для нього пластичною культурою, експресією зображальних форм, містично-аскетичним трактуванням персонажів. Такі особливості українського середньовічного мистецтва склалися під впливом ісихазму – явища, характерного для східнохристиянського світу. Сприйняття Пінзелем традицій візантизму та застосування їх в досягненнях західноєвропейського бароко, як слушно зауважив Б. Возницький, свідчать про обдарованість та високу естетичну культуру митця [3, с. 103]. Завдяки високому рівню майстерності та творчій активності місцевих майстрів особистий творчий почерк Пінзеля розвинувся у цілу скульптурну школу [3, с. 110].

На спорідненість творчості Пінзеля з традиціями візантійської школи ще 1968 року звернув увагу М. Гембарович: «Таке трактування драперій у мистецтві не є абсолютною новиною, з подібним трактуванням зустрічаємося у візантійському мистецтві і середньовічних фресках» [6, с. 134]. У

роботах Пінзеля так само «плащі й гіматії святих ламаються по гострій лінії на окремі площини, складки тканин уподібнюються граням великих кристалів» [3, с. 111].

Загалом творчість майстра на галицьких землях можна поділити на три періоди: ранній (1740-і рр.), середній (співпраця з Б. Меретином – 1750–1758 рр.) та пізній (1759–1761 рр.)

Перші відомі роботи майстра позначені менш вираженою експресією жестів та міміки. Спостерігаємо більше слідування за зразками західноєвропейського бароко. Характерними в цьому плані є алегоричні кам'яні скульптури на аттику ратуші м. Бучача, виконані на замовлення Миколи Потоцького в другій половині 1740-х рр. Судити про них ми, на жаль, можемо лише за архівними світлинами та копіями, оскільки оригінали надзвичайно погано збережені. У цих роках для церкви св. Покрови Пінзель виконує іконостас, амвон, бічні вівтарі св. Миколи та Вознесіння Богоматері з алегоричними фігурами Віри, Мужності, Товія та невизначеною жіночою фігурою, головний вівтар костелу у Монастирську, а також вівтарі св. Тадея та св. Миколая. Останні були виготовлені майстром для бучацької готичної фари XIV століття, а пізніше перенесені до Успенського парафіяльного костелу м. Бучача, збудованого вже після смерті Пінзеля у 1761–1763 рр. архітектором М. Урбаніком. Однак уже в ранніх бучацьких творах присутній властивий Пінзелю глибокий психологізм образів. Зокрема, скульптури св. Вікентія та Франциска Борджія (початок 1750-х) вважаються перехідною ланкою в його творчості до більш зрілих пластично й психологічно виразних скульптур [2, с. 56–66].

У процесі сприйняття досягнень місцевих майстрів барокова пластика в творчості Пінзеля набула своєрідної інтерпретації та алегоричної модифікації образів античної міфології та біблійних сюжетів. На формах перш за все позначилися властивості використовуваного матеріалу – дерева й каменю. До цього періоду творчості відносяться кам'яні скульптури Яна Непомука та Богоматері, встановлені в околицях Бучача (не збережені) та п'ять вівтарів для Городенківського костелу оо. Місіонерів [2, с. 76–77].

Творчість Пінзеля кінця 1750 – початку 1760-х рр. характеризується рухом, емоційною міццю, вражає експресивністю, життєствердженням, неймовірною одухотвореністю образів, декоративністю та динамізмом у передачі складок одягу. Класичними взірцями творчості майстра цього періоду є скульптури для Архієпископії св. Юра у Львові, великий вівтар для костелу с. Годовиці, та вівтарі Богоматері, Христа, св. Антонія та св. Миколая для костелу у м. Монастирська (з XIX ст. не існують) [2, с. 88–91]. Його творча манера була продовжена у творчості близько сорока послідовників – серед них відомі представники львівської барокової школи брати Матвій і Петро Полейовські, Франциск Оленьський, Іван Оборочий, Михайло Філевич.

Творчість Іоанна Георга Пінзеля – неповторне й унікальне мистецьке явище доби пізнього бароко, що володіє своєрідною вишуканою експресією форм й багатством пластичного декору. Спадщина українського бароко, створена силами закордонних та місцевих зодчих і скульпторів, зазнала значних руйнувань і збитків. Архітектурні барокові пам'ятки на території Галичини втрачені переважно впродовж XX століття, унаслідок двох світових воєн та складних суспільно-політичних подій. Врятовані від знищення твори видатного скульптора – неповторні й виразні зразки естетики українського бароко.

1. Веселовська Г. Протестантське та православне бароко в слов'янському театрі XVII–XVIII ст. (Україна та Словаччина) / Г. Веселовська // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – 256 с. : іл.
2. Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернгард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель / Б. Возницький. – Львів : Центр Європи, 2005.
3. Возницький Б. Проблема інспірацій у творчості майстра Пінзеля та її вплив на Львівську скульптуру другої половини XVIII століття / Б. Возницький // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
4. Вуйцик В. Будівельний рух у Львові другої половини XVIII століття / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Т. ССХІ. – Львів, 2001.
5. Вуйцик В. Нові штрихи до творчої біографії Бернгарда Меретина / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Т. ССХІ. – Львів, 2001.
6. Гембарович М. Скульптура та різьблення / М. Гембарович // Історія українського мистецтва : у 6 т. – К. : Наукова думка, 1968. – Т. 1.

7. Гладкий Б. До питання діяльності на Галицьких землях сні царської майстерні Томаса Гуддера / Б. Гладкий : Матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф. [«Станіславівська Колегіата: між минулим і майбутнім»]. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003.
8. Ковальчик Є. Пізньобарокові магнатські резиденції на Волині та Львівщині / Є. Ковальчик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
9. Крвавич Д. Львівська барокова скульптура: джерела інспірацій / Д. Крвавич // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
10. Лібман М. Деякі особливості архітектури бароко в Середній та Східній Європі / М. Лібман // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
11. Логвин Г. Українське бароко в контексті європейського мистецтва / Г. Логвин // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
12. Міляєва Л. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області / Л. Міляєва // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
13. Островський Я. Проблеми художньої майстерності у Львівській скульптурі школи майстра Пінзеля / Я. Островський // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
14. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
15. Софронова Л. Український театр бароко та християнські культурні традиції / Л. Софронова // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
16. Степовик Д. Система тропів у українському бароко / Д. Степовик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
17. Стецько В. Нова знахідка – справжній шедевр Пінзеля / В. Стецько // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2.

*В статті описані стилістичні особливості українського барокко як унікального явлення в мировому мистецтві. Автор акцентує увагу на аналізі творчості Йоанна Георга Пінзеля.*

**Ключові слова:** національна культура, мистецтво, барокко, пластика, Пінзель.

*The article describes the stylistic features of Ukrainian Baroque as a unique phenomenon in the world of art. Author focuses on the analysis of works of Johann Georg Pinsel.*

**Key words:** national culture, art, baroque, plastic, Pinsel.

УДК 378:7 (477.83)

**Вікторія Типчук**

### НАУКОВІ ТА ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ КАФЕДРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ІМЕНІ МИХАЙЛА ФІГОЛЯ (2005–2013 рр.)

*Тридцять років від дня заснування кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя – термін достатній, щоби простежити динаміку формування, утвердження й розвитку відділення. Кафедра, що була заснована 1983 року знаним митцем, громадським діячем Михайлом Фіголем, на сьогодні має вагомі здобутки. Підтвердженням цьому є розвиток наукової та творчої діяльності педагогів і студентів за окреслений період. Зусилля викладацького колективу кафедри сьогодні спрямовані на удосконалення методики викладання та формування власної школи підготовки молодих фахівців.*

**Ключові слова:** кафедра, навчальний процес, художня виставка, виставкова діяльність.

**Метою** статті є аналіз розвитку наукової та творчої діяльності педагогів і студентів кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

В історії розвитку та діяльності кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя 2013 рік є особливим, адже виповнюється тридцять років від дня її заснування. Такий термін достатній, щоби простежити динаміку формування, утвердження й розвитку відділення, зробити певні аналітичні висновки й накреслити перспективи.

© Типчук В., 2014.

Як окремий підрозділ відділення образотворчого мистецтва засноване на фізико-математичному факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника 1981 р. відомим митцем та громадським діячем Михайлом Фіголем (1927–1999). 1983 р. створено кафедру образотворчого мистецтва, креслення і художньої праці. Очолювана заслуженим художником України (з 1991 р.), доктором мистецтвознавства, професором (з 1999 р.) Михайлом Фіголем, вона стала наріжним каменем, на якому 1987 р. відкрито художньо-графічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника.

2001 р. художньо-графічний факультет увійшов до складу Інституту культури і мистецтв Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (з 2004 року – Інститут мистецтв). У структурно реорганізованому закладі кафедра зазнала змін, розширилися освітні позиції, з'явилися нові спеціальності: «дизайн» та «моделювання одягу».

2005 р. став ще однією важливою віхою в історії відділення: зазнає поділу кафедра образотворчого мистецтва та дизайну за напрямом окремих спеціальностей – образотворче мистецтво й дизайн. Завідувачем базової кафедри образотворчого мистецтва стає професор, кандидат мистецтвознавства, член Спілки дизайнерів України Богдан Бойчук. З 2006 р. кафедрі ім'я Михайла Фіголя. Вона готує студентів за освітньо-кваліфікаційними рівнями: бакалавр, спеціаліст, магістр; функціонує аспірантура. Кафедра навчає художників-педагогів таких спеціалізацій: малярство, графіка, скульптура, іконопис.

Кадровим підґрунтям для розвитку кафедри певною мірою стала Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ), випускники якої становлять її кістяк, як і кращі випускники кафедри образотворчого мистецтва, які після успішного захисту кандидатських дисертацій стали її викладачами. Професорсько-викладацький склад об'єднує теоретиків мистецтвознавства та митців-педагогів, серед яких шість кандидатів наук (Б. Бойчук, В. Типчук, П. Кузенко, О. Дяків, М. Дяків, Р. Яцишин), митців, відзначених почесними званнями (відмінник освіти України – Б. Бойчук; заслужений художник України – В. Сандюк; лауреат обласної премії імені Я. Лукавця в галузі образотворчого мистецтва й архітектури – П. Прокопів; кращий науковець 2006 р. із нагородженням нагрудною відзнакою облради і держадміністрації – В. Лукань), членів творчих спілок (Б. Бойчук, П. Прокопів, В. Сандюк, М. Якимечко, В. Лукань, Б. Гладкий, П. Кузенко). Більшість з них мають понад 10-річний досвід педагогічної діяльності, окремі працюють практично від початку створення факультету (з 1983 р.).

Майбутнє кафедри – це перспективні молоді педагоги, що поєднують роботу асистента з написанням кандидатської дисертації (Ю. Попенюк, В. Кіндрачук).

Наукова та творча робота кафедри впродовж 2005–2013 рр. успішно поєднує підготовку практиків і теоретиків мистецтва. Наукова діяльність передбачає низку структур, які забезпечують її ефективність. Випускники магістратури четвертого освітньо-кваліфікаційного рівня мають можливість професійного наукового росту, навчаючись в аспірантурі чи прикріплюючись пошукачами на кафедрі для здобуття наукових ступенів. Молоді дослідники беруть участь у наукових конференціях, організації різноманітних мистецьких і культурологічних акцій. За час навчання в аспірантурі її закінчили дев'ятнадцять здобувачів наукових ступенів (п'ятеро з них захистили наукові роботи).

Результати наукових розвідок викладачів та аспірантів кафедри оприлюднює щорічний мистецтвознавчий Вісник Прикарпатського університету, який внесено до Переліку наукових фахових видань ВАК України, у якому можуть публікуватись основні результати дисертаційних робіт. Студентська наукова діяльність у формі невеликих досліджень регулярно висвітлюється на щорічних наукових студентських конференціях, публікаціях в університетському збірнику для студентів «Єврика».

Викладачі кафедри успішно працюють над плановою науково-дослідницькою темою університету «Мистецтво Галичини XIX–XX ст.», що охоплює розгляд особливостей розвитку пластичних видів мистецтв Галичини на основі комплексного аналізу мистецьких процесів самобутнього історико-культурного регіону. За період, що розглядаємо, викладачі кафедри захистили п'ять дисертаційних робіт: Петро Кузенко (2005), Ірина Чмелик (2006), Олена Дяків (2007), Марина Дяків (2010), Роман Яцишин (2013).

Наукові, науково-популярні та видання методичного характеру – вагомі здобутки викладачів кафедри впродовж восьми останніх років, серед яких дві монографії завкафедри Богдана Бойчука (у співавторстві), присвячені окремим аспектам сакрального мистецтва Галичини, та монографія

Володимира Луканя «Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена». Його перу також належать альбомні видання, каталоги, бібліографічні покажчики, конспекти лекцій та програми навчальних курсів.

Щорічно кафедрою образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя організовуються конференції, що є важливою складовою наукової роботи. Студентські конференції та конференції професорсько-викладацького складу сприяють професійному становленню молоді, зростанню її досвіду. Окремі пленарні засідання мають визначену тематику, наприклад, «Творчість М. Зоря та Я. Лукавецького (до 100-річчя від дня народження митців)».

Відзнакою роботи кафедри є проведення регулярних всеукраїнських наукових конференцій, присвячених мистецтвознавчим проблемам чи подіям. 2007 р. на пошанування 80-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя відбулась науково-практична конференція «Михайло Фіголь: життя і творчість» з опублікуванням матеріалів у збірнику конференції та мистецтвознавчому Віснику Прикарпатського університету. За ініціативи доцента кафедри Володимира Луканя конференція супроводжувалась виставкою випускників 1980–2000 років із виданням каталогу творчих робіт. Столітньому ювілею від дня народження Григорія Крука була присвячена Всеукраїнська науково-практична конференція «Художня творчість Григорія Крука в контексті світового мистецтва», що відбулась восени 2011 року. Її роботу доповнила виставка кращих дипломних робіт студентів.

Викладачі кафедри беруть активну участь у всеукраїнських конференціях інших навчальних закладів та організацій, наприклад, Інституту релігієзнавства Львівського музею історії релігії, Львівської національної академії мистецтв, Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, Музею народного мистецтва та побуту м. Коломиї, Художнього музею м. Івано-Франківська.

Для закладів мистецького профілю особливо важливою є творча робота викладачів та студентів, що може здійснюватися в різних формах – участь у виставках різного рангу, пленерах, творчих групах і симпозіумах у межах України і за кордоном. Творча діяльність викладачів сприяє підвищенню ефективності методики викладання. У творчому доробку кафедри (2005–2013) близько 30 колективних виставок. Серед організованих культурно-мистецьких акцій виділяються групові виставки «Нас Сім», «Сім + три», «Осінь творча виставка жінок-викладачів Інституту мистецтв». Серед останніх, найбільш вагомих стали художні виставки викладачів, проведені (2005, 2007, 2008, 2010 рр.) та персональні виставки Богдана Бойчука (2005), Петра Прокопіва (2007), Володимира Сандюка (2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013), Володимира Луканя (2005, 2007, 2009, 2010, 2011, 2012), Миколи Якимечка (2010), Оксани Мельничук (2011, 2012, 2013), Вікторії Типчук (2009–2010), Світлани Хміль (2011, 2012), Юлії Попенюк (2009, 2010).

У рамках співпраці нашого університету з Краківською академією мистецтв 2010 р. колектив викладачів та студентів був запрошений на Міжнародну виставку «Мистецька творчість Прикарпаття» до Польщі. Вони представляли двісті робіт, що експонувалась спочатку у мистецькій галереї м. Томашовіци, а згодом – у виставковій залі Краківської академії мистецтв.

Викладачі кафедри – учасники міжнародних проектів, серед основних: «I Міжнародне трієнале екслібриса в Лефкасі» (Греція, 2005, 2008), «II Всеросійська виставка екслібриса Вологда-2007» (Росія, 2007) – Петро Прокопів; «Світ левкасу» (Угорщина, Литва, Латвія, 2008–2009) – Богдан Бойчук, Богдан Бринський, Володимир Сандюк, Микола Якимечко; Міжнародна виставка графіки (Туреччина, 2007, 2008) – Петро Прокопів; «Сакральне мистецтво України» (м. Київ, 2009) – Володимир Лукань; «Карпатський хребет» (Львів, Чернівці, 2007–2009) – Богдан Бойчук, Богдан Бринський, Володимир Сандюк, Богдан Гладкий, Микола Павлюк, Вікторія Типчук, Світлана Хміль; Міжнародний симпозіум по скульптурі (Литва, 2005), «Міжнародний скульптурний симпозіум RETROMANIA» (м. Кам'янець-Подільськ, 2008, 2009) – Богдан Гладкий; «П'ять інтерпретацій України» (Греція, 2010) – Володимир Сандюк. Художники кафедри – учасники мистецьких акцій обласного та всеукраїнського рівнів, які організовує Національна спілка художників України (НСХУ), та міжнародних пленерів.

Регулярними підсумковими звітами кафедри є виставки студентських робіт зі спеціалізацій: графіка – керівник Петро Прокопів («Світло в штрихах», Художній музей, 2011); малярство – керівник Микола Якимечко (виставкова зала НСХУ, 2011; Художній музей, 2013), іконопис – керівник Оксана Мельничук (Художній музей, 2010), іконопис – керівник Юлія Попенюк (Художній музей, 2009; Краєзнавчий музей, 2013).

Здобуття вищого ступеня вишколу забезпечують студентам всеукраїнські конкурси та

олімпіади з фахових дисциплін. Участь творчої молоді кафедри в олімпіадах дає можливість тісного контакту молодих митців, знайомств, пізнання середовища. Так, 2006 р. в Південноукраїнському державному педагогічному університеті ім. К. Ушинського (м. Одеса) Іра Семанюк зайняла I місце у II турі Всеукраїнської студентської олімпіади з теорії образотворчого мистецтва, а Андрій Гаврилюк – II місце з образотворчого мистецтва. 2008 р. в Криворізькому державному педагогічному університеті у II турі Всеукраїнської студентської олімпіади з образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва роботу Юрія Писаря відзначили як кращу за авторське вирішення живописного твору. Графічні роботи Вікторії Плотнікової та Миколи Кочержука ввійшли в двадцятку кращих на конкурсі SMRC Україна-2012 й експонувались в Лос-Анжелесі та Сан-Франциско.

Упродовж тривалого часу наполегливою педагогічною, науковою, творчою і виховною працею нашого викладацького колективу здійснюється підготовка молодих художників-педагогів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва на підґрунті глибоких національних традицій. Випускники кафедри – це знані художники, члени й голови мистецьких спілок, мистецтвознавці, педагоги, успішні підприємці, які формують і наповнюють культурний простір міст, містечок і сіл Галичини. Майбутні кафедри – у її творчому потенціалі, насназі на шляху плекання власної школи у формуванні молодого творчого покоління області.

*Тридцять лет со дня основания кафедры изобразительного искусства имени Михаила Фиголя срок достаточный, чтобы проследить динамику формирования, утверждения и развития отделения. Кафедра, основанная 1983 известным художником, общественным деятелем Михаилом Фиголем, сегодня имеет весомые достижения. Подтверждением этому является развитие научной и творческой деятельности педагогов и студентов за означенный период. Усилия преподавательского коллектива кафедры сегодня направлены на усовершенствование методики преподавания и формирования собственной школы подготовки молодых специалистов.*

**Ключевые слова:** кафедра, учебный процесс, художественная выставка, выставочная деятельность.

*30 years since the establishment of the department of Fine Arts named after Michael Figol is a sufficient time to follow the dynamics of formation, consolidation and development of this department. The department was established in 1983 by the well-known artist and public leader Michael Figol. And today it shows significant achievements. They are proved by scientific and creative development of faculty and students. The staff efforts are directed at improvements in teaching methods and formation of its own training programs.*

**Key words:** department, educational processes, creative activity, exhibition activity.

УДК 75.046

Ірина Дундяк

## ОГЛЯД СВІТСЬКИХ І ЦЕРКОВНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ В ГАЛУЗІ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті здійснено огляд світських і церковних навчальних закладів Західної України, які готують фахівців у церковному мистецтві (образотворчому та декоративно-ужитковому), що дозволяє проаналізувати структуру навчання в них, особливості програм викладання, особистості майстрів, педагогів тощо та визначити провідні заклади в цій галузі.*

**Ключові слова:** релігійне мистецтво, церковне мистецтво, навчальні заклади, освіта.

Наукова спільнота зараз усе частіше звертається до мистецької спадщини християнства, бо релігія зіграла істотну роль у процесах етноінтеграції та етноїдентифікації українців, оскільки була нерозривно пов'язана з культурою й долею українства. Сьогодні питання відродження релігії, релігійної культури, мистецтва є доволі пріоритетними з огляду на стан справ у духовній культурі України.

© Дундяк І, 2014.

Важливою складовою релігії та релігійної культури була вітчизняна релігійна освіта, історична тяглість якої є доволі істотною. Однак упродовж ХХ ст., унаслідок історичних реалій релігійна освіта практично знищена, тому зараз триває процес відновлення освіти в галузі церковного мистецтва тощо. До цього долучились як церковні, так і світські навчальні заклади. Для ґрунтовного вивчення й аналізу проблеми спадкоємності, відродження, трансформації в сучасному церковному мистецтві та культурі важливим є огляд світських і церковних закладів у галузі церковного мистецтва Західної України.

Загалом публікації з сучасної релігійної освіти є не так багато і вони переважно стосуються структури церковних навчальних закладів різних православних конфесій України. Серед них можна відзначити таких авторів: О. Панасенко [4], Л. Рощина [5], С. Скопіна [6]. Майже немає відомостей про такий розділ сучасної освіти як підготовка фахівців у галузі церковного мистецтва в дослідженнях українських мистецтвознавців, істориків, релігієзнавців. Окремі дані про заклади Західної України можна віднайти на офіційних сайтах навчальних закладів, наприклад, про кафедру сакрального живопису ЛНАМ [2] та Навчальну програму «Іконопис і сакральне мистецтво» УКУ [3].

**Мета** статті – всесторонній огляд західноукраїнських навчальних закладів, де є відділення, факультети, напрями підготовки, літні школи, курси, які готують спеціалістів у галузі церковного мистецтва (образотворчого, декоративно-ужиткового). Поза увагою статті залишаються іконописні майстерні в монастирях регіону.

Серед основних способів збереження будь-якої релігійної культури є базові духовні пріоритети. Тому найперше потрібно зазначити історичні особливості, пов'язані з існування церкви та церковного мистецтва Західної України другої половини ХХ століття. Християнська культура України впродовж ХХ ст. мала багато складаних сторінок. Нагадаємо, що, на відміну від «великої» України, Західна Україна фактично потрапила під гніт комуністичної тоталітарної ідеології після завершення Другої світової війни. Шалена антирелігійна кампанія кінця 50-х — початку 60-х років спричинили зародження та зростання релігійного дисидентства. У цей час нищилися храми, монастирі, семінарії, заборонялись традиційні релігійні обряди. Формально ліквідована Греко-католицька церква діяла в західних областях України в підпільних, «катакомбних» умовах, а значна частина населення таємно підправляла релігійні обряди. За роки атеїстичного панування церковна наука, зокрема, богослів'я як наука, довгий час була під забороною і не могла сповна розвиватися. Якщо й були світочі, знавці своєї справи, – то, радше, як виняток, поодинокі. Не можна богослів'я в радянський час порівняти зі здобутками попередників. Світська ж – розвивалася, виробила певну методологію, форму. Тому зараз церква активно користується теоретико-методологічними здобутками світської науки, її формами, пристосовуючи їх до власних потреб і наповнюючи своїм духом [1].

Сьогодні в незалежній Україні відбувається стрімке розширення системи релігійної освіти, яке пов'язано з історичними передумовами формування та діяльності навчальних закладів, традиційним поширенням релігії на території, сконцентрованістю парафій різних конфесій, потреб церкви у священно- та церковнослужителях. Однак, зважаючи на наведені факти, у західноукраїнських областях цей процес відбувається значно жвавіше. Як зазначає О. Панасенко: «Розвиток системи релігійної освіти нині відбувається за алгоритмом, закладеним останніми роками, і зумовлюється сучасними змінами в країні, церковній організації: збільшується кількість духовних навчальних закладів; розширюється та вдосконалюється їх робота; велика увага приділяється розвитку богословської науки та покращенню викладацької діяльності у вищих навчальних закладах» [4, с. 12].

Однак усе ж потрібно провести значну роботу стосовно консолідації зусиль на подолання міжконфесійних суперечностей, наукового формулювання та обґрунтування відповідних проектів [4, с. 12]. Сучасна стратегія співробітництва держави і церкви, як цілеспрямований і системний процес, повинна затверджувати духовну культуру, формувати поле толерантності і взаємоповаги, бути спрямована на пошук взаємоприйнятних форм і методів рішення соціальних і релігійних проблем. Досягнення цієї мети можливе за умови міжконфесійного взаєморозуміння та згоди, поглиблення процесу інтеграції церкви в українське суспільство його освітню систему [4, с. 11].

У системі релігійної освіти сьогодні є багато дискусійних питань. Так, на думку певних теологів, постає проблема співвідношення духовних і богословських навчальних закладів. Чи може фахівець з богослів'я, церковного права, церковної історії, церковного мистецтва бути священнослужителем і чи має він для цього достатній рівень підготовки? У такому випадку виникне протиставлення або окремішність підготовки священнослужителів і фахівців названих

спеціальностей. На сучасному етапі держава зробила багато на шляху до визнання духовної освіти [1].

Однак попри означені вище питання є фактом те, що на території Західної України вже більше двадцяти років доволі успішно працюють різні світські та церковні заклади, які готують фахівців у галузі образотворчого та декоративно-ужиткового церковного мистецтва. «Перші ластівки» серед таких були у Львові, це, зокрема кафедра сакрального малярства у Львівській національній академії мистецтва. Концепція діяльності кафедри, яку розробив на початку 1990-х рр. професор Р. Василик, передбачає реалізацію довготермінової програми відродження і розвитку українського іконопису з його самобутньою стилістикою, а також з відомих причин знищеної вікової традиції суміжних жанрів сакрального мистецтва – сакральної металопластики, священничого одягу, золотого шитва, мистецтва книги, сницарства тощо [2].

Сьогодні творча робота викладачів та студентів кафедри сакрального малярства здійснюється за такими основними напрямками, як художнє оформлення інтер'єрів сакральних споруд (поліхромія храмів), виконання творів сакрального мистецтва в техніках настінного малярства, мозаїки, вітражу, іконописних творів, станкове малярство, виставкова діяльність.

Підготовку фахівців сакрального мистецтва від часу заснування кафедри здійснювали провідні фахівці – Микола Бідняк, Карло Звіринський, Володимир Овсійчук, о. Ласло Пушкаш; Роман Василик, Микола Кристопчук. Для викладання в різний час запрошувалися авторитетні науковці й теологи: патріарх УАПЦ Димитрій Ярема; віце-ректор Українського католицького університету в Римі доктор І. Музичка; ректор Семінарії Святого Духа у Львові о. І. Прах; доктор канонічного права о.М. Димид; доктор філософії Д. Степовик, відомий художник О. Мазурик (Франція), дизайнер В. Паньків (Польща), мистецтвознавець В. Грешлик (Словаччина), науковий співробітник університету в Монреалі (Канада) Я. Креховецький, відомий візантиніст, доктор Т. Шпіглік (Франція). До викладацької роботи були залучались фахівці в галузі сакрального мистецтва – К. Маркович, Р. Кислий, С. Юзефів, Л. Скоп, Р. Косів, Л. Яцків, І. Шабан [2].

Тільки впродовж 1999—2005 рр. викладачі кафедри організували 18 персональних виставок, були учасниками 15-ти регіональних, всеукраїнських, міжнародних персональних і колективних художніх акцій, підготували 21-ну виставку творчих робіт студентів. На особливу увагу заслуговують праці викладачів і студентів кафедри, виконані для конкретних об'єктів, зокрема, комплексне оформлення храмів і в Україні, і поза її межами (Англія, Франція, Бразилія, Румунія, Польща), мистецьких заходів, як, наприклад, оформлення вітваря для Літургії за участю Святішого Отця Івана Павла II у Львові [2].

Підготовка фахівців на кафедрі сакрального мистецтва здійснюється за розробленими освітньо-професійними і навчальними програмами, а викладачі кафедри є авторами навчальних підручників та посібників, рекомендованих Міністерством освіти і науки України, серед них: «Синтез технік монументального мистецтва у храмовій архітектурі» (М. Кристопчук); «Українське сакральне мистецтво»; розділ словника «Теорія і практика сакрального мистецтва у вищій освіті України», навчального посібника «Мистецька школа в системі національної освіти України» (Р. Василик), «Українське сакральне мистецтво» (співавтор Р. Василик) тощо [2].

Дипломні та курсові роботи студенти кафедри найчастіше виконують на реальних об'єктах. Це, зокрема, проекти, вітражі, поліхромії, ікони для церков у Перемишлі (Польща), Нансі (Франція), храму Різдва Пресвятої Богородиці та церкви Святого Духа у Львові, меморіальної каплиці пам'яті полеглих воїнів УПА в с. Білий Камінь (Золочівський район на Львівщині), каплиці ВМС України в Севастополі, реставрація твору видатного художника першої половини ХХ ст. Антона Манастирського в храмі Преображення Господнього в м. Бориславі тощо.

На кафедрі образотворчого мистецтва імені М. Фіголя Прикарпатського національного університету вже більше п'яти років успішно діє спеціалізація «Іконопис». Серед викладачів цієї спеціалізації слід відзначити В.Луканя, О.Мельничук, Ю.Попенюк

З-поміж західноукраїнських церковних навчальних закладів особливо виділяється Український католицький університет. Він знаний своєю давньою історією та позитивним сучасним досвідом. Тому абсолютно логічною була поява з осіннього семестру 2009 р. в Українському Католицькому Університеті навчальної програми «Іконопис і сакральне мистецтво». Це перша і поки що єдина в Україні програма, яка поєднуватиме серйозне професійне вивчення мистецтва іконопису з богословською освітою. Навчання має чотири складові: вивчення іконопису на зразках традиційної української ікони XV–XVI ст.; курси головних богословських дисциплін, знання яких необхідне



іконописцеві; основи історії і теорії мистецтва; духовний розвиток учасників програми через участь у молитовному і спільнотному житті університету.

Слід зауважити, що ця програма розрахована як на початківців, випускників середніх шкіл чи людей, які досі не пробували себе в живописі, так і на вже практикуючих іконописців чи художників. Головними її завданнями є: «плекання питомих українських традицій іконопису; робота в давній техніці темперного живопису; докладне вивчення і творче наслідування стилю авторів шедеврів українського іконопису минулих століть; посилене вивчення богослов'я ікони; основ церковного віровчення, молитви і практики. Неодмінною складовою програми буде безпосередня участь студентів у Богослужіннях, виїзні реколекції, екскурсійні поїздки до пам'яток сакрального мистецтва й іконопису» [3]. За задумом керівництва закладу навчання за програмою дасть змогу стати кваліфікованим іконописцем, розуміти і цінувати християнське церковне мистецтво, корисно та цікаво провести час у товаристві людей зі спільними інтересами, отримати незабутній духовний досвід молитви, вивчення і практики сакрального мистецтва. Програма є першою спробою цілісного виховання богословів-іконописців, які зможуть у майбутньому працювати для церковних потреб: виконувати замовлення з розпису храмів, створювати іконостаси чи окремі ікони для церков або приватних осіб. Принагідно зауважимо, що навчання стаціонарне, а програма відкрита для молодих осіб віком від 17 р., попередня мистецька освіта чи досвід іконописання не обов'язкові.

Подібним шляхом пішов ще один навчальний заклад. Так, у Дрогобичі 2012 р. при Інституті Пресвятої Трійці відкрився факультет Церковного мистецтва. Він готує знавців богослов'я і теорії ікони та кваліфікованих іконописців з богословською освітою, учителів іконопису для праці в студіях та школах іконопису. Навчання у групі теоретичного напрямку (богослов-іконознавець) передбачає вивчення іконографії, іконології, теорії, історії західно- та східноцерковного мистецтва, богослов'я ікони, храмового розпису та інших богословських дисциплін (заочна форма навчання). Курс практичного іконопису (іконописець), крім теоретичних предметів, передбачає вивчення технології написання ікони, практичного розпису храму, створення мозаїки, вітража, виготовлення хоругв, плащаниць та інших літургійно-мистецьких предметів (форма навчання стаціонарно-заочна). Окрім того, часто Український католицький університет (іконописна школа «Радуж»), інші релігійні організації, монастирі влаштовують літні іконописні школи для всіх бажаючих. Так, в Ужгороді з ініціативи монахів-капуцинів стрітенського монастиря влітку 2013 р. почала працювати «Eikonoschole». Програма курсу поєднує ознайомлення із сакральними пам'ятками Закарпаття, теоретичні лекції з історії церковного мистецтва та візантійської богослужбової традиції. Учасники школи щоденно беруть участь у молитвах та Літургіях, які відбуваються в різних храмах Мукачівської греко-католицької єпархії.

У 90-х роках популярні православні училища, вони були спеціалізованими духовними освітніми установами, що мали одне або декілька відділень для підготовки церковних працівників. Приймали в них осіб чоловічої та жіночої статі, навчання тривало 2–4 роки. Усі училища можна умовно поділити на дві групи мало фахові та багатофахові. До першої можна віднести духовно-пастирські училища, які мали термін навчання чотири роки і готували священнослужителів. В багатофахових училищах було відкрито декілька відділень; термін навчання становив 2–3 роки. Так в Коломийському духовному училищі УПЦ КП 1996–1997 н.р. діяли відділення: регентське – готували регентів і псаломщиків; іконописне — художників-іконописців, церковного малярства – майстрів церковного розпису, різьбярів, майстрів пошиття церковного священного одягу та церковного начиння [5, с. 60]. Не беремо до уваги у цій статті дипломні роботи випускників різних кафедр та закладів художнього профілю Західної України в галузі церковного мистецтва (переважно декоративно-ужиткового), бо вони виконані здебільшого за власною ініціативою студента і не є наслідком спеціального спрямування навчання в галузь церковного мистецтва. Хоча мусимо признати те, що часто такі дипломні роботи є високомистецькими й новаторськими.

Насамкінець, ще один аспект. Зараз велику увагу приділяють катехизації учнівської молоді, тому зауважимо деякі нюанси використання церковного мистецтва і в цій галузі. Основною метою викладача повинно бути формування релігійного світогляду у дітей, який стане духовним стержнем у їх подальшому самостійному житті. Залучення до ремесел, церковного мистецтва допоможуть виховати в них кращі людські якості — любов до вітчизни, своєї культури, чесність, милосердя до ближніх. Тому подальше зближення художньо-практичної, художньо-історичної і богословських, педагогічних дисциплін представляється найбільш перспективним напрямом методологічних пошуків у цьому напрямі [6].

Отже, зважаючи на те, що у другій половині ХХ ст. західноукраїнське релігійне життя та мистецтво існували переважно в підпіллі і були фактично заборонені, сьогодення різноманітність навчальних закладів регіону, які готують спеціалістів у галузі церковного малярства, є доволі великою, різноманітною і закономірною. Це заклади різної форми власності, різної конфесійної приналежності, різних рівнів акредитації. Провідними серед них, на нашу думку, є кафедра сакрального живопису Львівської національної академії мистецтв, де реалізується довготермінова програма відродження та розвитку українського іконопису з його самобутньою стилістикою, навчальна програма «Іконопис і сакральне мистецтво» Українського католицького університету, яка має на меті цілісне виховання богословів-іконописців.

1. Архиепископ Єпіфаній. Богословська освіта та наука в Україні перед викликами сучасності. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://theology.in.ua/ua/bp/theological\\_monitoring/51958/](http://theology.in.ua/ua/bp/theological_monitoring/51958/).
2. Кафедра сакрального мистецтва ЛНАМ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lnam.edu.ua/departments/ua/3/16/103/>.
3. Навчальна програма «Іконопис і сакральне мистецтво» УКУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.os.ucu.edu.ua/uk/icon/full-time.html>.
4. Панасенко О. В. Інституційні засади релігійної освіти в Україні (на прикладі православ'я) : автореф. дис. ...канд. філос. наук / О. В. Панасенко . – К. : Б. в., 2011.
5. Рощина Л. О. Православна духовна освіта України (1991–2001 рр.) : дис. на здобуття...канд. іст. наук / О.Л. Рощина. – Донецьк, 2004. – 175 с.
6. Скопіна С. О. Церковне мистецтво і сучасна православна освіта [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://fd.snu.edu.ua/info/files\\_articles/collection\\_9/article11.pdf](http://fd.snu.edu.ua/info/files_articles/collection_9/article11.pdf).

*В статтє сделан обзор светских и церковных учебных заведений Западной Украины, которые готовят специалистов в церковном искусстве (изобразительном и декоративно-прикладном), что позволяет проанализировать структуру обучения в них, особенности программ преподавания, личности мастеров, педагогов и т.д. и определить ведущие учреждения в этой области.*

**Ключевые слова:** религиозное искусство, церковное искусство, учебные заведения, образование.

*Religious and church education in Ukraine of late XX – early XXI century is not enough researched in details. A review of secular and church institutions in Western Ukraine, that train specialists in religious art (fine and decorative), allows us to analyze the structure of education in these institutions, features of teaching programs, individual artists and teachers and to identify leading institutions in this sphere.*

**Key words:** religious art, church art, educational institutions, education.

УДК 7 : 291.36

Олена Білик, Алла Соловей

## КИЇВСЬКІ САКРАЛІЇ СЕРЕД СТАРОЖИТНОСТЕЙ КНЯЖОГО ГАЛИЧА

*У статті розкрито невідомі напрямки церковно-державних та культурних відносин Києва з Галичем у княжу добу. Прослідковано ранньохристиянські і київські витoki галицького сакрального мистецтва і, зокрема, особливості дрібної металопластики означеного періоду.*

**Ключові слова:** археологія, історія мистецтв, сакральне мистецтво, дрібна металопластика.

Провідну роль в церковно-релігійних зв'язках давньоруських міст Галицької землі відігравав Київ – центр суспільно-політичного, економічного і культурного життя Давньої Русі. Сліди стабільного і тривалого дипломатичного спілкування Великого київського князя Володимира Мономаха (1113–1125) із галицькими володарями збереглися в такому рідкісному виді археологічних джерел, якими є княжі привісні печатки. У сучасній науці вважається, що молібдоби з християнським іменем Володимира Мономаха – Василій та зображенням його небесного патрона, виявлено найбільше із всієї території Русі, в тому числі й на Прикарпатті.

© Білик О., Соловей А., І, 2014.

**Мета** статті – розкрити напрямки церковно-державних та культурних відносин Києва з Галичем у княжу добу.

Об'єднавчі процеси довкола Галича, який взяв на себе ініціативу інтегрувати Звенигородські, Перемишльські, Тербовлянські і, власне, Галицькі землі в могутнє князівство (1141), спонукало місцевих володарів брати собі за взірцем визначних київських князів Володимира Великого і Володимира Мономаха охоронцем і заступником, святого Василя Великого. Образ одного з Великих Отців Східної Церкви поміщували на своїх печатках галицький князь Володимирко Володаревич (1141–1153) та його син Ярослав Осмомисл (1153–1187). Якраз напередодні завершення об'єднання західних територій Русі в єдине і могутнє Галицьке князівство, між Києвом та містами Галицько-Волинської Русі продовжували протікати тісні міжнародні відносини. Про це свідчать привісні печатки Великого київського князя Мстислава Володимировича (1125–1132), на яких, з одного боку зображено його духовного патрона – святого Федора, а з іншого – в три рядки поміщено таємниче «ДЬНЬСЛОВО». Печатки з такою лексемою належали до таємної, засекреченої кореспонденції.

Мстислав-Федір Володимирович використовував у дипломатичному спілкуванні з іншими князями декілька видів печаток. Але молібдобули з майстерно виконаною фігурою святого Федора Стратилата і написом «ДЬНЬСЛОВО», виконаним у три рядки, археологи поки що віднаходять тільки в Галицькій Русі. Першу олов'яну буллу київського володаря знайшов на розкопках дитинця «Замочок» у княжому Белзі (1936–1938) дослідник Ярослав Пастернак [6, с. 71]. Три інші печатки виявлено нещодавно в княжому Галичі: на Золотому Тоці, Галицькому Підгородді і на Спаському городищі. Отже, галичани, в першу чергу, ті, що були на державній службі в княжій канцелярії, отримували не тільки важливі повідомлення з Києва, але й збагачували свої знання, на прикладі образів святого Василя Великого і Федора Стратилата, про тогочасну давньоруську іконографію.

Відомий львівський археолог Володимир Петегрич вважав, що помітною статею торгівлі Галича і Києва були енколпіони (нашийні хрести-складні) і мідні хрестики з жовтою виїмчастою емаллю [9, с. 154]. Хрести-енколпіони являють собою окрему групу пам'яток дрібної пластики. Вони є, безумовно, прекрасними джерелами для дослідження історії мистецтва і християнства. Дослідники здійснили їх класифікацію за часом виготовлення, формами, іконографічними композиціями, технікою виконання і матеріалами. В процесі наймасштабніших розкопок у давньому Галичі, які проводив Я. Пастернак у 1934–1943рр., йому поталанило сформувати цілу колекцію давньоруських енколпіонів, знайдених переважно на Золотому Тоці. Зокрема на княжому дитинці вчений відкрив найпоширеніший тип хреста-складня в Давній Русі [7, с. 233]. З останніх досліджень Галича нам відомо принаймі 10 релікваріїв такого типу. Прикметно, що у всіх без винятку випадках – на території сучасного міста, на Галицькому Підгородді і, нарешті, знову ж, на Золотому Тоці, знайдено три цілих хреста із мощами святих.

На лицьовому боці складня (6,5x5,5 см) зображено рельєфне Розп'яття Христа з двома фігурками предстоячих, очевидно Богородиці і Йоана Богослова. Фігура Христа майже пряма, голова схилена вправо, руки в ліктях та ноги в колінах ледь зігнуті. Над головою зображений німб з перехрестям та монограми «ІС» та «ХС». На енколпіонах такого типу обабіч постаті Христа розміщені написи, які читаються: «Хрест нам похвала» або «Хрест нам утіха». У верхньому та нижньому медальйонах поміщено зображення святих Миколая та Георгія.

На зворотньому боці зображена Богородиця в повний ріст, у позі моління, з двома предстоящими фігурами. Богоматір одягнена в хітон та мафорій. Зверху та знизу – два поясних зображення святих. Зверху – святий Петро (напис поруч «ПЕТРЬ»), знизу – святий Василій (напис поруч «ВАСИЛ»). Обидві половинки хреста прикріплені за допомогою шарніра до біконічного вушка. Медальйони обрамлені рельєфною лінією, на якій збереглися насічки. Хрест вилитий з бронзи, рівнораменний, з медальйонами та парними виступами-«слізками» на кінцях, з дзеркальним написом «Пресвятая Богородице, помагай».

Час появи енколпіонів даного типу датують першою половиною XIII ст. Місцем їх виготовлення вважається Київ, де неподалік Десятинної церкви були знайдені формочки для їхнього виробництва. На думку Б. Рибаківа, енколпіони з давньоруськими дзеркальними написами з'явилися в 1239–1240 роках, після того, як татаро-монгольська орда окупувала північно-східні землі Русі. Молитовне звернення «Пресвятая Богородице, помагай» мало вберегти мешканців західних руських князівств від знищення.

Енколпіони такого типу були розповсюджені по всій території Русі. Аналогічні хрести-складні відкриті в Києві, Галичі, Гродно, Дорогобужі, Мстиславці, Старій Рязані, Саранску, на

Райковецькому городищі, а також на території Болгарії, Угорщини, Італії, Польщі, Румунії, Туреччини, Чехії, Словаччини, Швеції, Сербії та Прибалтики. Досліджуючи знахідки давньоруських енколпіонів, виявлених у різних регіонах колишньої Югославії, науковець В. Перхавко прийшов до висновку, що провідну роль у налагодженні релігійних зв'язків Русі з Сербією і Хорватією відігравали Галицько-Волинські землі [8, с. 217]. Більше того, автор дослідження висловлює припущення, що різноманітність складаних хрестів з написом «Пресвятая Богородице, помагай» могла виготовлятися галицькими майстрами [8, с. 208].

Із київських ювелірних майстерень, очевидно, до Галича потрапляли хрести-енколпіони із зображенням чудотворного образу «Куп'ятицької Богоматері». Оскільки явлення Куп'ятицького чудотворного образу Богородиці на стулці енколпіона сталося 1182р., то російська дослідниця Фріда Корзухіна вважає, що їхнє виробництво поширилось в останній чвертині XII ст., а масовий випуск припадає на першу половину XIII ст. [3, с. 68–69].

Священний хрест з чудотворним образом Богоматері Одигітрії початку зберігався в церкві, побудованій в с. Куп'ятичі (нині – Брестська область, Білорусь), на місці, де явилася Божа Матір. Після монголо-татарської навали церква згоріла в 1240 р.. У XVI ст. мідний литий складаний хрест-енколпіон знайшли на згарищі. У 1629 р. в Куп'ятичах була побудована нова церква і засновано монастир. Якраз куп'ятицькі монахи перевезли хрест до Софії Київської [5, с. 128–129].

З розкопок у Галичі відомий один складень з образом Куп'ятицької Богоматері, відкритий Я.Пастернаком на Золотому Тоці [7, с. 233]. В експозиції місцевого Крилоського історичного музею зберігається зворотня стулка ідентичного складня, який походить з с. Чернятин Городенківського району на Покутті. Лицева сторона таких енколпіонів має центральне зображення Розп'яття. Фігура Христа майже пряма, руки трохи зігнуті в ліктях. Над Христом зображення святого з бородою, а з двох сторін від Розп'яття розміщені Богородиця та Йоан.

На зворотньому боці енкулпіону знаходиться Богоматір з Дитятком. Вона одягнена в хітон і мафорій. Лівою рукою тримає маленького Ісусака, а права притиснута до грудей. Над Богородицею та по обох боках зображенні напівфігури святих.

Київські митці-ювеліри займалися також виробництвом творів дрібної металопластики, які повторювали в значно зменшених формах образи чудотворних і особливо шанованих на Русі ікон. Вивчаючи мідний образок XII ст., який походив з давньоруського городища в с. Сахнівка (Дівич-Гора), російська дослідниця В. Антонова довела, що це – унікальна копія чудотворної ікони Вишгородської Богоматері. Другу аналогічну іконку відкрив у 1989 р. на території колишнього ремісничо-торгового посаду княжого Галича учень Крилоської школи Степан Атаманчук. Правда, на відмінну від оригіналу Вишгородської ікони, на двох металічних іконках монументальна фігура Божої Матері зображена з німбом, покритим дорогоцінним камінням, одягнута в нанизаний перлами плащ. Орнамент у вигляді намистинок, який прикрашає по боках прямокутний простір і аркове завершення іконки, імітує зернь, ювелірну техніку, відому в Києві ще з X ст.. Прагнення розкішно прикрасити образ Богородиці Елекси (Милостивої) свідчить про досить поширене пошанування цієї ікони, яка послужила взірцем для сакральних тільників-амулетів. Зрозуміло, що нею могла бути тільки привезена з Константинополя великокняжа святиня, яку викрав з Києва Андрій Боголюбський, і на півночі Русі вона прославила себе під іменем Володимирської [1, с. 203]. Ми знаходимо в давньоруському літописанні підказку, хто і коли привіз з Києва до Галича мідний образок. Влітку 1150 р. галицький князь Володимирко Володаревич разом з дружиною допомагав посадити на великий княжий стіл у Києві свого свата, князя Юрія Довгорукого. Володар Галича, як представник християнської країни, на свято Успіня Пресвятої Богородиці спочатку «приїхав до святої Софії, а звідти – поїхав до святої Богородиці Десятинної і звідтіля до Богородиці в Печерському монастирі» [4, с. 233]. У той же день «поїхав Володимир, – пише літописець, – до Вишгорода, обом святым мученикам, Борису і Глібу, поклонитися» [4, с. 233]. Там, у Вишгороді, де в княжому храмі зберігалася чудотворна ікона, кожен із галичан придбав собі на пам'ять мідну іконку із зменшеною копією Милостивої Богоматері. Таким чином, християнський Галич, за висловлюванням російської дослідниці Н. Дьоміної, усвідомлював, що ікона «Володимирська – це найвеличніше материнське милосердя, яке жертвує своїм сином заради любові до світу» [2, с. 78].

З цього періоду маємо серед археологічних знахідок з княжого Галича ще одну київську сакральну пам'ятку. Її було відкрито поблизу фундаментів літописної Спаської церкви. На привісній печатці зображено з обох боків двох християнських святих – Пантелеймона і Фелора. Олов'яна молібдобула належала видатному київському князю Ізяславу-Пантелеймону Мстиславичу-

Федоровичу (1146–1154) – політичному противнику Володимира Володаревича, з яким, тим не менше, він підтримував дипломатичні зв'язки

І все ж таки, найбільшу кількість київських сакралій слід пов'язувати з діяльністю першого галицького єпископа Косми (1157–1165). Його привісні печатки відомі з розкопок фундаментів багатьох храмів давнього Галича, одну молебоду було виявлено аж в Великому Новгороді. Помітне місце у спектрі багатогранної діяльності галицького владики займав митрополитий Київ. Як у жодному іншому з давньоруських міст, в княжому Галичі знайдено найбільшу кількість печаток київських митрополитів другої половини XII ст. Станом на 1970 р. російський вчений Валентин Янін виділив дві різновидності давньоруських митрополитих булл з іменем Костянтина. Печатку київського митрополита Костянтина II (1167–1174) було відкрито в Звенигороді і в Галичі. Другий тип печатки відомий в єдиному екземплярі. Вона зберігається в столиці Греції – Афінах, у музейній збірці Бенакі. На одній її стороні знаходиться зображення чудотворного образу Халкопратійської Богородиці, а на іншій – грецький напис: «Печатка проедра Русі Костянтина» [10, с. 49].

Ще одну печатку з іменем Костянтина було виявлено в 2012 р., на Крилоському городищі. На аверсі молебоду зберігся доволі чіткий напис, який був відтиснутий тою ж самою матрицею, що й на аверсі першої печатки Костянтина. Він прочитується: «Печатка проедра Русі Костянтина». На реверсі митрополитою були зображено композицію, яка виникла й поширилася в Києві ще в XI ст. й дістала назву «Печерської Богоматері».

Відкриття олов'яної булли восени 2012 р. на Золотому Тоці показало, що функціонував ще й четвертий тип печаток, де в легенді вказано ім'я київського митрополита Костянтина. На одній стороні булли грецькою мовою в чотири рядки читається напис: «Господи, призри на мя Костянтина», а на другій – майстерно виконано зображення Богородиці-Знамення.

Із всього сказаного маємо вражаючий приклад, як сучасна археологія може розширити обрії маловідомих біографій визначних діячів Давньокіївської держави, прослідкувати ранньохристиянські і київські витоки галицького сакрального мистецтва, розкрити невідомі нам напрямки церковно-державних відносин Києва з Галичем у княжу добу.

1. Антонова В. И. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери / В. И. Антонова // Византийский временник. – 1961. – Т. XVIII.
2. Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга / Н. А. Демина. – М. : Наука, 1972.
3. Корзухина Г. Ф. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты реликварии XI–XIII вв. / Г. Ф. Корзухина, А. А. Пескова. – Санкт-Петербург, 2003.
4. Літопис Руський / [за Іпатіївським списком переклав Леонід Махновець]. – К. : Дніпро, 1990.
5. Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського / Л. Міляєва // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – Львів, 1994. – Т. ССХХVII.
6. Пастернак Я. Мої зустрічі зі старовиною / Я. Пастернак // Український історик. – 1978. – Ч. 4.
7. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 850–1943 рр. / Я. Пастернак. – Івано-Франківськ : Плай, 1998.
8. Перхавко В. В. Находки энколпионов на территории Югославии / В. В. Перхавко // Советская археология. – 1978. – № 4.
9. Петегерич В. М. Из истории экономических и культурных связей Галицко-Волынской Руси в X–XIII вв. / В. М. Петегерич // Славянские древности : [сборник научных трудов]. – К. : Наукова думка, 1980.
10. Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. / В. Л. Янин. – М. : Наука, 1970. – Т. I.

*В статті раскрыто невідомі напрямки церковно-державних і культурних відносин Києва з Галичем в князівські часи. Прослідковано ранньохристиянські і київські витоки галицького сакрального мистецтва і, в частині, особливості мелкої металопластики означеного періоду.*

**Ключевые слова:** археология, история искусств, сакральное искусство, мелкая металлопластика.

*The article reveals the unknown directions of church-state and cultural relations Kiev with Halych in princely age. Followed early Christian and Kiev origins of Galician sacred art and, in particular, features small metal plastic of that period.*

**Key words:** archeology, history of art, sacred art, fine metal and plastic.

УДК 7.04:246.5

Юлія Попенюк

## ІКОНОГРАФІЯ СЮЖЕТУ РІЗДВА ХРИСТОВОГО З ПОКЛОНІННЯМ ПАСТУХІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – XVIII СТ.

*У статті розглядається іконографія та художньо-стилістичні особливості сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському сакральному мистецтві бароко. Підсумовано, що для українських ікон Божого Народження другої половини XVII–XVIII ст. характерне виділення в окрему іконографічну схему події Поклоніння пастухів. Художники прагнули передати в цих композиціях світлоповітряну перспективу, відтворити відчуття реального оточення, значну увагу надавали правильній анатомічній будові людського тіла, глибокому психологізму персонажів, підкресленому взаємозв'язком внутрішнього світу людини з навколишньою природою.*

**Ключові слова:** іконографія Різдва Христового, Поклоніння пастухів, художньо-стилістичні особливості, бароко.

Різдво Ісуса Христа є однією із найвизначніших подій християнського світу, оскільки прийшов на світ Спаситель, який великою жертвою своєю відкупив людство від первородного гріха й дав надію на щасливе та вічне життя. Народження Господа Ісуса Христа займає виняткове місце у Священній історії, на сторінках канонічних Євангелій і в апокрифічних текстах. Святий Йоан Золотоуст трактував цю подію як одне з найвищих таїнств. «Бог на землі, а людина на небі, ангели служать людям, люди спілкуються з ангелами і прочими небесними силами; демони втікають, смерть побита, рай отворений, клятва знята, гріх зник, провини прогані, істина зійшла на землю. Природа, перед котрою херувими берегли рай, сьогодні злучилася з Богом» [1, с. 288]. Різдво Христове належить до числа дванадцяти празників, які зображуються у святковому ряді іконостасу.

Іконографія «Різдва Христового» сформувалася у мистецтві Візантії. Українські середньовічні іконописці дотримувались виробленої традиції, насамперед композиційного вирішення, однак образна інтерпретація іконографії сюжету мимоволі зазнавала змін внаслідок впливу національних культурних традицій. Після завоювання Константинополя турками-османами 1453 р. вплив Царгороду поступово слабшав, натомість зростали контакти із західноєвропейською художньою культурою, естетичні ідеали якої різко відрізнялися від візантійських [2, с. 127–128]. Саме під впливом західноєвропейського мистецтва в українському іконописі XVII–XVIII ст. поширюється іконографія сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів. Про поклоніння пастухів Новонародженому Дитяті оповідається в Євангелії від Луки: явився ангел Господній пастухам і сповістив їм про Народження Месії. Композиційне вирішення сюжетів частково оперте на графічні альбоми Святого письма Гепарда де Йодде з Антверпена (кінець XVI ст.) та Йоганна Піскатора з Амстердама (друга половина XVII ст.) [3, с. 92].

**Мета статті** – простежити іконографію та художньо-стилістичні особливості сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському сакральному мистецтві бароко.

Завданням українського іконопису XVII–XVIII ст. було осягнення божественного світу, який трактувався не як протилежний земному, як це було в Середньовіччі, а як наблизений до нього. Оскільки канони візантійської традиції унеможлилювали втілення важливих життєвих вражень, багатоманітності людських характерів, художники звертаються до ренесансних тенденцій, а згодом стилістичних особливостей бароко [4, с. 174]. Іконописці прагнули показати земний простір, як втілення вищої благодаті, мудрості й досконалості. Для них критерієм зображення була реальна природа і сформований ідеал краси, якими стали образи Христа і Богородиці [3, с. 339]. Як зазначають дослідники, по-новому трактуючи образ людини, художники намагаються показати не лише багатогранний у своїй високій духовності образ небожителя, а й складний і суперечливий характер земної людини [5, с. 37]. В українському живописі XVII–XVIII ст. ускладнюється композиційні рішення, збагачується колористична система, активніше застосовують кольорові відношення, а також ускладнюються техніко-технологічні прийоми [5, с. 37].

© Попенюк Ю., 2014.

Однією з найпоказовіших у становленні нової іконографії є ікона «Поклоніння пастухів» другої половини XVII ст. (Золочівський р-н Львівської обл.) з колекції «Студіон» у м. Львів [6, с. 8], яка ймовірно призначалася для празничного ряду іконостасу. Композиція ікони асиметрична: праворуч, у глибокій задумі, нахиливши голову до Дитяти, сидить Богородиця. Жестом складених на грудях рук вона підкоряється Божій волі. Лик Марії сповнений смутком, передчуттям матері, якій відомо про майбутні страждання і смерть Сина. Погляд жінки спрямований у безкінечність і, водночас, у глибини власного серця, аби зберегти назавжди радісну подію материнства (Лк. 2, 19). Продовжуючи традиційну ренесансну іконографію, автор зображає Народження Ісуса Христа на тлі дерев'яного дашка, устеленого соломкою, поруч над яслами видніються голови тварин. У центрі ікони стоїть Йосип, широко розвівши у боки руки, підкреслюючи цим жестом важливість Божого народження. Праворуч – троє пастухів, один з них тримає в руках біленьке ягнятко, «яке натякає на символічного Агнця Божого – Ісуса Христа, жертвою життя якого буде врятоване людство» [7, с. 145]. Погляд другого пастуха спрямований вгору, ймовірно на ангелів, які над хмарами тримають стрічку із написом: «Слава во вишніх Богу...». Третій пастух, знімаючи шапку з голови, віддає шану Новонародженому Дитятку. Із небес спадає сяйво Вифлеємської зірки, вказуючи на Немовля у яслах. Персонажі ікони наділені простотою, душевністю й одухотвореністю. Фігури читаються світлими силуетами на тлі темного краєвиду, масштабно вони дещо завеликі стосовно пейзажу і, таким чином, добре прочитуються зі значної відстані. Привертають на себе увагу пропорції людських фігур, з надто великими головами (особливо у Йосипа), що надає іконі звучання близького до наївного народного мистецтва.

Для ікони характерна тепла кольорова гама, збереження ще середньовічної символіки барв: багрянний одяг Богородиці – Цариці Небесної, промодельований червоними бганками, доповнений синьою тунікою, що виступає свідченням земної жінки; в одязі Йосипа застосовано взаємодоповнювальні кольори: синій і оранжевий. Ікона вирізняється з-поміж інших своєрідною авторською манерою письма і глибоким психологізмом.

Натомість ікона Різдва Христового з Поклонінням пастухів із Закарпаття, яка датується 1701 р. (приватна збірка), вирізняється площинністю і лінеарністю [8, с. 212]. На думку В. Отковича, починаючи з XVII ст. посилюється вплив книжкової гравюри на іконопис і лінеарний стиль, в якому графічний елемент виступає на перший план, стає прикметною ознакою народного малярства [9, с. 28.]. Композиція розгортається на тлі умовної стайні з солом'яним дашком і площинним пейзажем, на задньому плані якого видніються троє царів на конях, які вказують на Вифлеємську зірку. У центрі, на передньому плані, зображені ясла у вигляді плетеного кошика, в яких лежить повита Дитина. Ліворуч від Ісуса сидить Богородиця, яка вказує руками на Немовля, позаду неї постать жінки з німбом. Можна лише припускати, хто це може бути, адже зображення жінки поруч з Дівою Марією зустрічається вперше. І. Іванчо в праці «Ікона і Літургія» згадує про жінок, яких можуть зображати в іконі Різдва Христового. Апокрифічні Євангелія оповідають про Соломію, яка спочатку не повірила про чудесне Народження Спасителя від Діви, і про Єву – праматір усіх людей, яка прийшла на власні очі подивитися, як відбулося спасіння всього людства. Дослідник стверджує, що в ранній вірменській мініатюрі відома іконографія Різдва, де праматір Єва (з зазначенням імені) представлена не в образі повитухи, а зображена під яслами Новонародженого Спасителя [10, с. 128]. Отже, найвірогідніше, що ця жінка поруч з Марією – Єва. На одязі Богородиці чітко вимальовуються три зірки, що символізують її приснодівство й освячення Святим Духом. Привертає увагу постать Марії, в якій непропорційно велика голова, це, мабуть, свідомий художній засіб задля композиційного акцентування на її особі. Позаду Ісуса – Йосип, який начебто зображений осторонь, оскільки він трішки менший у масштабі від Богородиці, здається, що автор його відсуває на другий план, підкреслюючи, що не він є батьком Дитини. Праворуч зображені двоє пастухів, які прийшли віддати шану Спасителю. Один з них зняв шапку з голови, а другий тримає біленьке ягнятко, яке символізує Агнця Божого. Автор зобразив фігури пастирів значно меншими від постатей святих, віддаючи данину ще середньовічній різномасштабності. Позаду пастирів пасеться отара овець на тлі умовного пейзажу зі скупою рослинністю. Хоча іконописець доволі вміло поділив зображення на плани, в загальному трактував сюжет досить площинно. Композиція ікони симетрична й зрівноважена, їй притаманна тепла кольорова гама.

Автор ікони «Поклоніння пастирів» кінця XVII – початку XVIII ст. з Волині (приватна збірка) відмовляється від традиційного зображення стайні з дерев'яною покрівлею [8, с. 189]. Подія розгортається на тлі великого пагорба зі скупою рослинністю та темною печерою. На відміну від

попередніх творів, побудованих на м'яких півтонах, дана ікона вирішена контрастно: на чорному тлі печери виразно прочитуються постаті Марії та Йосипа, Немовляти в яслах. Привертає увагу оригінальна форма ясел у вигляді плетеного кошика, призначеного для годування тварин. Ліворуч від Ісуса на лаві, що нагадує скриню, сидить Богородиця, склавши на грудях руки, вона схилила голову до сина, проте її погляд спрямований удалечинь. Образ Марії вражає глибоким драматизмом передчуття трагічної долі Сина. Праворуч підходять до Немовляти троє пастухів, кожному з яких автор надав індивідуальної характеристики: один тримає в руках палицю, другий смиренно схилив голову, третій тримає руку на шапці, збираючись її зняти.

З одного боку, майстер звертається до традиційної для Середньовіччя різномасштабності, зобразивши постаті головних євангельських персонажів (Марії та Йосипа) значно більшими від другорядних (три пастухи), підкреслюючи священну ієрархію. Водночас використовує традиційну для ренесансного живопису симультанну композицію: позаду пастухів, на тлі архітектурного пейзажу, вдалині видніється отара овець, за котрою наглядає пастух. В іконі з'являються кольори реального пейзажу: зелені барви дерев та пасовиська, а також темно-коричневий колір пагорба з чорною печерою. Традиційно для ікон «Поклін пастухів» у верхній партії композиції яскраво сяє Вифлеємська зірка, на золотому тлі, з-поміж хмар виглядають троє ангелів, перед ними майорить бандероль з написом. Композиція ікони асиметрична, проте зрівноважена, світлі постаті зображені досить статично на темному тлі пейзажу. У трактуванні одягу, намагаючись передати об'єм, автор практично відмовився від застосування контуру, помітного тільки в шатах Богородиці.

Ікона Різдва Христового другої половини XVII ст. з Преображенського храму в Любліні [11, с. 159] ще одна пам'ятка, яка оповідає про подію Поклоніння пастухів Дитяті. Ікона вирізняється високою професійною майстерністю виконання й психологічною характеристикою персонажів. Зокрема, в обличчі та погляді Йосипа прочитується стурбованість і глибока задума. Тут він згідно з Євангелієм символізує повноту драми людини, яка опинилася перед тайною, не може збагнути її великої глибини, перебуває у великому сум'ятті [10, с. 124]. Підкреслюючи убогість стайні, як місця народження Царя Світу, художник вкриває її дерев'яним дашком, змайстрованим з тонких планок різної довжини і форми, з нерівними завершеннями. Привертає увагу любов автора до дрібних деталей, наприклад, гвіздки стаєнки він зобразив об'ємними і реалістичними. На задньому плані видніються архітектурні ландшафти, ймовірно, рідного міста, а також отара овець. Маляр об'ємно трактує одяг персонажів – святих і пастухів за допомогою передачі світла і тіні, а також підкреслюючи бганки темним контуром. Автор добре володіє знаннями анатомії людини, це прочитується у пропорціях і побудові фігур, зображенні кистей рук і обличч персонажів, та навіть стоп. Складки одягу святих майстерно лягають, підкреслюючи форми людського тіла.

Композиція ікони асиметрична, проте зрівноважена у нижній частині: у центрі ясла з Немовлям, обабіч постаті святих і пастухів. Ще зберігається середньовічна ієрархія барв: багрянний мафорій Богородиці і синя туніка, вохристо-оранжева сорочка і синій плащ Йосипа. Іконі притаманна пастельна художня манера, відчувається, що автор враховував закони лінійної та повітряної перспективи. Для вирішення сюжету характерна велика скрупульозність у виконанні деталей, трактуванні одягу, обличч персонажів, архітектурних форм.

Ікона Різдва Христового другої половини XVII століття (Риботицька школа?) вирізняється складною композицією, на передньому плані якої розгортається подія Поклоніння пастухів Дитяті, а на задньому – унікальний для українського іконопису сюжет Побиття немовлят [5, с. 88]. У центрі композиції на розкішному різьбленому престолі сидить Богородиця, як Цариця світу, під її ногами, дві лавочки-підніжки овальної форми. Ця деталь, за задумом іконописця, очевидно, повинна була підкреслити значущість Марії, яка призвела у світ Спасителя людства. У трактуванні сюжету важливу роль відіграють жести: Богородиця лівою рукою вказує на Ісуса в яслах, Йосип, який стоїть позаду дитяти, вказівним пальцем правої руки показує на подію, що відбувається на задньому плані – вбивство воїнами Ірода маленьких хлопчиків віком до двох років. Автор змалював, як нелюди, відбираючи безневинних дітей у матерів, пробивають їх списами. Праворуч від ясел прийшли поклонитися пастирі, знявши з голів шапки. Над дашком вимальовується пагорб з трьома круглими вершинами. Можливо, автор керувався середньовічною символікою, згідно з якою зображення трьох гір вказує на тайну Пресвятої Трійці. За християнською символікою, три гори, що постають із землі, символізують єдиного Бога у трьох особах [10, с. 114]. На задньому плані вимальовуються ще три пагорби з архітектурними мотивами реального міста, і десь вдалині їдуть троє мудреців на конях. Автор досить площинно трактує пейзаж, архітектуру, застосовуючи при цьому чорний контур, а в

моделюванні одягу святих намагається передати об'єм за допомогою світла і тіні. Судячи з великих розмірів ікони (100,2 x 67,5) та багатосюжетного наповнення композиції, це храмова ікона для однойменної церкви.

Ікону Різдва Христового з Поклонінням пастухів з празничного ряду іконостасу жовківської церкви Різдва Христового (1697–1699 рр.) виконав яскравий представник українського барокового малярства Іван Руткович, і не випадково вона вирізняється мистецькою довершеністю. У композиції ікони віднайдені гармонійна рівновага загальних мас і кольору. На передньому плані зображений Йосип, спершись лівою рукою на палицю, він зустрічає трьох пастухів. «Художник святковіше наряджає пастухів, один з них у білій овечій шапці з білим ягням на руках намальований з винятковим відчуттям природи і належить до глибоко реалістичних образів» [12, с. 241]. Пастухи в динамічному русі підходять до ясел, щоб віддати шану Спасителю. Позаду Йосипа видніються ясла, в яких на білій пелені лежить повите Немовля. Поруч з яслами сидить Богородиця, склавши на грудях руки, ледь схилилася над Ісусом. Марія зображена в задумі, її лик наповнений смиренністю. Позаду ясел, на тлі дерев'яної стайні, вкритої соломом, виглядають голови вола і віслюка. Іван Руткович переносить священну подію Народження Спасителя у близьке й зрозуміле оточення, змальовуючи хлів й кошари на полі, а також горбисті красвиди рідного пейзажу. Автор з високою майстерністю моделює бганки одягу персонажів за допомогою світлотіньового моделювання, підсиленого чорним контуром. Складки одягу пластично підкреслюють анатомічну будову людського тіла. У кольоровій гамі ікони з'являються нетрадиційні для ікономалярства кольори, зокрема, фіолетовий в одязі Йосипа.

Схожа за композиційним вирішенням ікона Різдва Христового празничного ряду Богородчанського іконостасу 1698–1705 рр. Іконостас був наслідком колективної праці і, як стверджує В. Овсійчук, незважаючи на те, що Кондзелевич зовсім не торкався святкового циклу, іконостас загалом відбиває його творчу індивідуальність [12, с. 285]. У лівій частині композиції зображене повите Немовля в яслах, якого з материнською турботою огортає Богородиця, тримаючи однією рукою білу пелену. Поруч стоїть Йосип, який оперся двома руками на палицю (автор цієї постановою додатково підкреслює його поважний вік). Святі наділені красою ідеальних облич, невимушеною природністю руху, м'якою пластикою форм, що, на думку В. Овсійчука, в загальних рисах перегукується з гармонійними творіннями італійського Відродження, насамперед Рафаеля. «Такий паралелізм небезпідставний, ураховуючи обізнаність українських художників, хоча б за гравюрним матеріалом, із західноєвропейським мистецтвом» [12, с. 305]. На задньому плані автор зобразив яскраво зелені пагорби прикарпатського краєвиду, увінчаного архітектурними мотивами. Це одна з перших ікон, де пейзаж емансипується в самостійний жанр.

У пам'ятках Різдва Христового з Поклонінням пастухів середини XVIII ст. спостерігається відхід від іконографічної схеми західного типу, яка була основою для написання ікон Різдва Христового попереднього століття. Зокрема, ікона з Переяслав-Хмельницького району Київської обл. (Національний музей у Києві) вирізняється новаторською та оригінальною композицією. Подія розгортається в інтер'єрі, на тлі трьох арок, через які прочитується архітектурний пейзаж. На передньому плані стоїть навколішках Марія перед Немовлям у яслах. Автор зобразив Марію значно більшою за інші постаті. В розрізі з середньовічною традицією з непокритою головою. В іконі багато золотого тла і золотого позументу в одязі святих, що підкреслює велич визначної події – Народження Царя Світу, Сина Божого.

Проаналізовані ікони Поклоніння пастухів другої половина XVII ст. близькі за композиційним вирішенням. При написанні ікон автори наслідували іконографію західного типу: на тлі дерев'яної стайні або печери сидить Богородиця, поряд – ясла, де лежить повите Немовля, над яслами зображені голови тварин, неподалік стоїть Йосип, праворуч підходять двоє або троє пастухів, які поклоняються Дитяті. Подія відбувається на тлі пейзажу з архітектурними мотивами реального міста. Увінчують композицію фігури ангелів, вони, виглядаючи з-поміж хмар, тримають стрічку з написом: «Слава в вишніх Богу, і на землі мир в людях благовоління».

Саме виділення сюжету «Поклоніння пастухів» в окрему ікону засвідчує значний вплив іконографії західноєвропейського сакрального живопису. Поряд із запозиченням композиції українські художники звертаються також до традиційної для барокового мистецтва стилістики.

В іконах Поклоніння пастухів іконописці зображали реалістичний прикарпатський пейзаж з урахуванням плановості, а поруч золочене тло, яке іноді прикрашали тисненням орнаментом. Композиція ікон зазвичай асиметрична, проте зрівноважена за масами й тонально. Практично в усіх

іконах образи святих наділені глибоким психологізмом: лик Богородиці сповнений смутком матері, якій відомо про смерть і страждання Сина, Йосип перебуває у глибоких сумнівах, в його обличчі прочитується стурбованість і глибока задума, натомість у пастухів радісний та благоговійний вираз обличчя.

Водночас в іконах на сюжет «Поклоніння пастухів» відчутні впливи українського середньовічного іконопису. Зазвичай українські іконописці звертаються до ще середньовічної символіки барв. Як і в середньовічній іконі, групи персонажів діють, як одне ціле. Зокрема, незважаючи на відмінності в колориті шат ангелів, персоніфікації міміки облич і жестів, їхні фігури сприймаються цілним, компактным образом ангельської присутності. Схожу цілну групу втілюють також пастухи, що прийшли вклонитися Спасителю. Хоча в окремих іконах художні стилістичні зміни зумовили більш індивідуалізоване трактування облич, одягу, поз і жестів. Таким чином вирішення сюжету вимагає трактування однотипних персонажів як композиційної єдності, своєрідного узагальненого знаку Божественної присутності або поклоніння.

В іконах відчувається відмова від традиційної площинності зображення, впровадження відчуття простору, повітряної перспективи. Проте просторове середовище наповнюється предметами за принципом ієрархічних зв'язків, зі строго визначеною системою композиційних та масштабних співвідношень. Вибір певних об'єктів визначає семантика предмета, а його символічність зумовлює умовність середовища. Зокрема, групи ангелів зазвичай виглядають з-за хмар з умовного сегмента неба, темрява печери не тільки підкреслює сліпучу близьку пелен Немовляти, цей контраст символізує Христову перемогу над смертю.

Важливим є також вибір точки зору глядача. Хоча у композиціях їх є переважно кілька, завжди чітко визначене місце глядача стосовно центральних осіб події – Богородиці та Ісуса Христа. Умовний глядач традиційно перебуває навпроти Марії, обличчям звернений до неї, а на немовля у яслах-кошику дивиться згори. Навіть в іконах, у яких послідовно проведено характерну для бароко повітряну перспективу, в зображенні ясел використано традиційну для Середньовіччя зворотну перспективу.

1. Катрій Ю. Пізнай свій обряд / Ю. Карій. – Львів : Свічачо, 2004. – 472с.
2. Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблема кольору / В. Овсійчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
3. Свенціцька В. І. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
4. Сидор О. Бароко в українському живописі / О. Сидор // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
5. Свенціцька В. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В. Свенціцька, О. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с.
6. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Ч. I: Врятовані від загибелі та забуття / [автор-упоряд. о. д-р. Севастіян (Степан) Дмитрух]. – Львів : Гердан Графіка, 2005. – 28 с.
7. Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) / О. Сидор // Різдво Христове 2000 : статті й матеріали. – Львів : Логос, 2001.
8. Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок : альбом / О. Сидор. – К. : Родовід, 2003. – 336 с.
9. Откович В. Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. / В. Откович. – К. : Наукова думка, 1990. – 94 с.
10. Іванчо І. Ікона та літургія / [І. Іванченко; пер. з угорськ. о. Л. Пушкаш]. – Львів : Свічачо, 2009. – 500с.
11. Ikony w Polsce : od średniowiecza do współczesności / Michał Janocha ; [zdj. Zbigniew Dubiel et al.]. – W-wa : Arkady, 2010. – 451, [1] s. : il. kolor.
12. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок / В. Овсійчук. – К. : Наукова думка, 1991. – 400 с.

*В статті розглядається іконографія і художественно-стилістичні особливості сюжету Рождества Христова з поклоненням пастухів в українському сакральному мистецтві бароко. Підведено, що для українських ікон Божього Рождження другої половини XVII–XVIII вв. характерно виділення в окрему іконографічну схему происшествія Поклонення пастухів. Художники стремились передати в цих композиціях световоздушную перспективу, воспроизвести ощущение реального окружения, значительное внимание оказывали правильному анатомическому строению*

человеческого тела, глубокому психологізму персонажів, підкреслюючи взаємозв'язок внутрішнього світу людини з навколишнім середовищем.

**Ключевые слова:** *иконографія Різдва Христового, Поклонення пастухів, художественно-стилістическі особливості, барокко*

*The article deals with the iconography and artistic and stylistic features of the story of the Nativity with the Adoration of the Shepherds in Ukrainian sacral art during the second half of the 17th and 18th century. It concludes that representation of the Shepherds' Adoration is typical for Ukrainian icons depicting the Birth of God. The artists conveyed light and air perspective, reproduced the real environment, anatomical structure of the human body, dimensional interpretation of the characters' clothes and architecture. Iconographers strived to reproduce the inner dynamics of the human character, profound psychological insight, interaction of the human's inner world with the environment and nature.*

**Key words:** *The Nativity of Christ, iconography, icon, sacral art, Adoration of the Shepherds, baroque.*

УДК 7.047 (477.86) «XIX»

Марта Осадца

### АРХІТЕКТУРНІ МОТИВИ ХУДОЖНИКІВ ПРИКАРПАТТЯ ПЕРІОДУ МИСТЕЦЬКИХ СТУДІЙ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТЬ

*Стаття присвячена розгляду архітектурних краєвидів періоду здобування художньої освіти у провідних академіях окресленого періоду митцями, творча доля яких пов'язана з мистецтвом Прикарпаття. Аналізується творчий доробок окресленого періоду, зокрема велику увагу приділено виявленню та визначенню специфіки трактування і тематики архітектурних мотивів.*

**Ключові слова:** *мистецькі студії, архітектурний пейзаж, Прикарпаття.*

Мистецька освіта як «освітня галузь, що спрямована на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності та вдосконалення власної почуттєвої культури» [9, с. 34] здійснює підготовку особистості до професійної мистецької діяльності. Розвиток мистецької освіти, зокрема в контексті прикарпатського краю, неможливий без вивчення й аналізу художньо – освітніх надбань митців Прикарпаття кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Аналіз публікацій засвідчує, що порушена тематика дослідження не отримала належного синтетичного висвітлення. Окремі аспекти архітектурних пейзажів Т.Копистинського, Ю.Панькевича, О.Куриласа краківського періоду навчання досліджували Л. Купчинська, Я.Нановський, А.В'юник. Архітектурні мотиви М.Сосенка та Я.Струхманчука періоду здобування освіти в Парижі фрагментарно висвітлено в статтях Л.Волошин, О.Семчишин – Гузнер, В.Луканя.

**Мета** статті – виявити та розглянути архітектурні пейзажі художників, пов'язаних з мистецтвом Прикарпаття періоду мистецьких студій, виконаних у межах навчальних циклів і поза ними, під час канікул зокрема.

Відсутність спеціальних художніх закладів на території Прикарпаття мало негативний вплив на розвиток та становлення мистецької освіти краю. На рубежі ХІХ–ХХ століть, здобуваючи художню освіту в провідних європейських художніх академіях, «молоді митці добре усвідомлювали те жалюгідне становище, в якому перебувало малярське мистецтво у них на батьківщині» [4, с. 219]. Реалізуючи набуті за період навчання новаторські мистецько-педагогічні погляди, художники, таким чином, сприяли розвитку художньої освіти прикарпатського регіону.

Школа образотворчого мистецтва у Кракові, що отримала таку назву з 1873 р., як одна з провідних мистецьких академії окресленого періоду, відіграла вагомий роль для розвитку мистецтва Прикарпаття кінця ХІХ ст., оскільки «в ній підтримувався високий рівень навчання, панували мистецькі традиції, які процвітали завдяки діяльності ряду відомих польських художників і педагогів» [8, с. 7].

© Осадца М., 2014.

Упродовж 1870–1895-х років звернення до зображення образу міста та архітектурних пам'яток рідного краю протягом краківського періоду навчання простежується у творах Т.Копистинського та Ю.Панькевича.

Мистецька спадщина Теофіла Копистинського засвідчує, що до зображення архітектурних краєвидів художник звертався вкрай рідко. Очевидно, художник спричинився до відтворення архітектурної тематики протягом навчання у Краківській школі образотворчого мистецтва, в якій митець здобував художню освіту протягом 1868–1871 років на відділі живопису. Викладачі В.Луцкевич та Ю.Кремер, викладаючи історію мистецтв, «велику увагу приділяли вивченню пам'яток мистецтва краю, яке супроводжувалося частими виїздами і обов'язковим їх замальовуванням» [5, с. 76].

Твір краківського періоду навчання, виконаний олією, «Пейзаж з Перемишля» (1870, Національний музей у Львові імені А.Шептицького), в якому «відкривається розлога панорама із замковою вежею, гострими готичними шпилями храмів та купола греко-католицького кафедрального собору, а також широкими полями на обрії» [5, с. 129], належить до найбільш ранніх архітектурних краєвидів Т.Копистинського.

Відмовившись від класицистичної трипланової схеми композиції, залишаючись вірним точному відображенню панорами міста, художник створив певною мірою ліричний образ Перемишля, який посилює гармонія кольорової палітри [5, с. 79]. Картині притаманний історичний зміст об'єктивного характеру, посилений особистими переживаннями автора [5, с. 129].

Ідейно-образне вирішення твору «Пейзаж з Перемишля» свідчить про зорієнтованість Т. Копистинського на пейзажний жанр першої половини ХІХ століття, на творчість художників, які з документальною точністю передавали певний етап у житті народу і котрі свій естетичний простір розуміли між класичним ідеальним краєвидом і студіями з природи. Митець подав «історичний документ» певної місцевості. Але, будучи далеким від сліпого наслідування, Т. Копистинський у картині «Пейзаж з Перемишля», ідучи за натурою, впровадив у композицію декілька конкретних архітектурних мотивів, які, віддаляючись, змінюють один одного. Він створив образ історії міста у часовому зрізі [5, с. 130].

До періоду здобування художньої освіти Юліана Панькевича у Краківській школі образотворчого мистецтва відносяться замальовки пам'яток давньої архітектури світського й оборонного призначення – види руїн монастиря та монастирської дзвіниці в Семенові, Василянського монастиря під Тереховлею, Тереховлянського замку, виконані під час канікул 1885 року. Архітектурні краєвиди з упізнаваними пам'ятками стародавньої архітектури стали доволі популярними мотивами періоду реалізму, припадаючи саме на час творчої діяльності Ю.Панькевича. Олівцеві архітектурні начерки, відзначаючись об'єктивною передачею зображуваних споруд, належать до раннього періоду творчості митця.

Естетика реалізму, що міцно закріпилась у мистецтві Галичини наприкінці ХІХ століття, надала краєвидові чіткої форми історичного документу [7]. Архітектурні зарисовки, зокрема «Руїни монастиря в Семенові» (1885), «Руїни монастирської дзвіниці в Семенові» (1885), які знаходяться у фондах Національного музею у Львові імені А. Шептицького, мають документальну цінність, оскільки зафіксували стан пам'яток кінця ХІХ століття, які на даний час втратили свій первісний вигляд.

Змальовуючи руїни монастиря в Семенові, художник намагається точно й детально передати архітектурні форми, пропорції могутніх будівель. При цьому він добре володіє світлотінню, уміло, ощадливо використовує тональні можливості рисунка для передачі світла, матеріальності предметів та повітряної перспективи. Щоб дати уявлення про розміри цих архітектурних пам'яток, митець уміщує біля зображуваних руїн дві людські постаті для порівняння [8, с. 10].

Краківська тематика відтворена в архітектурних краєвидах Осипа Куриласа дещо пізнішого періоду, зокрема 1896–1901-х років, створених за час навчання у Краківській школі образотворчого мистецтва під керівництвом Ю.Фалата, Л.Вичулковського, Т.Аксентовича.

У цей період Курилас пише цікаві твори, присвячені Кракову. Не міг художник бути байдужим до цього чудового стародавнього польського міста. Під час навчання в академії та в післяакадемічні роки він малював багато пейзажів і етюдів Кракова та його околиць [3, с. 12]. До них належать олійні архітектурні пейзажі «Краєвид Кракова» (1896), за визначенням дослідника А.Жаборюка, – «один з найбільш ранніх міських пейзажів у західноукраїнському живописі» [4, с. 268], «Етюд. Краків (Ніч)»

(1901) та «Околиця Кракова», які зберігаються у Національному музеї у Львові імені А.Шептицького, а також створені під час канікул краєвиди околиць Хорватії, Боснії та Герцеговини.

До післяакадемічного періоду О.Куриласа відноситься твір «У краківському сквері» (1912, Національний музей у Львові імені А. Шептицького). О.Курилас, закінчивши 1901 року художню академію у Кракові, залишився там жити і працювати аж до 1914 року [1, с. 18].

Західноукраїнські митці, й прикарпатські зокрема, здобуваючи освіту переважно в провідних на той час мистецьких центрах Західної Європи, потрапляли під вплив загальноєвропейського мистецького процесу та віяння новітніх художніх тенденцій, де в окреслений період набуло поширення мистецтво модерну, «позиції якого в європейських художніх академіях, особливо на зламі століть, були досить сильними» [4, с. 221–222]. Естетика модерну, що набула поширення у Східній Європі в перші два десятиліття ХХ століття, відіграє роль світоглядного наповнення пейзажних творів [7].

Важливим центром художньої освіти окресленого періоду, починаючи з першого десятиліття ХХ століття, для митців Прикарпаття зокрема, стала Паризька національна школа мистецтв.

Париж, який, безумовно, був лідером серед інших еміграційних центрів не тільки за кількістю зосереджених там художників-іноземців, а й за своїм значенням у розвитку світового мистецтва на той час. Феномен столиці Франції полягає в тому, що вона почала притягувати до себе сотні художників-іноземців, які, з одного боку, приїжджали сюди вчитися, з другого – реалізовували власний творчий потенціал, який допомагав Парижу утримувати світове лідерство до середини ХХ століття [11, с. 14].

Паризька тематика постає в ряді архітектурних краєвидів Модеста Сосенка, який приїхав у Париж одним із перших, та Якова Струхманчука, створених упродовж 1903–1911-х років.

М.Сосенко отримав поважну, як на той час, професійну освіту. Успішно навчався в Краківській школі красних мистецтв (1896–1900), Мюнхенській королівській академії мистецтв (1900–1902), Паризькій національній школі мистецтв (майстерня Леона Бонна) (1902–1904)) [10]. Саме до паризького періоду навчання М.Сосенка відносяться олійні архітектурні мотиви Парижа 1903–1904-х років здебільшого невеликого формату, де вже помітні новаторські пошуки, які становлять один із аспектів багатоманітної творчості митця.

Крім звичних занять у школі та в музеях, М.Сосенко щораз більшу увагу приділяє тепер самостійним творчим працям. У серії невеличких пейзажних етюдів він змальовує архітектурні мотиви Парижа – «Вид із тераси. Париж» (1903), «Вид на Нотр-Дам» (1904) (збірка Лукіяновичів) та інші. Традиційна «боннатівська» асфальтовість сріблясто-коричневої гами поєднується в цих етюдах із свіжістю безпосереднього враження тлумачення мотиву. Значно більшою живописною викинченістю відзначається його пейзаж «Париж. Дахи». Художник зображує тут побачений, ніби згори з вікна, куточок Латинського кварталу. Чіткій, тверезій логіці міських будівель на першому плані він ніби протиставляє поезії чарівного весняного краєвиду, що видніє справа вдалині. Настрій мотиву підсилений тендітними силуетами дерев, що тягнуться до лагідно-блакитного неба, на тлі якого звучить делікатним оранжево-червоним акцентом мотив труби на даху будівлі. У цьому невеличкому пейзажному фрагменті раптом ніби озивається на повен голос специфічно «сосенківське» ніжне чуття природи й така прикметна його мисленно меланхолійно-стишена поезія образів [2, с. 206].

Паризькій тематиці Модеста Сосенка співзвучний архітектурний краєвид Якова Струхманчука «Міський пейзаж», виконаний художником за час навчання у Паризькій академії мистецтв (1911, Музей мистецтв Прикарпаття).

1911 р. Я.Струхманчук, «як талановитий художник, отримав стипендію фундації митрополита Андрея Шептицького і на два роки поїхав до Франції поглиблювати свої знання світового мистецтва, удосконалювати майстерність» [14, с. 5]. Струхманчук навчався в Паризькій академії мистецтв у художника Коттета, а пізніше – у професора Рюаса Дезіре [14, с. 5]. Великі майстри пензля відчули «художню силу» українця, який не хотів поривати з надбаннями класичної мистецької школи, але водночас відходив від академічного графарету й виробляв реалістичний стиль малюнку [13].

Живописний твір, який відзначається етюдним характером, достатньо нехарактерний для творчості художника – карикатуриста. У листі до митрополита Андрея Шептицького від 18.08.1911 року художник писав: «Малюю пейзажі в околицях Парижу» [12]. «Дотепер я намалював вже кілька пейзажів – головно шкідливі і чим більше малюю, тим більше краси віднаходжу в тій області, яку я досі майже занедбував», – зазначив у листі від 5.09.1911 року [12]. Я.Струхманчук моделює форму за

допомогою порівняно великих кольорових площин будівлі переднього плану, майстерно передаючи повітряне середовище. Твору притаманне вишукане поєднання кольорних співвідношень у стриманій колірній гамі.

У листах від Якова Струхманчука до митрополита Андрея Шептицького є деякі спостереження над методами викладання мистецьких дисциплін, своєрідний аналіз калейдоскопічного художнього життя Парижа початку ХХ століття, свідком якого був Яків Струхманчук. Окремі міркування молодого художника, який мав можливість вчитися в Європі завдяки митрополиту Шептицькому, актуальні й сьогодні [6, с. 117].

На прикладі мистецької спадщини митців простежується трансформація архітектурних мотивів періоду мистецьких студій: від реалістичних краєвидів до новаторських художніх пошуків у руслі західноєвропейських мистецьких процесів, відображаючись на тематиці й інтерпретації зображення.

Звернення до архітектурних краєвидів і зарисовок рідних місцевостей періоду мистецьких студій у Кракові Т. Копистинського, Ю. Панькевича, а також варіації О. Куриласа на краківську тематику з властивим реалістичним трактуванням образу міста та архітектурних пам'яток притаманне межі ХІХ – початку ХХ століття. Деяко іншою мірою вплинула паризька школа на зображення архітектурних об'єктів у пейзажах М.Сосенка та Я.Струхманчука першого десятиліття ХХ століття, які зверталися до відображення мотивів тих міст, у яких здобували художню освіту, зокрема до теми Парижа. Поєднання традицій з новаторськими пошуками, що позначилися на архітектурних краєвидах, привнесли в міські мотиви Парижа певний характер і віяння тогочасних європейських течій.

Мистецьке середовище європейських міст (Краків, Мюнхен, Париж) та впливи викладачів мали своєрідний вплив на формування майбутніх митців та відтворення архітектурних краєвидів зокрема. Здобута в провідних європейських академіях фахова освіта, набутий творчий досвід сприяли становленню архітектурного пейзажу в контексті мистецтва краю окресленого періоду та його розвитку в подальшому.

1. Волошин Л. Княжий дарунок великого мецената : Митрополит Андрей Шептицький у житті і творчості Олекси Новаківського / Л. Волошин. – Львів : Свічадо, 2001. – 200 с.
2. Волошин Л. Модест Сосенко – митець українського модерну (Роки студій: Краків, Мюнхен, Париж) / Л. Волошин // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 2004. – Т. ССXLVIII : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. С. 191 – 210.
3. В'юник А. Осип Петрович Курилас / А. В'юник. – К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1963. – 32 с.
4. Жаборюк А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / А. Жаборюк. – Київ ; Одеса : Либідь, 1990.
5. Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини ХІХ – початку ХХ століть : монографія / Л. Купчинська ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаніка, Реліг. т-во українців-католиків «Софія». – Львів; Філадельфія, 2009.
6. Лукань В. Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена / В. Лукань. – Івано-Франківськ : видавець Третяк І. Я., 2009. – 240 с., ілюст.
7. Мисюга Б. Краєвид у творчості художників Галичини: від романтизму до сюрреалізму [Електронний ресурс] / Б. Мисюга. – Режим доступу : <http://lvivposter.com/news/96-Krajevyd-u-tvorchosti-hudozhnykiv-Galychyny-vid-romantyzmu-do-sjurrealizmu/>.
8. Нановський Я. Юліан Панькевич : нарис про життя і творчість / Я. Нановський. – К. : Мистецтво, 1986.
9. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. / О. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
10. Семчишин-Гузнер О. Модест Сосенко і його спадщина: до 135-ліття від дня народження [Електронний ресурс] / О. Семчишин – Гузнер. – Режим доступу : [http://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/icons\\_articles/35350/](http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/35350/).
11. Сусак В. Українські митці Парижа. 1900–1939 / В. Сусак. – К. : Родовід, 2010. – 408 с.
12. ЦДІАЛ, ф. 358, оп. 2, спр. 260.
13. Якель Р. Талант, знищений кулею [Електронний ресурс] / Р. Якель. – Режим доступу : [http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/talant\\_znischeniy\\_kuleyu.html](http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/talant_znischeniy_kuleyu.html).
14. Яків Струхманчук, 1884–1937 : бібліогр. покажчик / [уклад. : П. Баб'як, П. Медведик ; авт. вступ. ст. Н. Я. Гаккенберг – Струхманчук; відп. ред. Ф. Погребенник]. – К. : Обереги, 1993. – 56 с.

*Статья посвящена рассмотрению архитектурных пейзажей периода получения художественного образования в ведущих академиях очерченного периода художниками, творческая судьба которых связана с искусством Прикарпатья. Анализируется творчество очерченного периода, в частности большое внимание уделено выявлению и определению специфики трактовки и тематики архитектурных мотивов.*

**Ключевые слова:** художественные студии, архитектурный пейзаж, Прикарпатья.

*The article is devoted to the problem of the architectural landscapes of the art studios' periods in the leading art academies of the specified period of time of artists who are related to the Precarpathian region. The creative achievements of that time are analyzed. Great attention is paid in particular to identifying and defining of the specific interpretation of architectural motifs and themes.*

**Key words:** art studios, architectural landscape, the Precarpathian region.

УДК 791.83.01:03

Світлана Шумакова

### ХАРКІВСЬКИЙ ЦИРК: ЕКСПЛІКАЦІЯ ТЕНДЕНЦІЙ І КАНОНІЧНІ ОСНОВИ

*Цирк у Харкові, який є одним з центрів, що генерують розвиток українського національного циркового мистецтва, раніше не був предметом спеціального наукового вивчення, тим більше в еволюційному русі форм. У статті здійснено спробу виявлення тенденцій розвитку мистецтва манежу в контексті творчих пошуків харківських майстрів.*

**Ключові слова:** циркове мистецтво, тенденції, канонічність, традиції, новації, еволюція, майстри манежу.

У сучасній дійсності індустрія розваг зайняла положення культурного мейнстріму. Циркове мистецтво, відмінні риси якого – екстраординарність, ризик, видовищна варіативність і тональність невичерпних веселощів, неоднозначно вбудовується в нього. Сьогодні в культурно-історичній ситуації України, на відміну від відносно недавніх радянських часів, циркове мистецтво не відчуває себе належним чином культурним авангардом, програючи нерівну конкурентну боротьбу за глядача всюдисущому телебаченню і шоу-бізнесу.

Слід сказати, що вітчизняне мистецтво манежу, породжене «золотим століттям» радянського цирку, який, як зазначає видатний теоретик циркового мистецтва С.М. Макаров, добившись самобутності, «як диво скорив світ», ставши прародителем національних цирків країн СНД і зразком, який і сьогодні наслідують колеги за кордоном, спрямоване зараз до того, щоб, як радянські першопрохідці арени, демонструвати цирковому світу свій неабиякий талант і креативність.

Одним з провідних центрів циркового життя, на думку фахівців, як сучасної України і СНД, так і усього СРСР в минулі роки, вважається Харківський цирк. Не буде великим перебільшенням відзначити те, що коло харківських творчих однодумців є свого роду двигуном у безперервному пошуку і створенні драматургічних і технологічних новаторських «ходів», що дозволяють цирку Харкова займати позиції лідера в цирковому сегменті вітчизняної культури.

Харківський цирк завжди був і залишається активним творчим організмом, в радянський період – вважаючись у артистів дуже престижним робочим майданчиком, на сучасному етапі – успішно прагнучи цю тенденцію зберегти. Харків'яни могли бачити на рідному манежі не лише усіх зірок радянських часів, але й зарубіжних циркових метрів. Сьогодні на цьому манежі виступають кращі українські і російські артисти, що представляють вітчизняну школу циркового мистецтва, а також усі гастролери з близьких і далеких країн.

Цирк Харкова, отримавши статусу постановочного (другий в Радянському Союзі після Московського), обумовлює еволюцію вітчизняного циркового мистецтва, динаміку якій задає безперервний харківський «конвеєр творчості». Саме у Харкові з'явилася ціла низка видатних атракціонів, що здобули світове визнання, і свого часу здійснено найважливіший крок в еволюції циркового мистецтва, що визначає характерні шляхи розвитку національного цирку – створено Перший український національний колектив.

Харківський цирк перебуває в постійному пошуку нових форм вираження, нових змістовних критеріїв видовища, що висуває актуальні теоретичні завдання стосовно осмислення еволюції циркового мистецтва в контексті творчих шукань його майстрів манежу. Вищевикладене становить мету статті.

Під час вивчення історіографії вітчизняного циркового мистецтва було з'ясовано, що наукових джерел, що безпосередньо досліджують історію розвитку Харківського цирку, на сьогодні поки немає. Багато тем, пов'язаних з його проблематикою, ще чекають на своє розроблення. Роботи А.З. Житницького [5] і А.В. Курінної [9] фрагментарно торкнулися названої теми. Публікації в харківській періодиці, що висвітлювали циркову тему, переважно носять рецензійний, описовий характер. Стаття ґрунтується на загальнотеоретичному значенні циркового мистецтва і мистецтвознавчому осмисленні цього феномену, яке спирається на роботи теоретиків-циркознавців: В.О. Барінова [1], В.О. Владімірова [2], Ю.А. Дмитрієва [3; 4], А.З. Житницького [6; 7], Є.М. Кузнєцова [8], С.М. Макарова [10], М.І. Немчинського [11; 12], В.Н. Сергуніна [13; 14] та інших.

Творчі дослідження харківських майстрів, в чому неухильно вимагається глибоке розуміння специфіки циркової виразності, формують своєрідну «лабораторію», що досліджує мову мистецтва манежу – трюк, на основі якого народжується образ, що, власне, і окреслює непорушний канон цирку [8, с. 426]. Саме в Харкові існує єдиний в Україні постановочно-репетиційний тандем Нового і Старого цирків, а також свого часу засновано філію Всесоюзної дирекції з підготовки програм, атракціонів і номерів (єдина у вітчизняному просторі), що обумовлює можливість формування нових художніх принципів і підходів, режисерських прийомів образно-естетичного обґрунтування природи трюку.

Як встановлено, постановочні рішення С.М. Однопозова, В.С. Гамерова, Є.М. Зіскінда, О.А. Житницького, чії імена історія вписала в еволюцію вітчизняного цирку, можна охарактеризувати націленістю на пошук у канонічній версії ознак актуального часу, чи то трюкова зв'язка, пластичне рішення, композиція, музика або костюм. Ставши сьогодні звичними, деякий час назад вони були дискусійними і новаторськими (це відображають атракціони і номери, наведені нижче). У Харківському цирку включення їх у реєстр загальноновизнаних режисерських ходів завжди було нерідким явищем, і надалі ці художні методи запозичувалися іншими.

Підкреслимо, що актуальний цирк новітнього часу має бути, або, як стверджує В.В. Сергунін, принаймні виглядати оновленим і різноманітним. Проте історія еволюції основних циркових жанрів не надає підстав очікувати найближчим часом появи принципової новизни на манежі. Структура основних жанрів цирку, так чи інакше, склалася і «комори інновацій» в такому давньому мистецтві, як цирк, не бездонні. Поява абсолютно нового в цирку – крайня рідкість. Те, що глядач сприймає як нове, часто є перестановкою, рекомбінацією відомих доданків, що вже містяться в жанровій структурі цирку, яка сама практично не змінюється. Знахідки, якщо вони і трапляються сьогодні, наявні, головним чином, усередині жанрів. (За останні півстоліття найбільш яскраві інноваційні прориви подібного толку були пов'язані з появою «Російська палиця» і «Скакалки», строго кажучи, піджанрів) [14, с. 67–68]. У нинішній цирковій ситуації з авторськими правами «усі тягнуть у всіх» і визнання авторського пріоритету поки поза законом.

Це дослідження виявило низку видатних атракціонів, що розробили і затвердили нові художні принципи, і які були створені в Харкові: «Білі тигри» Сарвата Бегбуді, «Тигри, ягуари і верблюди» Нікити Кочакова, «Ведмеді і сивучі» Валерія Чугунова, «Ведмеді» Степана Денисова, «Джигіти» Хакіма Заріпова, «Джигіти» Ірбека Кантемірова, «Підкидні дошки» Валентина Пузакова, «Гімалайські ведмеді» Луїджи Безано, «Леви» Ольги Борисової, «Африканські леви-велетні» Миколи Сквирського, «Атлет і лев» Віктора Ярославцева, «Серед хижаків» Вальтера Запашного, «Екзотичні тварини» Степана Ісаакяна, «Ілюзійний атракціон» Анатолія Фурманова та багато інших, які здобули світове визнання.

Особливо слід виділити надзвичайно видовищний інноваційний атракціон «Незвичайна олімпіада» Віталія Пузакова, присвячений Московській Олімпіаді-80, в якому спочатку гімнасти демонстрували свою майстерність, а за ними вперше абсолютно усі трюки повторювали ведмеді, викликаючи неймовірне захоплення глядачів.

Інноваційне зерно в еволюцію вітчизняного цирку, в свою чергу, внесли індивідуальна манера і власний неповторний стиль роботи з левами в атракціонах «Коло сміливості» та «Вища школа верхової їзди» Ірини Бугримової – першої жінки-дресирувальниці хижаків [15, с. 74].



Крім того, в період, коли на манежі панувала механіка, було створено унікальний повітряний атракціон «Політ на саях з-під куполу цирку» Олександра Буслаєва і Ірини Бугримової, низку номерів екстра-класу Петра Маяцького (Лео Маро): «Ренське колесо на перші», «Куля сміливості», «Мотогонки по похилому треку», «Римські гладіатори», «Римські кільця», «Перш» та інші, а також пізніше атракціон його дочки Марини Маяцької «Африканські гепарди і чорні тер'єри».

Останніми роками в Харкові були підготовлені нові атракціони: «Дресировані леви» артистів Олексія та Вероніки Пінко, присвячений пам'яті Ірини Бугримової, «Повітряний політ» Сергія Манчука, «Повітряний політ» Станіслава Коваленка, «Партерний політ» Сергія Шаталова, «Політ без сітки» Михайла Севрюкова, «Гра з хлистами Зорро» і «Вільна дресура поні» Андрія та Ольги Спектор, «Акробати на батуті» Євгенія Захарова та інші, художньо-естетичну змістовну яких можна характеризувати як спрямовану до відповідності класичним зразкам вищезазначених атракціонів.

Виявлено, що «стара» мова «золотого століття» радянського цирку продовжує життя і набуває нових інваріантів свого сенсу, що створюються харківськими творцями. Феномен циркового мистецтва, що побачило світ у Харкові, – явище, яке безперервно і безупинно еволюціонує, що ілюструє естетико-стильова форма циркових номерів, атракціонів і програм різних часів, які, в деякому розумінні, являють собою фіксацію періодів динаміки розвитку цирку, іншими словами, своєрідну моментальну фотографію свого часу – як, наприклад, згадана «Незвичайна олімпіада» Віталія Пузакова.

Головним завданням майстрів харківського манежу методологічно затверджено збереження циркових традицій, спадкоємність циркової культури попередників. Перманентна актуальність цього завдання є запорукою збереження канонічних основ мистецтва цирку.

Аналізуючи видовищний потенціал витворів циркового мистецтва, народжених у різні періоди на арені Харкова, можна стверджувати, що харківський манеж виступає свого роду «охоронцем» його деякого «еталону», який визрів у «стихії неоднозначності» становлення сучасного українського цирку, коли домінуючою в ньому визначалася тенденція спрощення трюку і зниження канонічної виразності, відображеної в створенні образу досконалої людини [3, с. 306]. Це зовсім не означає постійного звернення в процесі творчих пошуків харківських майстрів до чистоти відтворення згаданого еталону без будь-яких змін у подальших варіаціях манежної роботи, скоріше навпаки – зухвалий експериментальний підхід. Так, здійснюється перехід з системи, позначеної канонічною, точніше класичною формою виразності, в абсолютно нову художньо-естетичну систему, що вибудовується на основі введення новацій технологічного, технічно-трюкового, драматургічного і образотворчо-виразного характерів. Зокрема, це переконливо відображено, наприклад, у програмах останніх сезонів: «Магія цирку», «Карнавал хижаків», «Наш світ – манеж», «Травневий зорепад», «Леви і тигри», особливо необхідно відзначити програму – «Фонтани ювілейних чудес», в якій *вперше в історії цирку* представлений унікальний манеж-трансформер.

Резюмуючи, сформулюємо наступне.

Аналіз програм останніх років визначає стійку тенденцію до підвищення формотворної і змістовної складових у витворах досліджуваного цирку (інтенсивне використання видовищних інноваційних прийомів: варіативності світла, витонченої роботи кольору, рідкісне сьогодні переважає живої оркестрової музики, спецефекти, особливо в цьому ряду слід виділити вищезгаданий манеж-трансформер і шоу п'ятисот фонтанів).

Розгляд принципів драматургічної побудови вистав декількох останніх сезонів виявляє їх підлеглість загальним законам драматургії, що є критерієм оцінки гідного рівня їх художньої цінності. Переважну більшість програм відрізняють точність і вивірненість драматургічної структури, виразність втілення її першооснови – художнього образу.

Вищеназвані положення дозволяють нам визнати – сучасне циркове мистецтво, народжене в Харкові, відрізняє високий естетичний статус.

Таким чином, сьогодні на манежі Харкова склалися два умовно окреслених підходи до освоєння циркової традиції. Розглядаючи вектори, що задають їх динаміку, можна позначити відцентрову і доцентрову тенденції, що визначають процес творчого пошуку харківських майстрів.

Перша спрямована назовні: від автентичної традиції – до індивідуальної, і за своєю суттю, авторської творчості. При цьому артист дотримується звичних стереотипів існуючої циркової практики, або в процесі постійного особистого пошуку створює оригінальну власну версію,

використовуючи нові творчі прийоми – як, наприклад, Ірина Бугримова або Костянтин Берман та інші.

Друга тенденція – в певному сенсі, охоронна, спрямована углиб традиції, до глибшого і тоншого опанування мови циркового мистецтва, філігранного володіння його законами, до спадкоємності циркової культури в усій багатогранності її художніх форм і спрямованості до досягнення рівня виконавчої майстерності, яка перебуває на межі людських можливостей. Одним з найзначніших прикладів минулого можна вважати Ернесто Растеллі, а сьогодні – акробатів на підкидних дошках «Стиляги» під керівництвом Євгенія Захарова та ін.

Дослідження процесу опанування мови трюкової традиції на прикладі харківських постановочних рішень виявляє їх різномірні підходи до цієї проблеми. Це і драматургічна, і естетико-стильова складові, і активна дифузія інновацій.

Необхідно відзначити, що Харківський цирк є неабияким творчим явищем у вітчизняному цирковому просторі, якому притаманні власні художні відкриття, авторські розробки і традиції. На манежі Харкова були створені програми, атракціони і номери на рівні європейських і світових класичних зразків.

1. Баринов В. А. Основы творчества в цирке / В. А. Баринов // Вестник МГУКИ. – 2005. – № 4. – С. 66–73.
2. Владимиров В. А. Цирк как феномен культуры: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / В. А. Владимиров. – М., 1986. – 23 с.
3. Дмитриев Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – М.: Искусство, 1996. – 528 с.
4. Дмитриев Ю. А. Цирк в России (от истоков до 2000 года) / Ю. А. Дмитриев. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 655 с.
5. Житницький А. З. Актуальные проблемы теории драматургии цирка: Драматургия коверной клоунады – генезис, эволюция, типология, композиционные приемы и современное состояние: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / А. З. Житницький. – М., 1985. – 182 с.
6. Житницький А. З. Циркове мистецтво як складова частина української культури / А. З. Житницький, О. А. Житницький // Культура України: зб. ст. – Х., 1996. – Вип. 3. – С. 193–197.
7. Житницький А. З. Душа цирка – традиция / А. З. Житницький // Сов. эстрада и цирк. – 1987. – № 7. – С. 10–11.
8. Кузнецов Е. М. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. – Москва; Ленинград: ACADEMIA, 1931. – 448 с.
9. Курінна Г. В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Г. В. Курінна. – Х., 2007. – 237 с.
10. Макаров С. М. Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства. Изд. 2-е / С. М. Макаров. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 280 с.
11. Немчинский М. И. Постановочный цирк. Образное осмысление циркового номера: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / М. И. Немчинский. – М., 1975. – 15 с.
12. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем: Модели цирковых спектаклей 1920-1990-х годов / М. И. Немчинский. – М.: ГИТИС, 2001. – 462 с.
13. Сергунин В. В. Актуальные проблемы создания образа на манеже советского цирка (на примере номеров спортивно-акробатических жанров): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / В. В. Сергунин. – М., 1985. – 25 с.
14. Сергунин В. В. Современный цирк. Поиск смыслов / В. В. Сергунин // Процирк. – 2005. – № 5. – С. 66–69.
15. Цирковое искусство России: Энциклопедия / Редкол.: М. Е. Швидкой, Г. В. Белякова, Н. Д. Гаджинская и др. Сост.: В. В. Кошкин, М. С. Рудина, Р. Е. Славский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 480 с.: илл.

*Цирк в Харькове, являющий собой один из генерирующих развитие украинского национального циркового искусства центров, ранее не был предметом специального научного изучения, тем более в эволюционном движении форм. Статья осуществляет попытку выявления тенденций развития искусства манежа в контексте творческих поисков харьковских мастеров.*

**Ключевые слова:** цирковое искусство, тенденции, каноничность, традиции, новации, эволюция, мастера манежа.

*The circus in Kharkiv, being one of generating development of the Ukrainian national circus art of the centers, wasn't earlier a subject of special scientific studying, especially in evolutionary movement of forms.*

*Article carries out attempt of identification of tendencies of development of art of an arena in a context of creative searches of the Kharkiv masters.*

**Key words:** *circus art, tendencies, canonicity, traditions, innovations, evolution, masters of an arena.*

УДК 747

Наталія Вичегжаніна

### АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ЕКОЛОГІЧНОГО ПРОЕКТУВАННЯ

У статті розглянуто історичний розвиток екологічного проектування, вказані причини, які призвели до екологічно незадовільної ситуації. Виділено основні етапи в зміні ставлення суспільства до природи та її місця в його житті. Показано позитивні та негативні чинники, які впливали на проектування відносно екології предметно-просторового середовища. Відзначено розвиток екологічного проектування на сучасному етапі, існуючі концепції екологічно орієнтовані у сфері проектування.

**Ключові слова:** *екологічний фактор, проектування, предметно-просторове середовище, екологічна стабільність, енергоефективність, природний ресурс.*

Кінець XIX і XX століття ознаменувався вступом людства в постіндустріальний етап розвитку суспільства, в якому провідну роль займає розвиток науки і техніки. Природа та її ресурси стали використовуватися в якості невичерпного ресурсу для досягнення прогресу. Така позиція призвела до негативних наслідків, зокрема до порушення екологічного балансу і виснаження природних ресурсів, що в першу чергу шкодить здоров'ю і комфорту людини. У сучасному світі, особливо актуальним є питання екологічності навколишнього середовища, особливо предметно-просторового середовища. У зв'язку з істотним погіршенням екологічної ситуації в містах, провідні архітектори та дизайнери все більшу увагу стали приділяти екологічним принципам у проектуванні.

У питанні створення екологічно позитивного простору важливим є дослідження історичного досвіду екологічного проектування. Так як в традиційних способах організації предметно-просторового середовища і будівництві для певної місцевості закладені екологічні принципи проектування, які не суперечать природному оточенню і кліматичним умовам. У період, коли наука і техніка не були так розвинені, людина була змушена жити в гармонії з природою, пристосовуватися до природних умов, клімату і відповідно організувати зовнішній і внутрішній простір. На сучасному етапі звернення до попереднього досвіду є актуальним для того, що б на його підставі формувати принципи в проектуванні, які будуть дієвими сьогодні.

**Мета статті** – розглянути та проаналізувати історичний досвід та етапи розвитку екологічного проектування. Виділити найбільш важливі і рубіжні аспекти у розвитку проектування з екологічної точки зору.

Проблема історичного розвитку проектування, зокрема й екологічного, присвячено багато праць і досліджень. Питаннями еколого-культурного аспекту займалися такі вчені як Кондратьєва К. А., Генисартский, В.Ф. Сидоренко та інші. Питаннями історичного розвитку архітектури і проектування предметно-просторового середовища займалися А.Л. Гельфонд, А.В. Бунін, В.І. Пілявський, А.В. Іконников, Е. Цайдлер, К. Фемптон та ін. Екологічні аспекти в проектуванні освячені в роботах В.К. Лицкевича, Ю.Д. Губернського, В.П. Князевої, Ю.А. Табунщикова, В.П. Казачеева. Незважаючи на велику кількість досліджень даного питання екологічний аспект у проектуванні предметно-просторового середовища потребує глибшого дослідження щодо сучасної ситуації для більш об'єктивного аналізу і практичних пропозицій, які будуть актуальні на даному етапі і в майбутньому.

Стаття виконана відповідно до плану підготовки кадрів вищої кваліфікації та планів науково-дослідної роботи Київського інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

© Вичегжаніна Н., 2014.

Перші екологічні рішення в організації простору мали практичне застосування і починали свій розвиток в садово-парковому мистецтві і архітектурі Китаю і Японії. У цих країнах завжди мало особливе філософське значення дбайливе ставлення до природи та її краси. В архітектурі, інтер'єрі і садово-парковому мистецтві Сходу завжди використовувалися природні мотиви, враховувалися кліматичні умови, цінувалася простота, лаконічність і витонченість, властиві природним ландшафтам, що в свою чергу інтерпретувалося у формуванні внутрішнього простору. Яскравими прикладами є «Висячі сади» Семіраміди у Дворіччі (VIII – VII до н.е.), як прототип сучасного озеленення зовнішніх і внутрішніх стін, дахів будівлі. Ідея висячих садів в наступні століття була використана в Персії, Італії (сад Изолла-Белла), Росії (Червоні сади Кремля). Традиційний японський інтер'єр і сьогодні вважається яскравим прикладом екологічного дизайну. Основним акцентом є екологічно чисті, натуральні матеріали, близька до природних кольорова гамма, простота ліній. В Японії за твердженням професора Е. Мицукуни, ніколи не переривалась історична традиція в житловому будівництві – «завжди пристосовуватися до змін у природі, завжди жити разом з природою». [7].

Питання екологічного характеру у формуванні предметно-просторового середовища порушувалися ще в античні часи. Римські і грецькі архітектори розуміли взаємозв'язок між комфортом перебування в будівлі і його місцем розташування, орієнтацією по сторонах світу, кліматом. Філософи і архітектори шукали вихід з не комфортної екологічної ситуації у великих містах. Наприклад, Сенека намагався позбутися від міського шуму і його впливу, Ювенал писав: «Де знайти кімнату, в якій є можливість виспатися?». Шум, бруд, пил – постійні атрибути міста, з якими намагалися боротися ще в античні часи. В цей час з'явилися перші роботи з розрахунку інсоляції, сонцезахисту та ергономіці. Знаменитий римський архітектор Вітрувій винайшов знамениту аналемму Сонця, по якій і зараз будують графіки для розрахунку інсоляції та сонцезахисту [1]. У своїх теоретичних роботах він писав про важливість врахування місцезнаходження будівлі і орієнтації вікон відносно сторін світу, так як одні перебувають під прямими променями сонця, а інші піддаються його впливу помірно, відповідно і віддавалася перевага розміщення кімнат для різного призначення [8]. Всі свої знання він узагальнив у трактаті «Десять книг про архітектуру».

У середні століття суспільство усвідомлювало вплив людської діяльності, зокрема будівництва, на стан навколишнього середовища та здоров'я людини. Прийнято вважати, що першим актом природоохоронного законодавства став едикт короля Едуарда I ще в 13 столітті. Цей едикт забороняв використовувати кам'яне вугілля для опалення осель в Лондоні [2]. Першим збереженим екологічним документом вважається кам'яна стела висотою 1,6 м, знайдена в Китаї, яка датується 1549 роком, 700 ієрогліфів, висічених на ній, забороняють вирубку лісу і закликають громадян засаджувати лісами спустошені території. У будівництві і оформленні внутрішнього простору використовувалися натуральні, місцевого походження матеріали, поліфункціонального призначення. Діяв принцип раціонального, економного використання природних і матеріальних ресурсів, враховувалися енерговитрати, намагалися уникати відходів. При виборі матеріалів враховувалися кліматичні умови, дороговизна, труднощі при видобуванні, виробництві і транспортуванні, враховувався життєвий цикл. Італійський архітектор Андре Палладіо (1508–1580) у своїй теоретичній роботі «Чотири книги про архітектуру» дає конкретні рекомендації по будівництву будинків з урахуванням природного оточення і клімату: «Потрібно також вважати що, коли кімнати призначені для літа, великі і просторі і звернені на північ, а призначені для зими – звернені на південь і на захід і швидше менших розмірів ніж перші, бо влітку ми шукаємо тіні і вітру, а взимку сонця, і крім того невеликі кімнати прогріваються легше, ніж великі. Кімнати, які потрібні восени і взимку, повинні бути звернені на схід, на сад та зелень». [6]. Неодноразово наголошується і робиться акцент на органічному зв'язку з законами природи в формуванні предметно-просторового середовища.

Фундаментальний підхід до екологічного питання став формуватися в кінці XVIII початку XIX століття, в період становлення індустріального виробництва. Багато дослідників відзначають парадокс середини XIX ст. – бурхливий розвиток техніки і не менш бурхливий протест проти неї. Цей протест виражався, насамперед, у теоретичних роботах англійського філософа й теоретика мистецтва Джона Раскіна. У Раскіна суперечність між технікою і мистецтвом вирішувалося шляхом повного заперечення техніки і машинного виробництва, що надавало його теорії реакційно-утопічного забарвлення. Джон Раскін один з перших підняв питання про охорону краси природи і є родоначальником природоохоронної естетики. Він вважав, що тільки дика, не зачеплена людиною природа є ідеалом краси, тому що «тільки вона є нічим не спотвореною і не спаплюженою». У своїй

роботі «Грозовые облака XIX столетия» він назвав потворні, димні отруйні хмари над сучасною Англією справжнім нещастям, «моральною поразкою», віщуючи «прихід великої грози». Раскін відкидав машинне виробництво, оскільки вважав, що воно руйнувало красу і радість, що виникала при створенні речі руками людини і природою, боровся за відродження ремесел. У своїх виступах він гостро ставив питання про художні якості сучасних творів промислового і побутового виробництва, закликав митців звернутися до природи, перейнятися її духом і вивчати природні форми, якщо вони хочуть бути щирими у своїй творчості.

Послідовник Дж. Раскіна – Вільям Морріс – англійський художник, дизайнер, теоретик мистецтва багато займався дослідженням проблеми впливу індустріалізації на мистецтво, архітектуру, дизайн, був прихильником ремесла і вважав, що природа є джерелом раціональних рішень у проектуванні. Пізнати істину для художника, дизайнера, архітектора означало наблизитися до природи, для чого у своїй творчості необхідно їй наслідувати. Морріс був засновником «Руху мистецтв і ремесел», всіх учасників руху об'єднувало переконання, що естетично продумане середовище існування людини – будівлі, що радують око, мистецьки опрацьовані меблі, гобелени, кераміка – повинні сприяти вдосконаленню суспільства в інтересах і виробників, і споживачів. Наслідуючи Раскіна, Морріс шукав гармонії і єдності природи, людини і мистецтва. Будівництво та облаштування власного будинку, відомого під назвою «Червоний Будинок», є спробою здійснення синтезу архітектури, живопису і декоративного мистецтва, натхненних природою. Творчість Морріса відкриває нову сторінку в історії європейського інтер'єру. Морріс запропонував кілька сміливих і досі актуальних принципів роботи з інтер'єром: унікальність авторських художніх рішень, повернення до ручного виробництва речей і в цілому до природної простоти, звернення до природи і її образів. Вільяма Морріса цікавила не просто краса речі, а її органічна відповідність власному оточенню, в якому в свою чергу не повинно бути нічого зайвого, нічого «занадто». Вже в його роботах простежувалися зачатки екологічного мислення та напрямку в проектуванні – екологічного проектування.

Протиріччя науково-технічного розвитку справили великий вплив на проектування другої половини XIX століття і початку XX століття. З одного боку, нова техніка розширювала межі можливого, з іншого – виганяла людське, особисте з процесу виробництва. Продукція машинного виробництва мала масовий характер і позбавляла виріб естетичного смаку і індивідуальності і в той же час витісняла природу мислення суспільства. Технічний розвиток став джерелом нових естетичних імпульсів, нових методів формоутворення і формування предметно-просторового середовища. Всі нові технічні досягнення впроваджувалися у промисловість. Стали використовуватися нові матеріали, які мають дуже високі утилітарні якості, але по суті були далекі від натуральності та природності. Сталь отримала широке застосування в будівництві і стала витісняти дерево і чавун, людство побачило величезні можливості залізобетону, замість масивних кам'яних стін стали використовуватися металеві каркасні конструкції. Фізичні якості міського середовища ставали все більш не здоровими, що дало перші поштовхи для екологічної кризи у другій половині 20 століття.

У 70-х роках XIX століття основними критеріями в дизайні та архітектурі стають дисципліна, розсудливість і раціональність. Висотні будівлі, хмарочоси, з металевим каркасом, стали основним типом споруд в ділових центрах міст. Їх конструкція і внутрішня структура складалася з однакових, повторюваних поверхів, що дозволяло економити простір і демонструвало цілеспрямовану діловитість. Луїс Р. Саллівен став одним з піонерів-зачинателів раціоналістичної архітектури XX ст. Його ідеї проголошували зв'язок призначення і форми речей, обумовленість функцій, органічність єдності цілого і частин. Поняття функції у Саллівана охоплює не тільки утилітарне значення будівлі, але і його внутрішню структуру, його образні й емоційні якості. Співвідносячи форму з «функцією», Саллівен говорив про вираження у формі всього різноманіття проявів життя, пов'язані з будівлею. Його афоризм, «форму визначає функція», був прямим перенесенням біологічного принципу в сферу проектування. Під впливом цього руху в 20-е рр. XX ст. в дизайні утворився так званий «інтернаціональний стиль». Цей стиль спирався на принцип радикального функціоналізму протиставляючи його культурним традиціям XIX ст. В період становлення і розквіту раціонального та функціонального напрямку характерними гаслами були «Орнамент-це злочин» (Ф. Лоос) або «Будинок-машина для житла» (Ле Корбюз'є), «Форма йде за функцією» (Л. Саллівен).[9]. В.Гропіус вважав, що в нову епоху архітектура і дизайн повинні бути строго функціональними, економічними та орієнтованими на технології масового виробництва. Але згодом, з 60-х років все частіше стали

зустрічаються міркування, які говорять, що жорстка функціональність в умовах високорозвиненого промислового виробництва призводить до монотонного різноманіття життєвого середовища, до візуальної дисгармонії.

Розвиток індустрії, домінування машинного виробництва, відмова від традиційної культурної виразності сприяв розвитку технократичного, утилітарного мислення в суспільстві, що нівелювало екологічну орієнтацію в проектуванні. Така спрямованість призводила до створення одноманітності життєвого середовища, що в свою чергу викликає ефекти напруги, стомлення і відчуження. Така атмосфера в предметному оточенні суперечить натуральності, гармонійності, різноманітності, створених природою, психологічно і візуально об'єктивного для людини. У той же час раціональний напрям в організації предметно-просторового середовища був непрямим напрямком екологічного проектування. Застосовувались раціональні принципи формування предметного середовища, вироблялося економічне і пластичне мислення. Економічність і раціональність, починаючи з 80-х років, ляже в основу екологічного напрямку, як економія і раціональність у використанні природних ресурсів.

Вже в 30-х відомі архітектори і дизайнери стали замислюватися про наслідки активної індустріалізації. Стали впроваджуватися, але ще не настільки усвідомлено, екологічні принципи в організації предметно-просторового середовища. У 1926 році Ле Корбюз'є спробував висловити закони формоутворення в «п'яти тезах» в яких головною ідеєю було взаємодія з природою і внесення у внутрішній простір природних принципів. Наприклад, основними принципами були вільний відкритий простір, мінімум непереміщуваних, глухих стін, дах, перетворений в сад, горизонтальні та стрічкові вікна, велика кількість природного світла. Висунутий ним раніше принцип «будинок-машина для житла» змінився твердженням, що архітектура починається там, де закінчується машина. Його споруди 20–30-х років поступово збагачуються впровадженням форм, що встановлюють спорідненість з традиціями, що йдуть від народного житла, штучні матеріали поєднуються з природними [4].

У період з 1930 по 1950 рр. в архітектурі виникають ірраціональні тенденції, які прийшли на зміну пануючому раціоналізму з його «божественною геометрією» і діловитою динамічністю. Здобули популярність ідеї, що раніше не підтримувалися, «органічної архітектури» своєрідної «натурфілософії» Ф.-Л. Райта. Твори Райта були яскраво індивідуальними, вони наче виростили з природного середовища. Розвиток ідей «органічної архітектури», яка передбачає не тільки тісний контакт з природним оточенням, але і підпорядкування споруди усій сукупності конкретних умов і життєвих завдань в їх неповторній своєрідності, вимагало розвиток національних і місцевих особливостей композиції, що змушує розглядати людину поза зв'язків з суспільством. «Органічність» у Райта – це основна властивість простору, яка визначається його відповідністю завжди специфічному, завжди індивідуального комплексу потреб, для яких створюється простір. Форма створювалася відповідно властивостям застосованих матеріалів, орнамент повинен бути пов'язаний з матеріалом і способом його обробки, внутрішній і зовнішній простори повинні бути єдині, внутрішня система просторів будівлі – нерозривні. [14]. Ідеї Райта ґрунтувалися на японському народному зодчестві. Китайський філософ Лао-цзи за п'ятсот років до нової ери заявив, що найважливіше в будівлі не чотири стіни і дах, а внутрішній простір, простір призначений для життя і перебування там людини. Саме ця концепція втілювалася в плинності простору, у вільному плані, інтер'єр все більше відкривався назовні. Будівля стала створенням інтер'єрного простору на світлі. Світло, що все більше наповнює простір, повинен стати його окрасою і великим благом для мешканців. Ф.-Л. Райт акцентував, що головною властивістю «органічної архітектури» є відповідати певному регіону місця будівництва: «В органічній архітектурі сама земля зумовлює її риси; клімат впливає на них, кожна будівля, призначена для того, щоб нею користувалася людина, що має бути складовою частиною, що рисою ландшафту, що родинно належить місцевості». [12].

Яскравим представником екологічного дизайну є Фінляндія. Відомі фінські дизайнери і архітектори у своїй творчості завжди прагнули взаємодіяти з природою, вчитися у неї. А. Аалто часто говорив, що бере від природи матеріал та енергію, творчий імпульс, повертаючи артефакту, здатність володіти власною енергією. Всесвітньо відомий Ілмарі Тапиоваара вважає природу кращим і найбільш близьким йому вчителем. Він пише: «Мабуть всі народи в своєму розвитку пройшли період близькості до природи», для фінів цей період став поштовхом у розвитку мистецтва. Він орієнтував молодих дизайнерів на розуміння природи зсередини, на використання законів краси і гармонії в природі в повній відповідності з рівнем розвитку науки і техніки, маючи на увазі не тільки пошуки

оригінальних конструктивних рішень, але і натхнення, яке на його думку, сприяє «самоформуванню речі». Т.Перианен, директор-керуючий «Фінським об'єднанням ремесел і дизайну», стверджує, що в питанні ставлення до природи «Фінляндія посідає особливе місце серед індустріально розвинених країн. Одним з основоположних елементів фінської культури є нерозривний зв'язок з природою, як індивідуальність фінського дизайну та яскрава відмінна риса [3].

Активізація екологічного напрямку почалася з 80-х років ХХ століття. Процес індустріалізації захопив усі розвинені країни, різко встала проблема здоров'я людини і безпеки проживання. Поява нових матеріалів дала багато нових можливостей для будівництва і проектування, але незабаром при аналізі та обстеженні нових споруд було виявлено, що зафіксовані в них явища (природні або штучні випромінювання, недоліки інженерних систем і якість матеріалів) можуть викликати у оточуючих психологічний і фізичний дискомфорт, а також захворювання. Контроль якості нових споруд знизився, що призвело до наростання забруднення навколишнього середовища. З'явився термін «здорова будівля», який включає в себе психологічне благополуччя, створюване оптимальної об'ємно-просторової формою, фізичне благополуччя (оптимальний внутрішній клімат) і соціальне благополуччя (взаємовідношення індивіда з іншими членами суспільства). Як антипод «здорових будівель» виникає термін «хворі будівлі». Почався етап розумного ставлення до природних ресурсів і екосистем. В науковий і професійний лексикон увійшли такі поняття як «сталій розвиток», «екологічна стійкість», «екологічна стабільність». Концепцією цих понять є розвиток розумного ставлення до збереження природного середовища, взаємодія з ним на благо людини і природи, здатність екосистем зберігати свою структуру і функціональні особливості під впливом зовнішніх факторів. Сформувався ряд нових наукових напрямків, що поєднують в собі екологічні та проектні знання, такі як будівельна екологія, урбоекологія, проксемика або енвіронментальна психологія, ергономіка. Одним із напрямків екологічного проектування, що виник у 80-х роках, є проектування з урахуванням принципу реутилізації. Це концепція багаторазового використання матеріалу виникла як процес перетворення використаних і затребуваних товарів, концепція багаторазового, вторинного використання матеріалу - отримала назву дизайн-рециклінг [11].

З початку 70-х розгорнулися науково-дослідні розробки, пов'язані, по-перше, з використанням відновлюваних джерел енергії, по-друге, з інтенсифікацією самого процесу споживання енергії, максимально понизивши її втрати [10]. На початку впровадження енергоефективних технологій основний інтерес представляло вивчення матеріалів по економії енергії, але вже у середині 90-х років акцент перенісся на вивчення проблеми ефективності використання енергії. Якість мікроклімату в цей період виходить на перший план порівняно з енергозбереженням. В основі концепції сучасного проектування лежить ідея того, що якість навколишнього середовища безпосередньо впливає на якість нашого життя, як вдома, так і на робочому місці і в місцях загального користування. Проектування і дизайн стало розвиватися на основі потреб людей – духовних і матеріальних. [13]. Природа вже не пасивний фон для діяльності людини і не засіб самоствердження людства. Ідея проектування полягає в тому, що в результаті людської діяльності може бути створене нове середовище, що володіє більш високими комфортними показниками і є в той час енергетичним джерелом для систем кліматизації будівлі.

Продовженням розвитку енергоефективних будівель стала практика будівництва «Sustainable building» або «життєзберігаюча будівля», тобто будівля, що знаходиться в рівновазі з природою і людиною. «Sustainable building» – це велика дисципліна, народжена як альтернатива прагненню людини підкорити природу, яке здійснювалося шляхом її руйнування та виснаження, і бажанням створити штучне середовище існування. Головною метою цієї теорії і практики є комплексне вивчення будівлі, внутрішнього простору і навколишнього середовища, їх екологічний стан як єдиного цілого.

На даний момент ведеться активне дослідження негативного впливу будівельних технологій, на людину та природні екосистеми. Проводяться дослідження щодо організації внутрішнього простору, впливу матеріалів і принципів організації простору на людину. Всі ці дослідження спрямовані на розробку принципів сталого, екологічно безпечного проектування при врахуванні вплив факторів навколишнього середовища на функціонування будівлі в оптимальному для людини режимі із забезпеченням високої якості середовища. За останні 15 років проведено багато конгресів та конференцій присвячених таким проблемам: екологічно безпечні матеріали і технології, довговічність і надійність конструкцій як екологічний критерій, будівництво як фактор сталого розвитку та ін. Організовано спеціалізовані інститути з метою всебічного вивчення загроз для

здоров'я, навколишнього середовища, екосистем які пов'язані з будівельними технологіями і активною діяльністю людини по відношенню до природи. В результаті досліджень визначені критерії екологічно позитивного предметного простору: захищеність від шуму, хімічних, біологічних забруднень, природна вентиляція, оптимальне, достатнє використання денного світла, покращена ізоляція, використання місцевих відновлюваних матеріалів, мінімальне використання матеріалів, що не підлягають повторному використанню, використання матеріалів із зниженою емісією шкідливих речовин в навколишнє середовище, забезпечення соціально здорових умов життя, що відповідає вимогам енергозбереження та забезпечує контакти з природою.

Сучасне проектування характеризується активним включенням інтелектуальних технологій в інтер'єр, контрольованих систем, які здійснюють як спостереження за надлишком енергії і збереження її на майбутнє, так і регулювання всіх показників мікроклімату та приладів приміщення за допомогою голосових команд. Архітектура, будинок, внутрішній простір стали розглядатися як елемент екосистеми. Концепція полягає в тому, що будівля сприймається як певний інтелектуальний біогеоценоз. В цілому об'єкт проектної діяльності, архітектура або дизайн внутрішнього простору стає життєздатним організмом. Його системи технічного забезпечення, сенсори, різні конструкції є «органами» дихання, травлення, кровоносними і нервовими «службами», опорним «апаратом» з інтелектуальними об'єктами, що контролюються, які можуть зв'язуватися між собою [13]. Інакше, штучне середовище – це штучно сформований людиною живий організм, насичений мікропроцесорами і одночасно компонентами органічної природи, здатний рости, розвиватися, піддаватися трансформації. Кожен житловий модуль може змінювати своє положення і обриси, має здатність оновлюватися в залежності від побажань людини.

**Висновок.** Весь історичний світ проектування і зокрема екологічного проектування розвивався згідно з культурологічними особливостями розвитку суспільства. Від первісного суспільства, яке було нерозривне з природою і знаходилося в постійній взаємодії з нею, в міру розвитку культури і цивілізаційних факторів до сучасного інтелектуального, технічно розвиненого суспільства, людина намагалася взаємодіяти, вивчати, надихатися від природи, зараз же прагне підкорити собі природу. Це призвело до негативних наслідків: екологічного дисбалансу, виснаження природних ресурсів і погіршення комфорту і здоров'я людини.

В історичному досвіді екологічного проектування можна виділити наступні рубіжні або найголовніші етапи розвитку:

1. Період до нашої ери позначений активним вивченням і взаємодією з природними факторами.
2. Середні століття і гуманізм визначаються певними знаннями законів природи і усвідомлення впливу людської діяльності на екосистеми.
3. Друга половина ХІХ ст. характеризується початком індустріалізації, технічного прогресу. В цей період приходить усвідомлення неминучих наслідків активної індустріалізації, з'являються перші праці, спрямовані на екологізацію суспільства (Дж. Рескін і Ст. Морріс).
4. У ХХ ст. науково-технічний прогрес займає головну роль. На перший план виходить функціоналізм, з'являється безліч нових матеріалів, які дають великі функціональні можливості, але є екологічно негативними. Цей період характеризується занедбанням природних засад проектування.
5. Друга половина ХХ ст., починаючи з 70-х років, характеризується активізацією екологічного мислення. Суспільство усвідомило наслідки переваги технічного мислення для екосистеми та здоров'я людини. Розпочинаються активні дослідження і практична реалізація екологічних принципів у проектуванні.
6. Для ХХІ століття характерне розумне ставлення до природи та її ресурсів і активне впровадження інтелектуальних технологій для контролю мікроклімату та екологічних показників в будівлі.

На сьогоднішній день у світі існує велика кількість екологічних програм, екологічних стандартів, систем енергозбереження, розробок спрямованих на адаптацію та екологізацію предметно-просторового середовища. Але в суспільному мисленні ще не встановився достатній рівень екологічної свідомості та відповідальності. Проектна діяльність потребує більш глибоко вивчення даного питання відповідно можливостям, природним умовам певної місцевості, держави.

1. Барановский М.И. Туристические базы./ Барановский М.И. – М. : Стройиздат. 1976. – 166 с.
2. Князева В.П. Экология. Основы реставрации.: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по спец. 052900 «Реставрация» / В. П. Князева. – М. : Архитектура, 2005. – 399 с.: рис., табл.

3. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры.: учебно-методическое пособие./ Кондратьева К.А. – МГХПУ им. С.Г. Строганова. – М., 2000. – 100 с.
4. Корьбюзье Л. Архитектура XX века / Ле Корьбюзье. – М. : Прогресс, 1977. – 303 с.
5. Моррис У. Вести из неоткуда, или Эпоха спокойствия./Моррис У.; пер. англ. Н. И. Соколова. – М., 1962. – 234 с.
6. Палладио А. Четыре книги об архитектуре./ Палладио А. – М. : Стройиздат. 1989. – 350 с.
7. Раппапорт А.Г. Стиль и среда./ Раппапорт А.Г. /Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 3.
8. Фирсанов В.М. Архитектура гражданских зданий в условиях жаркого климата./ Фирсанов В.М. – М. : Высшая школа, 1982. – 248 с.
9. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития./ пер. с англ. Е.А. Дубченко; Под ред. В.Л. Хайта./ Фремpton К. – М. : Стройиздат, 1990. – 535 с.
10. Девис А. Альтернативные природные источники энергии в строительном проектировании./ Девис А., Шуберт Р. ; пер. с англ. А.С. Гусева; Под ред. Э.В. Сарнацкого. – М : Стройиздат, 1983. –190 с.
11. Анимациа Е. Качество жизни населения крупнейшего горда: В 2-х ч./ Анимациа Е., Елохов А., Сухих В. – Екатеринбург : МОРФ, 2000. – Ч.1. – 406с.; Ч.2. – 260 с.
12. Лебедев Ю.С. Архитектурная бионика./ Ю.С. Лебедев, В.И. Рабинович, Е.Д. Положай.; под ред. Ю.С. Лебедева – М. : Стройиздат, 1990. – 269 с.
13. Табунщиков Ю.А. Энергоэффективные здания /Табунщиков Ю.А., Бродач М.М., Шилкин Н.В. – М. : АВОК-ПРЕСС, 2003. – 193 с.: рис., табл. - (Техническая библиотека НП «АВОК»).
14. Мастера архитектуры об архитектуре./ под. ред. А.В. Иконникова. – М. : Искусство, 1972. – 590 с. (Зарубежная архитектура)

*В статье рассмотрено историческое развитие экологического проектирования, указаны причины, которые привели к экологически неудовлетворительной ситуации. Выделены основные этапы в смене отношения общества к природе, и ее месту в его жизни. Показаны позитивные и негативные факторы, которые влияли на проектирование относительно экологии предметно-пространственной среды. Отмечено развитие экологического проектирования на современном этапе, существующие концепции экологически ориентированные в сфере проектирования.*

**Ключевые слова:** экологический фактор, проектирование, предметно-пространственная среда, экологическая устойчивость, энергоэффективность, природный ресурс.

*The article considers the historical development of environmental design, are the reasons that lead to environmentally unsatisfactory situation. Highlights the major stages in the change of public attitude to nature, and her place in his life. Shows the positive and negative factors that influenced the design concerning the ecology of the object-spatial environment. Marked the development of environmental design at the present stage, the existing concept of ecologically oriented in the field of design.*

**Key words:** ecological factor, design, object-spatial environment, environmental sustainability, energy efficiency, natural resource.

УДК 7.05 : 747.012

Зоряна Гнецько

### ЕВОЛЮЦІЯ ДИЗАЙНУ ДИТЯЧИХ ДОШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ ДОСВІД

*У статті висвітлено передумови виникнення та історію розвитку дитячих дошкільних закладів. Розглянуто еволюцію інтер'єрів та архітектури дитячих установ залежно від періоду їхнього будівництва, трансформацію архітектурно-планувального вирішення, конструкцій та предметного середовища. Досліджено роль екологічного фактору в сучасному дизайн-процесі та його вплив на світоглядну позицію дизайнера. Проаналізовано передовий сучасний досвід проектування дошкільних закладів у зарубіжних країнах.*

**Ключові слова:** дитячі дошкільні заклади, дизайн, еволюція.

© Гнецько З., 2014.

Історія формування дитячих дошкільних закладів (ДДЗ) широко представлена як у вітчизняній, так і в зарубіжній літературі. Однак, у наукових працях досліджені головним чином питання загального розвитку ДДЗ. Проблеми, що стосуються організації внутрішнього середовища, специфіки розвитку дизайну інтер'єрів, а також архітектури цього виду громадських споруд, висвітлюються недостатньо.

Організація предметно-просторового середовища у всіх сферах життя людини своєрідно і точно відображає історичні зміни в конкретному суспільстві [2]. Завдання, що ставляться сьогодні перед архітекторами і дизайнерами, значно змінилися під впливом технічного прогресу, у порівнянні з вимогами XIX–XX ст., що призвело до глобального переосмислення процесу проектування дошкільних закладів в цілому та сфери дизайну як культурного явища [5].

Важливість розгляду еволюції дизайну дошкільних закладів визначається теоретичною та практичною складовими. Перша пов'язана з науковою новизною, необхідністю фундаментальних досліджень з еволюції дизайну ДДЗ. Важливість другої випливає з причин, пов'язаних з соціально-економічними змінами і навколишнім середовищем. Інтегруючим моментом при цьому є підготовка професійних дизайнерів, здатних проектувати сучасні дошкільні заклади за принципами еко-дизайну [7].

Реалізація нових дизайнерських технологій не може здійснюватися без необхідного історичного аналізу теоретико-методологічних положень формування дизайн-середовища, в тому числі дитячих дошкільних закладів.

Історію виникнення і розвитку ДДЗ, а також організацію їх дизайн-середовища висвітлювали: Г.Долматова, Т.Лісник, Н.Гарань, Л.Пісоцька. Дослідженням засобів виразності та принципів формування архітектурно-художнього образу дитячих дошкільних закладів приділяла увагу А.Кадуріна. Вплив предметного середовища ДДЗ на психологію дитини досліджували відомі українські та зарубіжні науковці: К.Ушинський, А.Макаренко, В.Сухомлинський, Р.Арнхейм, Ф.Фребель, В.Тішнер, М.Монтессорі, В.Штерн, Д.Гілфорд, С.Судзукі, М.Ібука, Е.Шмідт, Р.Карсон, П.Ерліх, Т.Мальтус, Б.Коммонер, Б.Стерлінг, Е.Тоффлер, А.Хеммонд, Д.Хокінс.

В останні роки дослідженням основних напрямків модернізації архітектури та інтер'єрів дошкільних будівель займалися: Ю.Котнік, А.Міранда, Н.Хрвоє, С.Карроквіно, Г.Фіннер, С.Немінен, А.Гальвз, Д.Террагні, А.Ейк, А.Віера, Г.Вівальта, Р.Ютенхак, С.Керез, К.Кольберт, Б.Воффрей, Б.Джонгеріус, С.Солінас.

Серед вітчизняних дослідників нові тенденції в сфері еко-дизайну висвітлювали: А.Глазачева, С.Глазачев, Д.Звенигородський, О.Орлова, С.Вергунов, О.Боднар, В.Даниленко, О.Орлова, Л.Поддубко, В.Прусак, В.Сьомкін, Т.Гардашук, І.Дида, Ю.Ринтовт, Л.Коробчук та ін. [4, 5, 7, 8, 14]. Серед зарубіжних: О.Артамонова, В.Іовлев, А.Уваров, Л.Чайчиц.

Провідними зарубіжними компаніями, які займаються проектуванням дитячих дошкільних закладів є: Smith+Tracey, Mulders vandenBerk Architecten, C.F.Møller Architects, Kadawittfeldarchitektur, RCR Arquitectes, BP Architectures, Hondelatte Laporte Architectes, NEXT Architects, 70°N arkitektur, AllesWirdGut Architektur, Demos Arquitectos, Studio mk27's, Archivision Hirotani Studio, Tezuka Architects, Kavakava Architects

Проте, незважаючи на наявність певного наукового доробку з проблеми, можна сказати, що вона досліджується в окремих різногалузевих аспектах (архітектура, дизайн, технічна естетика, екологія, психологія, педагогіка) [1, 2, 7, 10, 17]. Досі не було здійснено окремого ґрунтовного узагальнюючого аналізу еволюції дизайну дитячих дошкільних закладів на прикладі європейських країн. У зв'язку з цим, важливого значення набуває комплексне вивчення історичного досвіду, аналіз та оцінювання історичних подій, фактів, попередніх теорій у контексті виникнення, становлення та розвитку дизайну ДДЗ. Теоретичний розгляд особливостей еволюції дизайну дошкільних закладів покликаний об'єднати знання з різних сфер в окрему цілісну наукову систему, і, таким чином, заповнити прогалину у вітчизняній практиці проектування та створити якісно новий тип ДДЗ.

**Мета** роботи – виявити, вивчити і проаналізувати еволюцію дизайну дитячих дошкільних закладів. Розкрити передумови виникнення еко-дизайну та основні тенденції сучасного проектування дошкільних закладів на прикладі європейських країн.

Історичне становлення і розвиток дитячих дошкільних закладів ілюструють еволюцію засобів та принципів формування їх предметного та архітектурного середовища. Умовно можна виділити чотири основні етапи розвитку ДДЗ:

- виникнення перших виховних будинків при гімназіях, школах, церквах (XV–XVI ст.);

- розвиток будівництва дошкільних закладів як окремого типу громадських будівель. Поширення якісно нового типу ДДЗ у зарубіжних країнах під впливом перших педагогічних теорій виховання дитини (1837–1920 рр.);
- проектування типових ДДЗ для масового будівництва без засобів архітектурно - художньої виразності (1960–1990 рр.);
- розквіт проектування дошкільних установ. Розвиток індивідуальних проектів дошкільних закладів з врахуванням принципів еко-дизайну, функціональних та естетичних вимог, психологічних особливостей дитини (2000 р. – по сьогодні).

Упродовж декількох століть формувались засади проектування дитячих дошкільних закладів. Здійснюючи короткий екскурс в історії, слід зазначити, що в античності не було усталеного уявлення про дитинство, діти до 7 років виховувалися виключно в сім'ї. У Древній Греції і Древньому Римі були відкриті перші установи для безпритульних, однак інформація про їх архітектуру не збереглася. З VIII ст. в Європі з'являються сирітські будинки при релігійних закладах і, як наслідок, ДДЗ не мають власних архітектурних особливостей [11]. Важливість періоду дитинства в цей час не усвідомлюється, діти не вважаються сформованими особистостями, тому із них намагаються якомога швидше виховати дорослих.

Підвищений інтерес до питань виховання висвітлюється в епоху Відродження (XV–XVI ст.). Вперше дитинство сприймається як повноцінний період життя людини. Це призводить до поширення дитячих дошкільних закладів, які відкриваються у пристосованих будівлях при церквах, монастирях, школах та гімназіях (без індивідуального архітектурного планування, вписані в існуюче середовище). В Західній Європі з'являється новий тип установ – виховні будинки (спеціальні архітектурні комплекси з великими внутрішніми дворами і добре продуманою функціональною схемою). Згодом мережа благодійних платних ДДЗ для людей різних станів поширюється на всю Європу та США.

Потреба формування специфічного архітектурного та предметного середовища в дошкільному закладі виникає лише в індустріальному суспільстві в середині XIX ст., на базі педагогічних теорій Г.Песталоцці, Р.Оуена. У 1837 році, Ф.Фребель відкриває перший дошкільний заклад у Бланкенбурзі (Німеччина). Ідея створення якісно нового типу ДДЗ поширилася не лише на європейські країни, але і на Північну Америку, Близький Схід, Азію та Австралію.

Перші дошкільні заклади в Україні було засновано у Полтаві (1839 р.), а також з ініціативи О.Чернишової (1858 р.). Перший приватний ДДЗ у Києві в 1871 р. відкривають сестри Марія та Софія Ліндфорс (Русова). Утримувати дітей у цих закладах могли лише заможні родини. Особливу популярність вони отримали серед української інтелігенції, адже в них вперше було втілено ідею національного дошкільного виховання. Перші дошкільні заклади створювалися діячами освіти та приватними особами на громадські кошти, внески членів суспільних товариств, пожертвування та кошти земств; дошкільні заклади не були включені до державної освітньої системи [14]. Саме в цей історичний період ще не існувало чіткого уявлення про організацію предметного середовища дошкільного закладу, не було визначено норм проектування та майже повністю було відсутнє методичне забезпечення.

На діяльність перших дошкільних установ на початку XX ст. значною мірою вплинула теорія та практика дошкільного виховання італійського педагога М. Монтесорі, яка у 1907 р. створила «Будинок дитини» для дітей робітників.



Рис. 1. Навчально-виховний будинок, с. Бесідці, 1930 р.



Рис. 2. Кімната для дитячих ігор при музеї Ф.Фребеля у Бланкенбурзі.

Загалом XX століття супроводжувалося активним розвитком архітектури та інтер'єрів ДДЗ.

Проте, об'ємно-просторова структура зводилася, переважно, навколо композиційного ядра, ігрового внутрішнього двору. При цьому фасади дошкільних закладів практично не були оформлені засобами архітектурно-художньої виразності (рис.1,2). Переважна частина психологічних особливостей дитини залишалася поза увагою. У 1930р. в Радянському Союзі опубліковані перші нормативи з проектування дошкільних установ. З кінця 40-х – по 50-ті роки здійснювався пошук найбільш раціональних функціональних схем ДДЗ [16]. У 60-ті – 70-ті роки архітектори працюють над створенням типових проектів дошкільних закладів для масового будівництва, з органічним включенням їх у мережу мікрорайонів (рис.3–6).



Рис. 3. ДДЗ у м. Диканька, 1975 р.



Рис. 4. ДДЗ у м. Жовті Води, 1977 р.



Рис.5, 6. Типовий радянський проект ДДЗ, 1970 р.,(сучасний стан).

На рубежі XIX–XX ст., на етапі становлення і формування дизайну як нової сфери, увага акцентувалася на активному впровадженні в різні області життя продуктів індустріального виробництва, підкреслену відмову від традицій на користь нового, відмову від декоративності на користь функціональності (конструктивна геометрія БАУХАУЗу). У цілому такий радикалізм в питаннях формоутворення ефективно впливав на розвиток дизайну [17]. Однак, на цьому етапі дизайн претендував лише на формування відносно незначної частини предметно-просторового середовища, і підкреслена односторонність його формотворчої концепції врівноважувалася іншими сферами творчості - архітектурою та декоративно-прикладним мистецтвом. Згодом під впливом індустріалізації суспільства змінюється і підхід до сфери дизайну, а разом з тим - до проектування предметного середовища та архітектури дошкільних закладів.

Розробка ідей екологічного дизайну проводилась ще у 1920-х роках минулого століття. Зокрема, у навчальних закладах ВХУТЕМАС і «Баухауз», які вперше практикували теорії із безвідходними технологіями формоутворення та впровадження модульних принципів організації предметного середовища [3]. Наприкінці 60-х рр. XX ст. виник екологічний напрям у дизайні, який став реакцією на стихію науково-технічної революції та покликаний подолати відчуження сучасної людини від природи [7]. В 1967 р. на конференції з охорони біосфери, вперше було обговорено концепції екологічної безпеки в міжнародній організації ЮНЕСКО. Наступним кроком в 1971р. підтримано створення довгострокової міжурядової і міждисциплінарної програми «Людина і біосфера», основним завданням якої було збереження цінностей еко-систем. Цей процес можна охарактеризувати як соціально-економічний переворот, який спонукав до соціальних рухів, а в

дизайні до радикальних проектних рішень, що виникали у професійному середовищі, як спроба здійснити прорив за межі усталених форм мислення [15].

Концепція екологічного дизайну набула провідного статусу після Конференції ООН «Щит землі» у м. Ріо-де-Жанейро (Бразилія) у 1992 р. Підтвердивши Декларацію Конференції ООН з проблем охорони навколишнього середовища (16.VI. 1972, Стокгольм). Цей документ закріпив 27 найважливіших засад в контексті забезпечення збалансованого розвитку та закріпив гасло: «Залишимо нашим дітям не менше, ніж ми отримали від попереднього покоління».

Філософія еко-дизайну має на меті створення екологічно здорового суспільства, що включає в себе як збереження біологічного середовища, так і духовної, культурної ідентичності, що в сукупності є екологією культури – збереження та підтримання культурної традиції для виживання людства [7].

С.Вергунов розглядає поняття еко-естетики, що невід’ємно пов’язане з поняттями еко-дизайну [5]. Еко-естетика здійснює синтез естетичних, етичних, наукових і практичних цінностей природного і соціального середовища, що оточує людину. Тоді як естетика підкреслює значення дизайнерської праці, еко-естетика підкреслює значення праці еко-дизайнера, що заснована на поєднанні майстерності з певною метою. Еко-дизайн, як складова частина еко-системи, має враховувати загальний життєвий цикл розвитку продукту, від видобутку сировини до утилізації.

Як відомо, метою екологічного дизайну є гармонізація відносин людини і навколишнього середовища [8]. Серед основних принципів еко-дизайну слід назвати максимальну економію природних ресурсів і матеріалів та використання альтернативних джерел енергії [9]. Таким чином, завдання дизайну в ДДЗ якісно змінюються: їх бачать не лише в удосконаленні форми і функції, а й скороченні надлишкової кількості продуктів, у перегляді матеріалів і технологій з точки зору екології, а також у зміні споживчих вимог. Екологічними вважаються будь-які концепції дизайну, спрямовані, в соціальному плані, на гармонізацію відносин людини з навколишнім світом. Саме в ціннісних настановах найяскравіше проявляються відмінності багатьох концепцій екологічної спрямованості. У завдання еко-дизайну включаються, з одного боку, вдосконалення сформованої екологічної ситуації шляхом створення проектів, що відповідають вимогам екології, з іншого – цілеспрямований розвиток самого суспільства, можливе стимулювання в ньому органічності та емоційності. Ці завдання зумовили формування відповідних підходів до створення нової структури дизайну ДДЗ.

Проте чи можна вважати еко-дизайн справді новим явищем в історії проектування? Екологічні критерії споконвіку враховувалися в людській діяльності. Однак тільки на початку ХХІ ст. вони стали застосовуватися більш свідомо, спеціально розроблятися і поглиблюватися. Сьогодні екологічна проблематика виражається в проектній культурі насамперед в ідеї органічної архітектури та екологічного дизайну [10].

На початку ХХІ ст. в Європі з’являються перші проекти індивідуальних дитячих дошкільних закладів, в яких враховується екологічний фактор. Вони демонструють тенденції врівноваження «внутрішніх» і «зовнішніх» чинників впливу на формування інтер’єрів ДДЗ, які ефективно впливають на фізичний, психічний, розумовий і духовний розвиток дитини. У такому випадку, еко-дизайн виступає стимулятором екологічної свідомості, наочним аргументом у користь екологічного і економічного споживання.

Еволюцію дизайну в ДДЗ слід розглядати у перспективі притаманності часу. Кожна епоха має свій дух часу, який надає об’єкту характерної естетики, яка проявляється від форми елементів та композиції інтер’єрів до загальної ідеї архітектури [16]. У багатьох зарубіжних країнах (Іспанія, Австрія, Німеччина, Норвегія, Швеція, Англія, Нідерланди, Франція) протягом останнього десятиліття розроблено проекти ДДЗ, які враховують екологічний фактор під час проектування.

Як відомо, дизайн – це інструмент, що допомагає досягнути поставленої мети [13]. На основі аналізу сучасних ДДЗ у зарубіжних країнах визначено основні принципи формотворення.

1) *Геометризація форм і лаконічність архітектури ДДЗ.* Побудова композиції здійснюється на чітких геометричних лаконічних формах та строгих лініях (рис.7–12). Стиль мінімалізм вимагає ретельного опрацювання всіх деталей, цілісності композиції та бездоганного відчуття міри. «Мало – це вже багато» – вважав Міс ван де Рой. Використовується поєднання натуральних матеріалів з сучасними конструкціями та новітніми технологіями. Відомий дослідник Рудольф Арнхейм розглядає поняття простору у зв’язку з дослідженням закономірностей зорового сприйняття

предметно-просторового середовища. Простір між матеріальними об’єктами визначається їхнім взаємовпливом та сприймається через взаєморозташованість предметів [1].



Рис.7–12. Сучасні фасади ДДЗ у зарубіжних країнах (Іспанія, Норвегія, Австрія, Франція).

2) *Проектування інтер’єрів ДДЗ здійснюється на основі стилів: мінімалізм, хай-тек та біоморфізм.* Характерною ознакою в інтер’єрах ДДЗ є присутність натуральних кольорів Землі, фактур, елементів, форм з навколишнього середовища [4]. Використовуються такі основні кольори: білий, сірий, жовтий, оливковий, теракотовий, коричневий (рис. 13–15). У зв’язку з цим, характерними є відтінки трави, води, каміння, дерев, ґрунтів. Виразність інтер’єрів досягається за рахунок контрасту в кольорі, матеріалі та фактурі.



Рис.13–15. Фрагменти інтер’єрів ДДЗ з використанням природної гами кольорів.

3) *Композиційна цілісність архітектурного та предметного простору* має ключове значення в процесі проектування інтер'єрів ДДЗ (рис. 16, 17). Елементи, які мають загальний зміст або єдиний контекст потрібно поєднувати у групи. Будинок розглядається як живий організм, сформований відповідно до його функцій. Як і в організмі, кожна частина та форма в будинку має відтворювати певну функцію і розвиватися у природний спосіб – від цілого до навколишніх елементів, створюючи відчуття єдності всіх його частин [1].

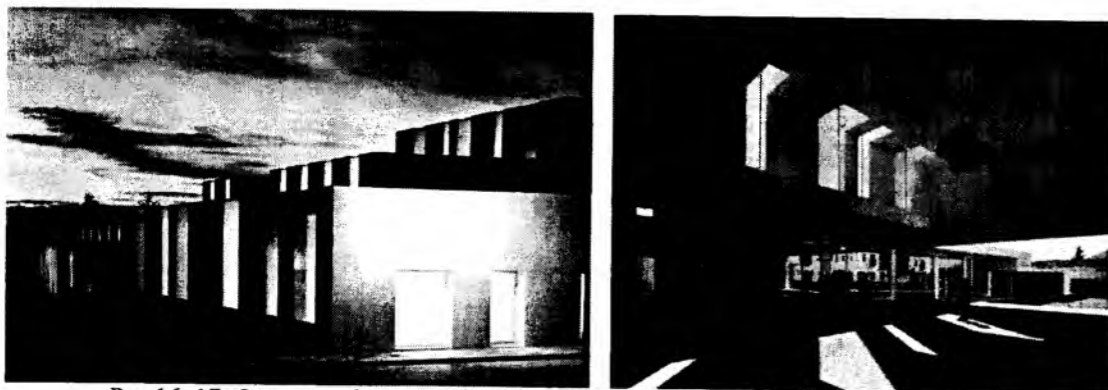


Рис.16, 17. Фрагмент фасаду та інтер'єру ДДЗ «El charagal» в Іспанії.

4) *Відкритий простір і велика площа скління* – один з основних принципів побудови предметного-середовища ДДЗ. Візуальне середовище дошкільного закладу має високу ступінь важливості для дитини, оскільки 80% даних про навколишній світ вона сприймає за допомогою зору. Більше того, 60% усієї інформації дитина отримує у віці до 3 років, 80% – до 6 років, а наступні 20% опановує протягом всього дорослого життя. Зважаючи на це, ефективно використовуються можливості дизайну як потужного фактора емоційного впливу на дитину. Відкрите планування сприяє активному фізичному розвитку дітей, а великі вікна дозволяють максимально ефективно використовувати денне світло (рис. 18–22).

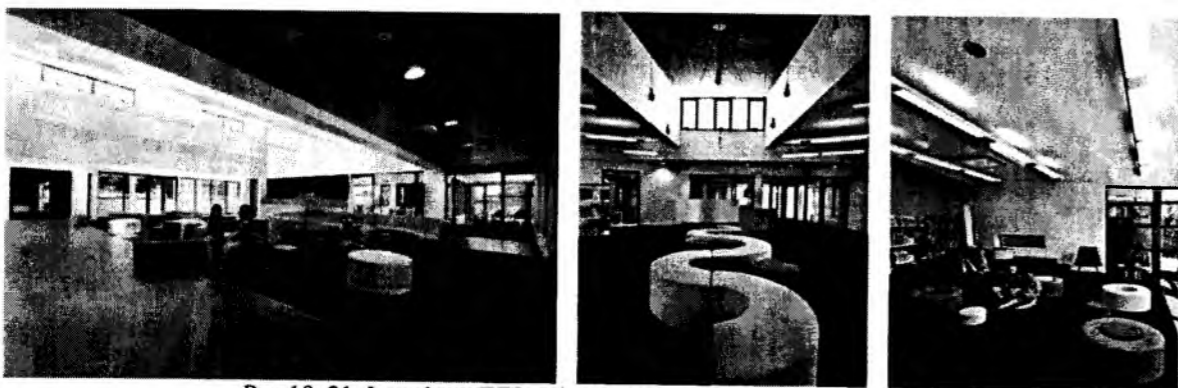


Рис.18–21. Інтер'єри ДДЗ з відкритою системою планування.

5) *Побудова композиції в інтр'єрах ДДЗ передбачає графічну та абстрактну стилізацію, домінування монохромного простору, який наповнюється кольоровими деталями* – обладнанням та елементами графіки. Відомо, що предметно-просторове середовище ДДЗ дитина сприймає як образ та сукупність символів. Колір, об'єм, площина, форма можуть бути відсторонені від конкретного змісту й звернені у своєрідні абстракції простору (рис. 22, 23). Важливо усвідомлювати, що дизайн в ДДЗ може стати джерелом напруги і навіть відчуження, якщо предметне середовище втілює лише утилітарно-функціональні потреби, що існують поза образами традиційної духовної та художньої культури [6].



Рис.22, 23. Проект ДДЗ «Зелена країна», Зоряна Гнецько, 2012 р.

6) *Проектування обладнання в ДДЗ здійснюється на засадах функціональності, динамічності і модульності.* Меблі виконуються у вигляді простих геометричних форм, що легко трансформуються та складаються у декілька комбінацій (рис. 24–26). Завдяки цьому процес відпочинку дітей перетворюється на гру, яка розвиває мислення та уяву. В процесі проектування повинні також враховуватись принципи психо-дизайну: необхідна масштабність і пропорційність в елементах декору, врахування вікових та психологічних особливостей, застосування методів мікро- та макро-зонування.

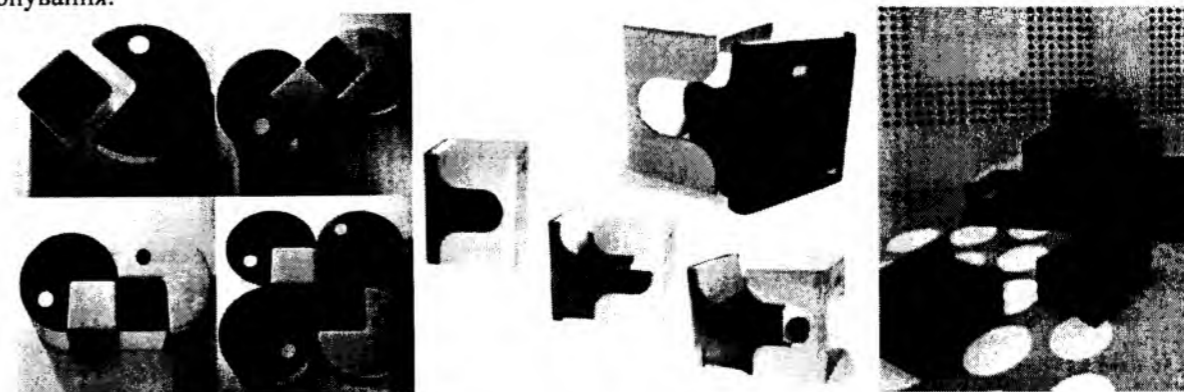


Рис.24–26. Приклади модульного обладнання ДДЗ.

7) *В процесі проектування ДДЗ використовуються природні матеріали* (дерево, бамбук, ротанг, глина, камінь) та альтернативні джерела енергії (сонця, вітру, води). Цей підхід спрямований на покращення загальної екологічної ситуації та забезпечення здоров'я дитини. Він передбачає раціональне використання енергоресурсів, можливість повторного використання матеріалів та продуктів вторинної переробки.

Сьогодні процес екологічного проектування дитячих дошкільних закладів в Україні перебуває на стадії розвитку. Розробляються перші ДДЗ з врахуванням екологічного фактора (рис. 27, 28).



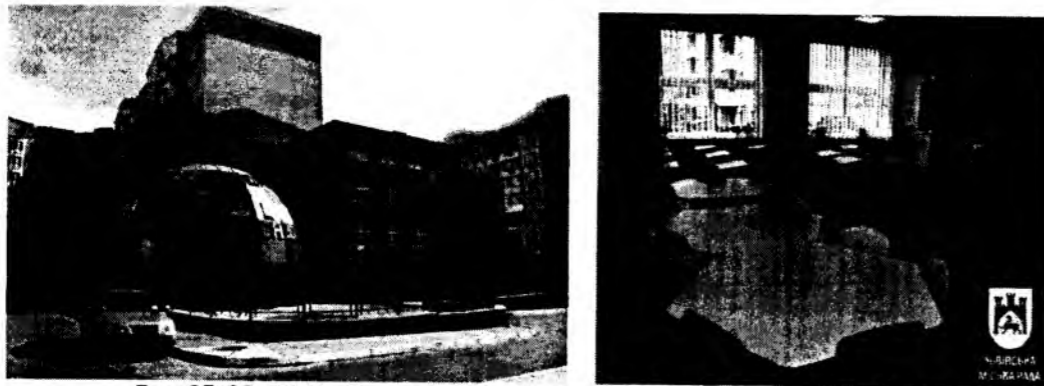


Рис. 27, 28. ДДЗ «Еколенд», Україна, м. Львів (вул. Плугова, 12), 2011 р.

Сфера екологічного дизайну ДДЗ в Україні має величезний творчий потенціал, який, на жаль, через відсутність системного викладу та наукового тлумачення екологічних принципів та методів їх впровадження в процес проектування, залишається недостатньо реалізованим. В умовах реформи системи дошкільної освіти в Україні, все більшу важливість набуває вивчення і аналіз тенденцій розвитку екологічного проектування ДДЗ за кордоном.

**Висновок.** Архітектура та предметне середовище ДДЗ розвивались поступово і залежали від економічних, політичних та соціальних чинників. Вивчення матеріалів, які стосуються розвитку дизайну дошкільних закладів, дозволяє констатувати: з другої половини XIX ст. розпочинається будівництво дошкільних закладів як окремого типу громадських будівель. Протягом другої половини XX ст. відбувається проектування типових ДДЗ для масового будівництва без засобів архітектурно-художньої виразності. І лише на початку XXI ст. формуються перші дитячі установи з врахуванням принципів еко-дизайну, функціональних та естетичних вимог, психологічних особливостей дитини.

В останнє десятиліття, істотне збільшення соціальної ролі дитячих дошкільних закладів в житті суспільства зумовило розвиток дизайну цього виду громадських споруд. Сучасні зарубіжні проекти ДДЗ – це не лише досконала організація предметного середовища й архітектурного простору, але і креативне трактування індивідуального образу будівлі з використанням новітніх технологій та концепцій еко-дизайну.

Подальші дослідження передбачають більш поглиблене вивчення і аналіз архітектурних та предметних форм в системі дитячих дошкільних закладів.

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; пер. с англ. – М., 1974. – 392 с.
2. Артамонова О.В. Предметно-пространственная среда: ее роль в развитии личности / Артамонова О.В. // Дошкольное воспитание. 1995. – № 4.
3. Бейлах О.Д. Особливості екологічного дизайну в проектній практиці дизайнерів 1960-70-х років XX століття / Бейлах О.Д. // Modern problems and ways of their solution in science transport production and education 2013. – 2013.
4. Боднар О.Я. Особливості творчого і науково-дослідного процесу в дизайні та архітектурі 1960–80-х років / Боднар О.Я. // Нариси з історії українського дизайну XX століття. Зб. ст. за заг. ред. М.І.Яковлева. - К. : НАМУ, 2012. – С. 181–204.
5. Вергунов С.В. Новые понятия в дизайне. Экологический дизайн // Вісник ХДАДМ : Зб. наук. пр. / – Х. : ХДАДМ, 2009. – № 7. – С. 16–20.
6. Гайказова Р.Т. Оформлення дитячих дошкільних закладів / Р.Т.Гайказова, Т.Д.Кострикіна. – М. : Просвітництво, 1974 р.
7. Гардашук Т.В. Сучасний екологізм: теоретичні засади та практичні імплікації: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.09 / Гардашук Т.В. ; Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2006.
8. Звенігородський Д.Л. Еко-дизайн та його коефіцієнт корисної дії / Д.Звенігородський //Вісник ХДАДМ. – 2009. – № 6. – С. 47–51.
9. Иовлев В.И. Архитектурное пространство и экология / В.Иовлев. – Екатеринбург : Архитектон, 2006. – 298 с.
10. Кондратьева К. А. Дизайн и экология культуры / К.Кондратьева. – М. : Изд. Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова, 2000. – 106 с.
11. Кадуріна А.О. Архітектурно - художні аспекти формування дитячих дошкільних закладів (на прикладі Одеси): автореф. дис. ... канд. архіт.: 18.00.01/ Кадуріна А.О. ; Нац. акад. образотвор. мистец. та архіт. — К., 2005. — 20 с.
12. Король І.Г. Дитячі дошкільні заклади (проектування і будівництво) / І.Г.Король, В.А.Світко. – К. :

Будівельник, 1969 р.

13. Орлова О.О. Екологічний фактор формування в дизайні: автореф. дис. ... канд. мистец.: 05.01.03 / Орлова О.О. ; ХДАДМ. – Х., 2003. – 21 с.

14. Пісоцька Л.С. Історичний аспект управління розвитком дошкільної освіти в Україні (кінець XIX - поч. XX ст.) / Пісоцька Л.С. // Дошкільна освіта. – 2004. – № 3 (5).

15. Уваров А.В. Экологический дизайн: опыт исследования процессов худ. проектирования: автореф. дис. ... канд. мистец.: 17.00.06 / Уваров А.В. ; МВХПУ. – М., 2010. – 41 с.

16. Фролова О.А. Система учреждений дошкольного воспитания в СССР / О.А.Фролова. – М. : Просвещение, 1969. - 48 с.

17. Чайчиц Л. И. Современные дошкольные учреждения: Воспитательные возможности и перспективы развития: автореф. дис. ... канд. пед. наук 13.00.07/ Л. И.Чайчиц. – М., 1999. – 23 с.

18. Jones L. Environmentally Responsible Design: Green and Sustainable Design for Interior Designers / L.Jones.// John Wiley & Sons, 2008. – 432 p.

19. Nayar J. Green living by design (the practical guide for eco-friendly remodeling and decorating) / J.Nayar // Filipacchi Publishing, 2009. – 160 p.

*Освещены предпосылки возникновения и история развития детских дошкольных учреждений. Исследована роль экологического фактора в современном дизайн-процессе и его влияние на мировоззрение дизайнера. Рассмотрена эволюция интерьеров и архитектуры детских учреждений в зависимости от периода их строительства, трансформацию архитектурно-планировочного решения, конструкций и предметной среды. Проанализирован передовой современный опыт проектирования дошкольных учреждений в зарубежных странах.*

**Ключевые слова:** детские дошкольные учреждения, дизайн, эволюция.

*Highlighted the conditions of formation and history of development children preschool establishments. Investigated the role of environmental factors in the modern design-process and its impact on the ideological position of the designer. Considered the evolution of kindergarten interiors and architecture depending on the period of its construction, transformation of architectural and planning solutions, constructions and space environment. Analyzed leading modern experience of kindergarten design in the foreign countries.*

**Key words:** kindergartens, design, evolution.

УДК 72+74 (477.8)

Володимир Шпільчак, Уляна Мельник

## ПРОЦЕСИ ТРАНСФОРМАЦІЇ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА КІН. XX – ПОЧ. XXI СТ. (ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ АСПЕКТ)

*У статті розглядаються напрями і специфіка змін в організації дизайну міського середовища. Увага акцентується на художньо-образних і стильових особливостях вирішення просторових форм міського оточення у пострадянський період.*

**Ключові слова:** тенденції, трансформаційний процес, дизайн урбанізованого середовища.

На кожному історичному етапі виникають певні пріоритети щодо формування і розвитку міста. Переоцінка цінностей і пошук форм для пристосування до нових проблем і естетичних запитів спонукає до постійного оновлення архітектурного оточення. Питання напрямів розвитку дизайну міського середовища Івано-Франківська часково розглядалися у працях М. Бевза, З. Лукомської, Б. Пасацького, З. Соколовського та ін.

Пострадянський період почався із одержанням Україною незалежності і триває до наших днів. Вказаний період ознаменований значними переминами практично в усіх сферах життя суспільства, що також виявляються у розвитку архітектурного середовища.

У радянський період активно проводилося будівництво житлових і громадських будівель, організовувалися роботи з комплексного благоустрою, проте, якість робіт не була високою. Уніфікація і подекуди цілковита відмова від декору створювали враження примітивної простоти, монотонності та одноманітності. Часто використовувались дешеві і недовговічні матеріали, тому через короткий період часу вони потребували заміни.

З часу проголошення незалежності України у 1991 р. відбулося ідеологічне переосмислення художнього образу міських просторів. Докорінна зміна політичних, соціальних і економічних передумов відобразилася у бажанні позбавитися радянських пережитків. Виразним прикладом такої переорієнтації є встановлення пам'ятника І. Франку у 1995 р. на площі перед готелем «Надія» у м. Івано-Франківську. У розміщенні пам'ятника митці М. Проскіра, Л. Яремчук та архітектор В. Каменщик відмовились від традиційного прийому – розміщення монументу на осі вулиці і вирішення його як доміанти, що замикає її. Пам'ятник зміщений у сторону театру і сприймається тільки при виїзді із вул. Б. Лепкого на вул. Незалежності. Тим самим у ідеї розміщення автори прагнули надати йому певної камерності і уникнути помпезності. Пам'ятник умовно складається із двох частин: стояча постать І. Франка, поставлена на високий постамент, і два за його спиною елемента, що символізують полум'я вогню. Останні надають монументу враження співмасштабності із великими просторами площі. Монумент розрахований на сприйняття зблизька – з нижньої тераси і здалеку – із вул. Незалежності [9]. Надалі була здійснена реконструкція готелю «Надія», внаслідок якої він отримав виразний і цікаво вирішений фасад, а також території площі.

На початку 90-х років спостерігалось прагнення до масштабних перебудов міст, що спонукали до розробок програм регенерації архітектурного середовища. Плановою була комплексна реконструкція цінних пам'яток архітектури, площ і вулиць середмістя. У роки становлення української державності трансформаційні процеси виявляються головним чином реставраційними реконструкціями. Проблема досить запущеного стану архітектурних пам'яток і міського середовища в цілому, зумовила до застосування практичних заходів з оновлення архітектури, елементів благоустрою.

У кінці 90-х років ХХ століття розпочалася реалізація проектних завдань втілення ремонтно-реставраційних і реконструктивних заходів у містах Прикарпаття. Як характерний приклад такого процесу можна виділити трансформаційні процеси у м. Івано-Франківську.

У обласному центрі втілення практичних заходів розпочалося у 1999 р. Проектними організаціями виступали Івано-Франківський філіал інституту «Укрзахідпроектреставрація», а також проектне бюро місцевого та обласного управління архітектури і містобудування, філіал інституту «Укрпроектреставрація». Задана робота передбачала також ґрунтовний збір матеріалів щодо стану пошкодженості будинків і їх аналіз. Роботи по реставрації та реконструкції виконували фірми «Архпроект» (архітектори О.Кос, О.Козак, З.Соколовський) та проектно-виробнича реставраційна майстерня «Творець». До виконання проектів реконструкції м. Івано-Франківська було залучено більшість будівельних та спеціалізованих управлінь, фірм і організацій. Серед них: ВАТ «Житолобуд», «Машбуд», АТЗТ «Опрядспецбуд», ДП «Прикарпатспецбуд», СУ-429 «Електромонтаж», фірми «Гефест», «Лабрадорит», «Технобуд-2000», «Сенс», «Магік», «Енергоінвест», завод «Штамп», ПП «Підкамінний», ОШРБУ-1, ОУ «Автошлях», КП «ДРЕУ», ДП «Міськвітло», ВАТ «Зелене господарство», «Теплокомуненерго», «Водокотехпром» та ін. [1, с.4].

Ремонтно-реставраційні заходи були проведені у 85-ти будинках історичного осередку Івано-Франківська, основні з яких: міська Ратуша, Парафіяльний костел (Художній музей), Івано-Франківська обласна філармонія на вулиці Л. Курбаса, будівлю залізничного вокзалу, управління містобудування та архітектури на вулиці Шашкевича та інші [3, с. 15]. Пофарбування фасадів будинків проводилося згідно із затвердженим паспортом кольорів, застосовували матеріали фірм Saracol, TexColor, Tikkurila. Одним із невдалих зразків поєднання кольорів є реставрація будинку з об'єктами обслуговування на вулиці Незалежності, 19. Сполучення чорного, рожевого та насиченого лимонного кольорів було замінено пізніше на більш спокійнішу композицію зі світлих пастельних тонів сіро-коричневого та білого.

Архітектурні прикраси, які було складно відтворити, замінювалися новими. Прикладом служить адміністративна будівля ратуші. Увесь будинок міської ратуші потребував належної уваги реставраторів. Купол був оббитий міддю і покритий сусальним золотом. Виконали цю роботу художники-реставратори С. Ярмолюк та Я. Гнідик. Старі віконні рами замінили на пластикові [8, с. 46–47].

З початку впровадження комплексної програми міського оновлення значна увага була приділена площам і скверам м. Івано-Франківська. Заходи по впорядкуванню благоустрою проводились на Привокзальній площі, Ринковій, на майданах Вічевому і Шептицького, площах перед готелем «Надія», кінотеатром «Космос» та будівлею Облдержадміністрації. Виразним прикладом є

реконструкція скверу «Вали», поблизу колишніх оборонних мурів, де на честь 2000-ліття Різдва Христового споруджено пам'ятник «Вознесіння». Загалом було капітально відремонтовано 25 магістральних вулиць, де покладено понад 23 тисячі квадратних метрів асфальту та вимощено понад 111 тисяч квадратних метрів площ і майданів м. Івано-Франківська [1, с.4].

Значного втручання архітекторів зазнала площа Ринок. Реконструкція почалася із мозаїчно-дорожнього покриття (бруківки). Замість асфальтового покриття з'явилося замощення сухопресованими плитами. На площі Ринок під час реконструкції замінені підземні комунікації, висаджені декоративні дерева з кулястими кронами. Від ратуші зі сторони центрального фасаду відходять пішохідні доріжки, які обмежуються острівками зелені. Майже по всьому периметру цих газонів розташувалися прості лавки з дерев'яним сидіннями. Навпроти головного входу до ратуші влаштовано фонтан, оздоблений гранітом, зі скульптурною композицією у формі писанки. На газонах поблизу фонтана стоять скульптури, подаровані місту 1999 р. учасниками міжнародного пленеру скульптури. Задіяні майстри працювали з брилами пісковика, заздалегідь привезеного з під м. Роздола. Твори характеризуються узагальненими абстрактними формами. По чотирьох кутах площі встановлені були кіоски у стилі ретро. 7 травня 2000 р. відбулось урочисте відкриття й освячення ратуші та площі після реконструкції. З часу ми спостерігаємо як почав відбивати години новий ратушний годинник [8, с. 47].

У період регенераційної програми було відновлено дзвіницю парафіяльного костелу в Івано-Франківську. Костел і дзвіниця склали єдиний ансамбль на сучасному майдані Шептицького. Це одні з найдавніших сакральних пам'яток міста. Додамо, що у минулому костел служив родинною усипальницею Потоцьких. Зі знищенням дзвіниці (1962 р.) утворилася прогалина, що порушила містобудівельний ансамбль площі і гармонійність центру старого міста. З використанням старих фотографій, на основі проведених ґрунтовних наукових досліджень, був розроблений проект і відновлена барокова дзвіниця у 2000-му році [6].

У період впровадження програми регенерації розвивалась також науково-методична база для проведення комплексного благоустрою. 2001 рік був названий роком благоустрою Івано-Франківська. Муніципальна влада дала вказівку створювати цільовий фонд з упорядкування міського середовища та організаційний комітет як контролюючий орган з підготовки і проведення заходів. Керівники відділів та управлінь міськвиконкому працювали над створенням комплексної програми благоустрою, основними задачами якої були: програма капітального та поточного ремонту житлового фонду; програма реконструкції, ремонту та утримання в належному стані міських вулиць, доріг, шляхопроводів та переходів, зовнішнього освітлення, теплопостачання, водопостачання і водовідведення; програма збереження та створення нових зелених насаджень та інші. На вересень 2001 року планувалося проведення міжнародної науково-практичної конференції «Захист традиційного середовища історичних міст». Серед учасників – широке коло керівників областей та міст України, головних архітекторів міст, фахівців з України, ближнього і дальнього зарубіжжя [7, с. 2].

У період впровадження регенераційної програми у 1998–2004 рр. об'єкти МАФ відігравали значну роль у формуванні комплексного благоустрою. Відбувалася заміна дорожнього покриття, освітлення, встановлювались нові лавки та урни для сміття.

Своєрідного романтичного характеру м. Івано-Франківську надали кам'яні скульптури, виконані у 1999 р. у період впровадження регенераційної програми, учасниками пленеру скульптури під назвою «2000 років Різдва Христового». Ініціатором був голова обласної організації національної спілки художників України Б. Губаль. Скульптури були подаровані місту. Вони розташовані у скверах та клумбах, зокрема, на пл. Ринок, біля пасажу Гартенбергів, на пл. Міцкевича, а також на присадибній ділянці художника М. Мурафи по вул. Івана Франка, 20. Узагальнюючи дані щодо перебігу втілення програми регенерації у центральній частині м. Івано-Франківська, варто зауважити, що станом на жовтень 2001 року була завершена основна частка роботи по реконструкції, реставрації і благоустрою об'єктів архітектурного середовища. До кінця 2004 р. ремонтно-реставраційний бум у містах області закінчився. У обласному центрі останніми відносно гучними проектами, запланованими програмою регенерації, були завершення реконструкції парку Т. Г. Шевченка, добудова фонтанів «Кульбаба» (арх. А. Цап'як) перед готелем «Надія» і «Водограй» (фірма «Архпроект» архітектори О. Козак, О. Кос) на Вічевому майдані [1].

Після 2004 р. муніципальною владою було заплановано організацію програми реформування і розвитку житлово-комунального господарства на 2004–2010 роки. Проте, до 2006 р. основна роль

відводилась розробці відповідних нормативно-правових актів, які би визначили напрямки розвитку програми [4]. Відповідно за ці 2 роки не було ніяких реалізованих яскравих проявів міського оновлення. А з 2007-го по 2010-й роки планувалося практичне втілення комплексної модернізації та технічного переоснащення підприємств житлово-комунального господарства. Однак, на практиці дана програма стан житлового фонду міського середовища по великому рахунку не покращила.

Найбільш значним втіленим проектом реконструкції міського середовища за останні десятиліття було формування нового житлового комплексу по вул. Пилипа Орлика у м. Івано-Франківську. Споруди позбавлені одноманітності, типовості і це надає йому індивідуальності. За стильовим рішенням вони відносяться до постмодернізму. В окремих будівлях чітко простежуються форми історичної спадщини, що дозволяє їм вдало гармоніювати із існуючою історичною забудовою. Житловий комплекс побудований на місці колишньої військової частини. Була прокладена нова вул. Володимира Великого у 2008 р. Замовлення виконували авторський колектив проектною організацією «Діпромисто».

У новітній період проектні підходи і реалії їх реалізації суттєво відрізняються. Ці зміни є дуже виразними у практиці розбудови міських осередків на сучасному етапі. Тому, до будівництва головним чином залучається тепер приватна ініціатива [6, с.71]. Здобувши велику міру свободи, інвестори часом почали впроваджувати проекти комерційного спрямування, нерідко нехтуючи пам'ятковим статусом будівель у історичній частині міста.

За останні десятиліття відомо багато прикладів коли з комерційною метою обираються радикально яскраві насичені кольори, які дуже контрастують із навколишнім оточенням. Це часто робиться у тому випадку, коли весь будинок або його перший поверх експлуатується не для житлових цілей, а для об'єктів господарювання. Аргументи задля приваблення потенційних клієнтів та вигоди реклами, не повинні призводити до спотворення архітектурної історичної спадщини. Однак, реальні факти сьогодення свідчать про те, що така тенденція існує. Прикладами служать будинки по вул. Франка, 7, вул. Лепкого, 36, 42, Низова, 5 у місті Івано-Франківську та ін. Недоречні колірні вирішення зустрічаються також на площі Роксолани, 14 у Рогатині на майдані Різдва, 17 у Галичі.

Аналіз трансформаційних змін в історичному міському середовищі вказує на існування негативних тенденцій: проблеми хаотичного розміщення малих архітектурних форм, неузгодження об'ємно-просторової композиції. Прикладами є новобудови за 2010 – 12 роки на пл. Ринок на вул. Вірменській, 1, яка перевищує історично усталену поверховість забудови. Новий торговельний центр «Зебра» побудований у безпосередній близькості до Парафіяльного костелу Пресвятої Діви Марії (Художній музей ) на пл. Шептицького, 8 і у його вирішенні недотримана стильова узгодженість. Схожа проблема спостерігається у прикладі будівлі-вставки гіпермаркету Тростянецький, який примикає до монастирського комплексу по вул. Василіанок, 17. у м. Івано-Франківську. Дискусійним є розміщення скульптур і декоративних композицій у сквері, що примикає до вул. Л. Українки. У центрі скверу розміщено 3-х фігурну композицію бронзового пам'ятника Руській Трійці, поряд знаходиться кам'яна скульптура (подарунок пленера скульпторів) і неподалік встановлена об'ємно-просторова композиція з темного металу «У рамках ковальських традицій» (подарунок Свята ковалів). Неприпустима неузгодженість зазначених МАФ призводить до враження хаотичності. Почуття перенасиченості виникає при сприйнятті багато декорованого будинку у стилі модерн по вул. Шевченка, 44, на фасаді якого розміщені у новітній період 3 великі меморіальні дошки зі скульптурними рельєфами. Погано узгодженим із архітектурним оточенням є пам'ятник В. Чорноволу на вул. Січових Стрільців.

Вдалим поєднанням новітньої забудови зі старою у м. Івано-Франківську є будівля-вставка Кредобанку по вул. Галицькій, 27, наріжний будинок Державного казначейства по вул. Дністровська, 14 у м. Івано-Франківську. У вирішенні цих будівель чітко простежується звернення до спадщини історичного декору, що послужило інструментом вдалого їх вписання у історичний контекст оточуючої забудови.

Серед стилістики постмодернізму простежується у архітектурному середовищі пізній модернізм. Цьому стильовому напрямку притаманний відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного мистецтва. Він поширений переважно у житловому будівництві. Характерними прикладами у проектуванні є житлові комплекси по вулицях Гаркуші, Національної гвардії, Новгородській, А. Сахарова та ін. у м. Івано-Франківську.

На основі аналізу об'єктів архітектури у містах Івано-Франківщини за останні десятиліття попри плюралізм стилів і значну свободу у проектних підходах, можна виділити постмодерністичний і пізньомодерністичний напрями. Популярність інтерпретацій з використанням історичної спадщини і регіональних особливостей пов'язані насамперед із накопиченим незадоволенням від сірої радянської забудови за типовими проектами.

У останні десятиліття значною мірою змінюють обличчя архітектурного оточення об'єкти МАФ у містах Івано-Франківщини. Після періоду впровадження програми регенерації (1998–2004 рр.) оновлення спрямовувалось більшою мірою фрагментарно, аніж комплексно. Активізація приватного підприємництва зумовила більш інтенсивний розвиток об'єктів МАФ. Внаслідок цього з'явилась більша різноманітність у типологічних та художньо-образних особливостях.

Значну роль у міському оновленні об'єктів МАФ у середмісті Івано-Франківська відіграли ковані вироби виконані учасниками щорічного Свята ковалів. Вони відзначаються оригінальністю, а також добре вписуються у образ історичного міста. Варто підкреслити, що мистецькі твори ковалів надали міському середовищу театральності і своєрідного характеру. У 2005 р. на площі Ринок з'явилась композиція «Весна». У 2007 р міські простори Івано-Франківська поповнились художнім твором «Великоднє сонечко». У 2006р. на пішохідній вулиці Незалежності з'явилась композиція «Букет майстрів», а у 2008 р.– «Дерево щастя». У 2009 р. тематичною композицією був твір «У рамках ковальських традицій» У 2010 р. була виготовлена композиція «Круговерть ковальських міст» , проте, її встановили у 2011 р. До 350-річчя ювілею Івано-Франківська місту була подарована композиція «Арка дружби» (2012 р.), яка присвячена 4-м національностям, які були причетні до заснування міста. Найновішою кованою композицією (2013р.) є втілення у метал і першої української церкви в м. Івано-Франківську, яка розміщена у сквері, що примикає до площі Ринок зі східної сторони у м. Івано-Франківську. На символічному камені встановлений напис «Пам'ятний знак церкві святого Воскресіння – першому українському храмові середмістя (1670 р.)».

**Висновки.** Пострадянський період ознаменований похвалюваними демократичними свободами порівнянні із радянським. Зміна соціально-економічних відносин у країні, зумовила перехід від централізованого керівництва трансформаційними процесами до демократичних підходів, долучення городян до формування міського середовища.

Відкритість суспільства, демократизація у проектних підходах принесли багато позитивних зрушень, що виявилися у чималих досягненнях у міському оновленні у період 1991–2004 р. р. Тенденції розвитку проявилися у реставрації історичних будівель, організації комплексного благоустрою вулиць і площ, парків і скверів у м. Івано-Франківську. Процес трансформації середовища у кінці 90 –х років був спрямований на збереження історичної основи, розкриття й збагачення її естетичного потенціалу, оптимальне вирішення конфліктних проблем історичного міського середовища.

У період 2005 – по сьогоднішній день характеризується екстенсивним розвитком середміських осередків міст Івано-Франківщини. Трансформаційні процеси на цьому етапі відбуваються головним чином у напрямі появи будинків-вставок, а також активної забудови вільних ділянок. Позитивні зміни проявилися у територіальному рості середміських осередків, збагаченні міського простору новими акцентами і домінантами. Негативні – у втраті окремих цінних урбаністично-архітектурних елементів. За останні десятиліття спостерігаються певні неузгодженості в дизайні міського середовища, зокрема малих архітектурних форм елементів зовнішньої реклами з оточенням та інформативне перенасичення.

1. Благоустрій – обличчя влади : [про реконструкцію Івано-Франківська та плани на майбутнє] // Західний кур'єр. – 2004. – 9 вересня. – С. 4
2. Буравченко С. Нова панорама Прикарпаття. Відтворення малих історичних міст регіону / С. Буравченко, О. Чижевський // Особняк. – 2001. – №2(21). – С. 5–6.
3. Олейник Е. Регенерація центра Івано-Франківська / Е.Олейник // журнал Архитектура и престиж. – 2002. – №1. – С. 14–17.
4. Кутинський Л. Від реконструкції до відбудови / Л.Кутинський // Західний кур'єр. – 2002. – 08.03. – С. 10.
5. Могитич Р. Нові риси програм регенерації середовища великого історичного міста (на прикладі Чернівців) / Р. Могитич // Архітектурний вісник. – 2003. – №4 (20). – С. 71–72.
6. Соколовський З. Б. Відтворення дзвіниці в Івано-Франківську / З. Соколовський // Вісник інституту «Укрзахідреставрація». – 2002. – №12. – С. 220–222.

7. Шкутяк З. Про оголошення 2001 року роком благоустрою / З.Шкутяк // Західний кур'єр. – 2000. –17.11. – С. 2.
8. Шпільчак В. Станиславів – Івано-Франківськ. Місто давнє і сучасне //серія «історичні місця України» / В. Шпільчак, З. Соколовський, М. Головатий. – Львів : Світ, 2011. –272 с.
9. Шпільчак В. А. Пам'ятник Івану Франку / В. А. Шпільчак, В. Полек // Своя хата. – 1995. –№1–2. – С. 16–17.

*В статье рассматриваются направления и специфика изменений в организации дизайна городской среды. Внимание акцентируется на художественно-образных и стилевых особенностях решения пространственных форм городского окружения у постсоветском периоде.*

**Ключевые слова:** тенденции, трансформационный процесс, дизайн урбанизированной среды.

*The article deals with the directions and specificity of changes in the urban design. Attention is accented on artistic view and stylistic direction of solution spatial forms the urban environment in post-Soviet period.*

**Key words:** tendencies, transformational process, design of urban environment.

УДК 747.012 : 747.017.2

Катерина Герлах

### ЗВУКО-КОЛЬОРОВО-МОРФОЛОГІЧНА СИНЕСТЕЗІЯ ЯК ЧИННИК РОВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ

*Стаття присвячена осмисленню поняття синестезії. На базі авторської концепції трактування феномену синестезії, запропоновано ряд практичних завдань для розвитку творчого потенціалу студентів.*

**Ключові слова:** синестезія, концепція, культура.

У широкому сенсі феномен синестезії визначають як виникнення відчуттів однієї модальності при стимуляції іншою модальністю. Добре відомо, що психофізичне явище, яке ґрунтується на синестезії, ніколи не було чимось специфічним. До синестичних відчуттів відносять, наприклад, виникнення смаку при візуальному перегляді, виникнення кольорових уявлень при прослуховуванні музики. У різних сферах сучасної науки (психології, медицині, філософії, культурології, поезії) існує безліч визначень цього поняття, інтерпретованих з різних точок зору. Проте, вони часто не дають уявлення про феномен у цілому, оскільки орієнтуються на різні складові.

Термін «synaesthesia» використовувався ще у часи Плутарха як «співчуття», де «чуття» відносилось до сфери моральних відчуттів. Таким чином, слово «синестезія» походить від давньогрецького «aesthesia» (естесіс), що по давньогрецькому означає «чуття, відчуття». У поєднанні із «syn», що по давньогрецькому означає «з, сумісно» утворює термін, який у етимологічному розшифруванні дає поняття «співвідчуття». Таким чином, «synaesthesia» – це сумісне чуття, одночасне відчуття [1].

На ранніх етапах фіксації феномену дослідникам складно було знайти не лише адекватне пояснення, але й адекватну назву. Початок наукового інтересу до синестезії був покладений у фізиці І.Ньютоном (1704) у сфері, яка абсолютно не стосувалася психології. Досліджуючи спектральний розклад світлового променя на спектри, він зробив першу наукову спробу обґрунтувати взаємозв'язок звуків та кольорів. Перша згадка про синестезію датується 1812 р., а перші активні експериментальні дослідження розпочалися лише у середині XIX ст., які до кінця століття призвели до накопичення досвіду характеристик порогу відчуттів, модальностей, відкриттю основного психофізичного закону Вебера-Фехнера, джерел сенсорної пам'яті [2, с. 13–16].

Вперше поняття «співвідчуття» (Mitempfindungen – нім.) використав І. Мюллер для характеристики явища «неадекватності» відчуттів. Термін «синестезія» у науковий обіг був уведений у 1892 р. у дисертації Ж. Мілля про мультисенсорне сприйняття [3, с. 25].

Характерним для початкового періоду свого існування поняття синестезії часто замінювалося іншими: «неадекватні відчуття» (1826), «кольорове чуття» (1882), «кольоровий слух» (1890), «несправжні вторинні відчуття» (1893), «синопсія» (1893). Окрім вищеперерахованих у літературі П.Соколов (1897) вказує на наявність інших термінів: «псевдоестезія», «псевдофотоестезія», «псевдоакуестезія», «псевдосфрезестезія», «псевдогузестезія», «псевдоаписестезія», «псевдохроместезія», «гіперхроматопсія», «фонопсія», «хроматизми», «фотизми», «фонізми», «ольфактизми», «сапізми», «осьмізми», «густизми» [3, с. 23]. Такий різнобій у назві феномену був характерний до середини XX ст. Починаючи з 1960-х рр. термін «синестезія» надійно закріпився у науковому обігу, остаточно витіснивши конкурентні форми.

У XX ст. зміст та об'єм поняття синестезії були розширені. У «широкому» розумінні синестезія трактується як «явище виникнення у відповідь на подразнення вторинних відчуттів та уявлень іншої якості» (С.Кравков, 1946) [4]; «... злиття якостей різних сфер чутливості, при якій якості однієї модальності переносяться на іншу» (Р.Рубінштейн, 1948) [5]; «виникнення відчуття певної модальності під дією подразнень абсолютно іншої модальності» (Б.Величковський, В.Зінченко, А.Лурія, 1973) [6].

На думку С.Вороніна, таке «широке» розуміння синестезії передбачає наявність певних спільних моментів: один стимул викликає не одне відчуття, а два; одне з відчуттів є адекватним, а друге – неадекватним, вторинним; обов'язковим є перенос якості одного відчуття на інше; у широкому сенсі синестезію слід розуміти як норму та загальнозначиме явище [7, с. 127].

Існує також «універсальне» трактування синестезії, згідно якої це «взагалі будь-яка взаємодія відчуттів». У такому випадку дане явище розглядають як «всезагальний феномен», «факт взаємозв'язку відчуттів різних областей чутливості» (Ж.-М.Петефальві, А.Вернер) [7, с. 127].

У «вузькому» розумінні синестезія – явище індивідуальне, яке характеризує «сенсорне переживання деяких індивідів, у яких відчуття, що відповідають певній області відчуттів, асоціюються з відчуттями іншої області відчуттів» (А.Пьерон) [7, с. 126].

Дослідження синестезії як мимовільних неспецифічних відчуттів, окрім іншого, може дати додаткові цінні відомості про роботу головного мозку, будові нейронних шляхів і існуючих фізіологічних взаємозв'язках між різнорідними об'єктами. Найбільш перспективною нам видається розробка теорії синестезії, що розуміється як механізм попередньої оцінки образів, оскільки саме вона може мати найбільше практичне значення та бути задіяною у навчальний процес.

В наш час особливої актуальності набула проблема формування у студентів досвіду самостійної творчої діяльності. Це закономірний соціальний запит, оскільки суспільству необхідна інтелектуальна та, одночасно, творча особистість, здатна образно мислити, творчо діяти, застосовувати набуті знання в несподіваних ситуаціях: «Завдання формування творчої, всебічно розвиненої особистості є одним із провідних серед поставлених перед сучасною освітою. Зрозуміло, що вирішення цієї проблеми потребує принципової зміни підходів до організації навчально-виховного процесу: вища школа має бути зорієнтована на використання освітніх технологій та методичних систем (комплексів методів і прийомів навчання, завдань і вправ), які спонукали би студентів до активної творчої діяльності» [8].

На думку методологів навчання, одна із заповуток творчої реалізації цього завдання полягає, у використанні активних методів і прийомів навчання, нових видів навчальних занять. Ураховуючи специфіку викладання таких спеціальностей як дизайн та архітектура, одним з активних та продуктивних методів навчання можна вважати метод асоціацій, тому пропонується впроваджувати в навчальний у процес завдання асоціативного характеру. Асоціативність, крім своєї художньої дії, насиченої емоційності, значно активізує мислення, збагачує наше знання про світ. Легкість та розкутість асоціювання забезпечує фантазування – створення нових образів людей, предметів, подій та явищ [8].

Це означає, що у таких заняттях має бут використаний можливий потенціал звуко-кольоро-морфологічної синестезії для розвитку уяви, оскільки синестезія і розглядається у роботі як мимовільна, неусвідомлена асоціація. Характер асоціацій у творчості дизайнера та архітектора відображає рівень його освіти, інтелекту, культури, естетичних уподобань. Асоціативний метод дає можливість побудувати семантичну структуру емоції, віддзеркалюючи об'єктивно існуючі в когнітивній структурі творця синестетичні зв'язки між різними модальностями. Недаремно Френсіс Гальтон, англійський психолог та антрополог, який у 1879 р. вперше поставив асоціативний експеримент, написав, що асоціації показують суть людської думки з точністю і достеменністю [8].

Отже, автор пропонує увести у навчальний процес архітекторів та дизайнерів заняття, пов'язані із асоціативним мисленням, тобто із синестетичними переживаннями. Теоретичною основою таких занять є сформульована автором концепція звуко-кольоро-морфологічної асоціативності, де головними положеннями (для навчального процесу) виступають наступні:

- синестетичні переживання є притаманні всім людям, вони є вродженими, проте їх можна і потрібно розвинути, особливо представникам творчих спеціальностей;

- крос-модальні асоціації активізують творчий потенціал кожної особистості, оскільки стимулюють процес формування суб'єктивного «образу світу», вносять динаміку у процес синестогенезу (зумовлюють швидшу реакцію на стимули);

- оскільки синестезія володіє значним гносеологічним потенціалом (є невід'ємною частиною процесу пізнання), то використання її можливостей сприятиме підвищенню загального культурно-освітнього рівня студентів;

- найефективнішою для практичних занять є система стимулювання синестетичних переживань, пов'язаних з кількома модальностями (а не з двома, як найчастіше проводилося), оскільки це не лише більш «природно» (мова йде про фактично симультанне, одночасне розгортання емоційно-асоціативного ланцюжка у багатьох модальностях), але й тому, що такі асоціації можливо будуть глибшими.

Суть практичних завдань, на думку автора, полягає у наступному: студенти прослуховують певну звукову тему, згодом пропонується «підібрати» до неї відповідну кольорову композицію. Перші завдання доцільно проводити на макрорівні синестетичних іманентних зв'язків (пошук асоціативних відповідників між простим звуком, кольором та елементарною геометричною формою). Емпіричне дослідження доводить, що студенти готові до такого експерименту. Наступним кроком може бути підвищення до мезорівня, де на конкретніші звукові теми (або вибрані тональності) необхідно підібрати складніші кольорові композиції, побудовані на геометричних та архітектурних формах. Це можуть бути як композиції художників, так і власно створені.

Автором розроблено та виконано кілька таких синестетичних завдань де зображено тональність і відповідно до неї кольорова композиція. Проведено також аналіз графічно-орнаментальних структур кольорових композиційних плям та відповідної тональності. Цікавим виявилось, що з назв картин художників можна зробити висновок по однаково емоційно-сислово характеристику картини художника та тональностей композиторів, які творили цілком окремо. Саме такий аналіз відповідності пропонується провести студентам. Техніка виконання пропонується різна: це можуть бути живописні композиції, техніка колажу або комп'ютерна графіка.

Інший принцип асоціативного мислення використаний у завданні, метою розробки було представити за допомогою графо-орнаментальних композицій не лише статичні асоціації з певними музичними темами, а спробувати зобразити їх, розгорнутими у часі. Фактор часу в картині досягається за допомогою оптичних ілюзій. Автор розробила кілька графічних прийомів для надання зображенням графічних характеристик:

- *реально-міражна перспектива* – насичення графічного образу близькими і далекими асоціаціями, поетичними метафорами (в композиції застосовані поетичні порівняння, ефемерність), при збереженні «балансу» між правдивістю і фантазією, дематеріалізацією речей – в музиці такий ефект досягається контрапунктом;

- *принцип псевдоскопічного кільця* – це принцип псевдоскопічних образів, які більш реальні ніж сама реальність своєю абсолютною прозорістю. Лінія на якій концентрується увага глядача, здається більш близькою і це визначає уявлення про відповідне положення тіла глядача в просторі. «Вчування» в лінії деяких рисунків («псевдоскопічне кільце») дозволяє перенести глядача «всередину» уявного предмету. Таке ж перенесення в інший вимір ми відчуваємо при спогляданні на ікону, де використовується зворотна перспектива;

- *стереоскопічне зображення* виникає при довгому спогляданні на картину, фокусуванні зору в одну точку. В музиці такий підхід спостерігається при невиразності мелодії, поступовому переосмисленню музики в собі, розуміння образу та ідеї музичного твору, це поступове прослуховування мелодії: образна картина якої виникає вже в кінці твору. Зображення мелодії формується під час звучання музики;

- *принцип поєднання макро і мікрокомпозиції (збільшена міра деталей)* – це зміна масштабів, приклад, коли живопис стає мімічною мовою ритму, яка є недоступна для

інтелектуальних роз'яснень. Барвисто-ритмічні варіації на хмаристих горбиках маленького вітряка і просвічування глибинних планів породжують ще й ілюзію мірного руху.

Роботи М.Чюрльоніса включають в себе логіку мислення композиторської творчості, базованої на поліфонічних принципах. В його музичних творах переважно подається декілька окремих ліній, що розвиваються і рухаються. Кожна із них могла би трактуватися, як самостійна мелодія. При спогляданні картини П.Клее «Флорентійські будиночки» спостерігаємо принцип партитурно-поліфонічного зображення. Тут картина асоціативно прочитується як музична партитура. Такий принцип підходу «малювання звуками» чітко простежується в М.Чюрльоніса. Характеристика поліфонічного зображення картини, де горизонтально-вертикальні ритміки постійно повторюються і поступово видозмінюються є синестетичним еквівалентом багатоголосній фузі, якій одна і та ж тема послідовно повторюється в різних голосах і перетвореннях. Отже, принцип партитурного і поліфонічного зображення відображає площинну горизонтально-вертикальну ритміку з викладенням паралельних тематичних планів.

На нашу думку, такі завдання будуть сприяти виробленню асоціативного мислення, розвитку потенціалу для формування звуко-кольорово-морфологічних образів, які стануть у нагоді у практичній діяльності. Тобто, потенційні можливості синестетичних переживань, які є властиві кожній людині, слід обов'язково залучати у навчальний процес. Окремо слід нагадати, що такі заняття підвищують загальний культурний рівень студентів, знайомлять їх з творами композиторів-класиків (а як засвідчило опитування, їх знання класичної музики є надзвичайно обмежене), сучасних музичних творів, а також із творами образотворчого мистецтва.

Отже, потенційні можливості застосування феномену звуко-кольоро-морфологічної синестезії у навчальному процесі є значними. Автором пропонується увести у навчальний курс для студентів дизайнерських та архітектурних спеціальностей завдання, які базуються на крос-модальній асоціативності, де основним методом буде виступати асоціативний. Крім того, запропоновано кілька типів завдань, які відрізняються як за рівнем синестетичних зв'язків, так і за складністю асоціацій. Такі заняття не лише розвивають творчий потенціал кожного студента, впорядковують та структурують суб'єктивний «образ світу», але й підвищують їх загальний культурний рівень.

1. Психологический словарь / Авт.-сост. В.И.Копорулина, М.Н.Смирнова, И.О.Горлсева. Л.М.Валобаиова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. – 640 с.
2. Ананьев Б.Г. Вклад советской психологической науки в теорию ощущений / Б.Г. Ананьев. // Вопросы психологии. – 1958. – №1–3. – С. 3–16.
3. Расников Г.В. Особенности цвето-звуковой синестезии: дис. канд. психолог. наук: 19.00.01 / Георгий Викторович Расников; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2006. – 162 с.
4. Кравков С.В. Взаимодействие органов чувств / С.В. Кравков. – М.: АН СССР, 1946. – 128 с.
5. Рубинштейн С.Л. Проблемы психологии восприятия / С.Л. Рубинштейн. // Исследования по психологии восприятия. – Л.: Знание, 1948. – С. 3–20.
6. Величковский Б.М. Психология восприятия / Б.М. Величковский, В.П. Зинченко, А.Р. Лурия. – М.: МГУ, 1973. – 246 с.
7. Воронин С.А. Синестезия и звуко-символизм / С.А. Воронин // Психолінгвістическі проблеми семантики. – М.: Наука, 1983. – 131 с.
8. Рибінська Ю.А. Метод асоціацій у викладанні іноземних мов. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www-center.univer.kharkov.ua/vestnik/full/257.pdf>.

*Стаття посвячена осмисленню поняття синестезії. На базі авторської концепції трактовки феномена синестезії, пропонується ряд практичних задач для розвитку творчого потенціалу студентів.*

**Ключевые слова:** синестезия, концепция, культура

*Article is devoted to understanding the concept of synesthesia. Based on the author's interpretation of the concept of the phenomenon of synaesthesia, proposed a number of practical problems for the development of the creative potential of students.*

**Key words:** synesthesia, conception, culture.

## МИСТЕЦТВО ГРАФІКИ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

*У статті висвітлені основні тенденції вивчення мистецтва графіки в сучасній українській школі. Проаналізовано загальні принципи впровадження графічних технік, наведено приклади окремих завдань, метою яких є формування індивідуальної манери учня, образно-емоційного сприйняття та вміння використовувати технічні прийоми графічного зображення, що дозволять виразити творчий задум. Автор звертає увагу на розмаїття графічних технік, що широко використовуються в навчальній практиці вчителя образотворчого мистецтва. Відмічено, що практичні навички в процесі навчання мистецтву графіки, урізноманітнюють та підвищують художньо-естетичну спрямованість дитячої творчості.*

**Ключові слова:** графіка, графічні техніки, монотипія, гратографія, гравюра, лінорит.

В умовах сьогодення основним суттєвим компонентом загальної освіти школяра виступає мистецтво. Система мистецької освіти направлена на формування самостійності суджень учнів, виявлення здібностей і створення умов для їх реалізації на практичних заняттях. Завдяки широкому спектру практичних вправ та технік образотворче мистецтво сприяє розвитку творчих здібностей, художньо-образного мислення, впливає на свідомість і підсвідомість людини та її емоційно-почуттєву сферу.

Урок образотворчого мистецтва вирізняється з-поміж інших предметів середньої загальноосвітньої школи тим, що дає паралельно можливість збагачуватись теоретичним і практичним досвідом. Тому поєднання теорії образотворчого мистецтва з вивченням навичок володіння графічними техніками, крім повноцінності навчання, забезпечує відповідність потребам сучасності, адже техніки графіки є невід'ємною частиною дизайну, що присутній у всіх сферах життя.

Шкільні навчальні програми нині потребують доопрацьованої методики викладання основ дизайну та практичних занять на вивчення технік графіки. Зараз актуальною є проблема покращення стану методичного забезпечення та дослідження графічних технік в умовах навчання мистецтву графіки.

**Мета статті** – аналіз можливостей вивчення технік графіки на уроках образотворчого мистецтва, визначити місце графіки в навчальних програмах та підручниках, а також запропонувати ряд завдань, для яких актуальним є використання мистецтва графіки.

Для визначення стану проблеми графіки на уроках образотворчого мистецтва було проаналізовано шкільні навчальні програми. Вивчення образотворчого мистецтва у 5–7 класах 12-річної школи здійснюється за програмою «Образотворче мистецтво» для 5–7 класів (автори Е.Белкіна, А.Поліщук, О.Константинова та ін.). Програма «Мистецтво» для 5–9 класів розроблена відповідно до Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти.

Програма «Образотворче мистецтво» (5–7 класи), для учнів 6 класів у розділі «Форма в образотворчому мистецтві» передбачає виконання завдань у техніці монотипії та гратографії, а також використання таких графічних матеріалів, як олівець, графіт, соус, туш, перо, вугіль. Учні 7 класу ознайомлюються з дизайн-графікою, де виконують листівки з текстом, запрошення, марки, емблеми, піктограми, афіші. Для виконання не використовують інших графічних технік, окрім вищевказаних [4].

У 2013–2014 н. р. на новий зміст навчання переходять учні 5 класів, які навчатимуться за новою програмою «Мистецтво» (автори Л.Масол, О.Коваленко, Г.Соцька, Г.Кузьменко, Ж.Марчук, О.Константинова, Л.Паньків, І.Гринчук, Н.Новікова, Н.Овннікова).

Особливістю програми «Мистецтво» є її структура, адже вона зумовлена логікою побудови всього курсу, що забезпечує цілісність змісту мистецької освіти в основній школі.

За результатами аналізу програми можна зауважити, що вона передбачає розв'язання художньо-пластичних, виразальних, технічних і психологічних завдань образотворчості.

Відповідно до нової програми почалося створення нового покоління підручників для школи II ступеня. Зокрема, відповідно до результатів Всеукраїнського конкурсу рукописів підручників Міністерством рекомендовано використовувати в навчально-виховному процесі загальноосвітніх навчальних закладів такі підручники для 5 класу: Л.Масол «Мистецтво» (інтегрований курс); Л.Масол, О.Калініченко «Образотворче мистецтво»; С.Железняк, О.Ламонова «Образотворче мистецтво».

Підручник О.Калініченко, Л.Масол «Образотворче мистецтво» побудований за наскрізним тематичним принципом, головною об'єднавчою темою якої є тема космічної подорожі, яку супроводжує постійний герой-комунікатор – СФЕРА. Тематизм, репрезентований у змісті, систематично й послідовно розкриває перед учнями світ видів мистецтва, який вони опановують під час уявної фантастичної подорожі на Міжгалактичний мистецький фестиваль. Ця експедиція складається з послідовних етапів і подій.

Підручник уміщує багатий і різноманітний зображувальний ряд, що включає зразки творів класичного і сучасного мистецтва до основного тексту: репродукції творів графіки, живопису, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, шрифтів тощо, а також зразки творів для підготовки учнів до практичного заняття.

Вивчаючи Орієнтовне календарне планування змісту уроків з образотворчого мистецтва в 5 класі (автор О.Калініченко), слід зауважити, що відповідно до програми «Мистецтво» перший розділ, до якого долучаються учні 5 класів, має назву «Графіка». У підручнику «Образотворче мистецтво» О.Калініченко, Л. Масол не приділяється особлива увага графічним технікам, а метою уроків є засвоєння певних понять з теорії мистецтва, композиційних закономірностей, стилів. Поряд із щедрим оздобленням у підручнику наводяться приклади композиційного вирішення завдання, але не вказуються графічні техніки. Єдине завдання, що вказує на необхідність використання графічного матеріалу, є тема «Серце космічного корабля», метою якої є ознайомити учнів із світлотінню та її градацією в тональному рисунку шляхом штрихування. Серед матеріалів, що необхідні для виконання подібного завдання, є графітні олівці.

Підручник «Образотворче мистецтво» (автори С.Железняк, О.Ламонова) репрезентує академічний підхід до малювання. Підручник знайомить учнів з особливостями мови кожного з різновидів образотворчого мистецтва (графіки, живопису, скульптури).

Підручник «Образотворче мистецтво» для учнів 5 класів (Е.В.Белкіна, А.А.Поліщук, Л.В.Фесенко), на противагу попередньому, вміщує, окрім викладеного теоретичного матеріалу, ще й послідовність виконання тих чи інших графічних технік – робота тушшю та пером, прийоми друку формами-штампами, картоногравюри, монотипії, гратографії, ліногравюри. Творчі завдання, запропоновані в підручнику, не тільки закріплюють вміння та навички, а й дають чудову можливість самовиразитись, фантазувати, створювати власні образи.

У методиці викладання практичних вправ на засвоєння графічних технік привертають увагу кілька завдань. Просто, зрозуміло та відповідно до віку ступенем складності проілюстроване поетапне малювання в техніці лінійного малюнка. Зустрічаються вправи на відпрацювання навичок витинання, аплікації, штампування, техніки акварельної акватипії, що можна віднести до нетрадиційно графічних. З прикладної графіки описаний процес виконання гратографії. Досить вдалі інструкції виконання малюнків у певних графічних техніках (гратографії, лінійному малюнку, штампуванні). Указані інструкції виконання композицій у певних графічних техніках можна вважати досить вдалими й рекомендувати до перегляду вчителями та учнями.

Підручники для 6 та 7 класів загальноосвітніх шкіл (авт. С.Железняк, О.Ламонова та Т.Рубля, І.Рубля відповідно) пропонують знайомство з матеріалами, що використовуються в графіці (пастель, соус, вугіль, фломастери), а також коротко ілюструють мистецтво графіки. Тут подані теоретичні відомості про техніки друкованої графіки, монотипію, трафарет, прошкрябування [2].

Була розглянута й додаткова література. Про графічні техніки у школі читаємо статтю Світлани Семенихіної (журнал «Мистецтво та освіта» № 4, 2004). Автор знайомить нас із техніками, які можна використовувати в навчальних цілях, зокрема, це відмивання тушшю, діотипія, монотипія, гравюра на восковому папері, акватипія [8, с. 39–40].

Про знайомство з технікою картоногравюри на позакласному занятті для учнів 6–7 класів з метою поглибити знання про таку графічну техніку та прищепити навички до самостійної інтерпретації репродукцій картин на патріотичну тематику дізнаємось із журналу «Мистецтво та освіта» (№ 1, 2010, автор Георгій Іванеску) [3, с. 52–53].

Корисним у питанні вивчення мистецтва графіки є посібник для студентів художньо-графічних факультетів вищих навчальних закладів «Художні техніки у школі» (авт. Антонович Є.А., Проців В.І., Свид С.П.). У ньому чітко та в доступній формі описуються графічні техніки, за допомогою яких реалізується художнє мислення школярів, адже насамперед техніки графіки з-поміж інших критеріїв художнього мислення розвивають в учнів графічне бачення, що у свою чергу формує естетичний смак [1, с. 81–95].

Педагоги, художники, дослідники образотворчого мистецтва підкреслюють необхідність оволодіння технікою для створення графічної роботи (рисунок, композиція в будь-якій художній техніці) та розвитку здібностей до зображення, а також створення виразної роботи з натури, за уявленнями, вигадкою, фантазією та ін.

Як доказ про необхідність навчати технік графіки є те, що володіння основними прийомами зображення допомагає кожному індивідуально виявити свої творчі здібності й не приводить до механічного копіювання способів дій педагогів, а дає можливість тими ж технічними прийомами кожному розкрити свій світ уяви.

У дитячій творчості індивідуальність буде проявлятися в тому випадку, якщо дитина володіє доступними технічними прийомами різноманітних образотворчих матеріалів і технологіями оригінальної та друкованої графіки.

Таким чином доцільність процесу навчання основ графічного мистецтва полягає в тому, що необхідно формувати навички та вміння застосовувати засоби й прийоми зображення різними інструментами, матеріалами, враховувати їхню специфіку, властивості та можливості у виразному відтворенні ознак реальних форм. Використання в процесі вивчення основ оригінальної графіки різних матеріалів збагачує учнів знаннями способів роботи ними, їх зображально-виражальних можливостей, дозволяє зробити образотворчу діяльність більш захоплюючою та цікавою, а графічні роботи (рисунок) різноманітними та виразними, а також підвищувати художньо-естетичну спрямованість дитячої творчості [7, с. 72–75].

У зв'язку з необхідністю вивчення графічних технік на уроках образотворчого мистецтва у загальноосвітній школі виникає потреба розглянути питання впровадження мистецтва графіки у навчальні завдання в повному обсязі. Важливим є дослідити шляхи та способи формування завдань, які сприяли б вивченню й закріпленню на практиці графічних технік.

Знайомство з мистецтвом графіки в загальноосвітній школі відбувається вже в 5 класі. Серед графічних матеріалів, техніка застосування яких не є важкою, знаходять своє місце графітні олівці. Техніка рисунку графітним олівцем дає великий діапазон прийомів та способів зображення. Учитель повинен звернути увагу дітей на зображальні якості графітного олівця. Так, наприклад, олівцем можна чітко окреслити контур зображуваних предметів. Зміна інтенсивності тону досягається зміною сили натискування на олівець: слабе натискування – світліший тон, сильніше натискування – інтенсивніший тон [7, с. 89]. Для вивчення характеру ліній учням п'ятого класу можна запропонувати виконання практичного завдання, метою якого буде розглянути зображення та спробувати відтворити фактуру шкіри тварин, попрацювавши над лінією (колюча, пухнаста, гладка, шорстка і т. д.).

Засвоїти техніки роботи сангіною, вугіллям, сепією та соусом учням буде простіше під час практичної роботи над пейзажем на пленері, портретом чи натюрмортом. Важливо в процесі навчання наголосити на зображальні цінності кожного з цих матеріалів – розтяжку тону, насичений світлостійкий колір, міцне скріплення з поверхнею паперу. Завданням вчителя є ознайомити учнів із особливістю вибору паперу для замальовок. Наприклад, для сангіни використовують тонований папір (сірий, блакитний, зеленуватий та інших відтінків), а вугілля потребує більш фактурного, обгорткового паперу, на поверхні якого добре лягає штрих, лінія.

Пастель як художня техніка має широку палітру прийомів та способів графічного зображення. Якщо метою поставленого завдання є живописне зображення, то варто застосувати прийом нанесення пастелі різних кольорів способом накладення штрихів поряд один із одним або перехресним штригуванням, що надає рисунку кольорову гаму з тоновими відтінками.

Процес ознайомлення учнів із мистецтвом графіки стане цікавішим за умови виконання завдань у техніках, що є допустимими та можливими у колективній діяльності (монотипія акварельними та олійними фарбами, монотипією, виконану паличкою та квачиком, монотипія на тканині та фактурному папері; гравюра на папері, шляхом продряпування, на велюровому папері, гіпсорит; кольорове друкування паперовими трафаретами, лінорит, шовкодрук), які сприятимуть творчій діяльності учнів,

опануванню вміннями та навичками, готовності використовувати отриманий досвід у самостійній роботі, висловлювати своє ставлення та думку.

У шкільній роботі з дітьми спосіб отримання графічного зображення в техніці графіки потребує використання таких матеріалів, як картон чи щільний білий папір, свічка, широкий пензель, чорна туш чи гуаш, рідке мило, алебастр, гострий інструмент. В образотворчій практиці використовують кольоровий гратаж. При продряпуванні рисунка на підготовленій площині аркуша з'являється кольоровий рисунок на чорному тлі, що надає зображенню виразності, посилює образність мотиву композиції.

Цікавими техніками є ляпкографія та плямографія.

Ляпкографія – спосіб отримання графічного зображення за асоціативним сприйняттям, який виконується за допомогою кольорової рідини. Створені ляпки довершуються будь-яким рисувальним матеріалом до стану відповідного графічного образу. Ляпкографія як специфічна графічна техніка в основному застосовується вчителем образотворчого мистецтва в роботі з дітьми. Процес створення асоціативного пейзажу, форми тварин тощо здійснюється в такій послідовності: спочатку наноситься пензлем рідка ляпка, крапка, яка далі роздувається до відповідного розтікання рідини. Застосовують прийом продування ляпки по вологій поверхні паперу, що надасть зображенню акварельності. Коли рисунок підсохне, то роботу продовжують по сухій поверхні паперу. Такий прийом допомагає виявити плановість, наприклад, в асоціативному пейзажі. Отримане зображення можна завершити прорисовкою деталей чи елементів тушшю, фломастером, пером, пензлем для сюжетного виявлення мотиву або образу будь-якого об'єкта, природного явища тощо. Ляпкографія та плямографія є графічними способами зображення, що використовуються в шкільній практиці вчителя, як дидактичний засіб формування асоціативного, художньо-образотворчого мислення особистості.

У дитячій творчості найбільш доступною для графічної діяльності є техніка ниткографії. Цей спосіб графічного зображення виявляє себе в утворенні різноманітних візерунків на папері. Технологія виконання полягає в друкуванні викладеної нитки на поверхні паперу, яку попередньо занурюють в барвник (туш, гуаш, чорнило) або фарбують пензлем. Різноманіття зображень залежить від застосування дій при викладанні рисунка під ниткою та витягування її з-під паперу. На кольоровому папері можна створити зображення дерев, метеликів, тварин, фантастичних мотивів, сюжетну композицію, виразними засобами яких буде пляма, пластична різної товщини лінія.

Однією із улюблених графічних технік, що широко використовується в діяльності учнів, є техніка набризкування. Її основними виразними засобами є крапка, пляма, фактура. Прийом набризкування є достатньо простим, адже полягає в тому, що на папір накладаються шаблони або рослинні елементи, а потім зубною щіткою чи пензлем наноситься забризкування фарби за визначеним сюжетом композиції. У роботі можна використовувати листя, гілочки тощо, за допомогою яких створюються виразні сюжетні композиції природних мотивів [7, с. 96–98].

У процесі навчання мистецтва рисунка пером треба приділяти увагу питанням техніки виконання, спрямовувати зусилля на вивчення різних властивостей паперу та можливостей матеріалу, інструмента, щоб у подальшому вмело їх використовувати в практичній діяльності. Для шкільної практики ця техніка найбільш доступна, і за її допомогою можна вирішувати багато питань стосовно художнього навчання дітей.

Нині у графічній діяльності учні 5–7 класів активно використовують фломастери, маркери, кулькові авторучки, пензлі. Учителю потрібно звернути увагу учнів на виражальні можливості кожного з цих матеріалів. Щоб закріпити навички роботи тим чи іншим матеріалом, варто створити певну кількість завдань, наприклад, виконати серію лінійних зображень різними інструментами, проекспериментувавши з різним за фактурою папером та інструментами, повправлятися із зображенням чорнилом, сепією, вугіллям для виявлення зображально-виражальних можливостей матеріалів. Застосовуючи прийоми ляпкографії та плямографії, зобразити натюрморт із квітів, досліджуючи властивості паперу. Утворені форми урізноманітнити та довершити лініями чи штрихом.

Для завдання «Пейзаж» теж вдалим буде використання техніки акварельної чи олійної монотипії.

Створення декоративної композиції можливе при застосуванні техніки послідовного набризкування гуашшю, використовуючи колаж із листя, вирізані силуети з паперу тощо.

Учні, працюючи над стилізацією природних форм, зможуть виконати поставлене завдання шляхом створення декоративно-графічних зображень, використовуючи прийом друку за допомогою вирізаних штампів із різних матеріалів.

Учні 7 класів на уроках образотворчого мистецтва знайомляться з основами дизайнерського мистецтва, особливостями прикладної графіки. За час навчання вони повинні навчитись створювати листівки, марки, запрошення, піктограми, оголошення тощо. Доцільним було б при виконанні поставлених завдань звернутись до техніки лінористу, що забезпечує тиражовану кількість зображень.

Важливим аспектом проведення уроків за темою «Дизайн-графіка» буде застосування художньо-конструкторських ігор, як «Книжкове видавництво» або «Рекламне агентство» (колективне створення книжки чи реклами продукції відповідно до розподілу художньо-професійних функцій). Такий вид організації навчальної діяльності допоможе кожному реалізувати свої вміння та таланти, проявити ініціативу в тій чи іншій сфері.

Актуальною проблемою ознайомлення учнів з різними видами графічних технік у загальноосвітній школі є відсутність устаткування для техніки лінористу, тому в більшості випадків знайомство з технологією художнього друку відбувається у вигляді уроку сприймання мистецтва, уроку-подорожі та виконання практичних завдань у техніці гратографії, монотипії, які є простими у виконанні та не потребують особливих затрат.

У навчальній програмі належне місце займає вивчення графіки, удосконалення вмінь та розвиток творчого мислення. Підвищуються вимоги до якості графіки й геометричної точності графічних побудов. Уроки образотворчого мистецтва – це моменти творчої релаксації, реалізації ідей; це уроки, на яких кожен учень може виразити в графічному мистецтві свою неповторність.

Підсумовуючи проведені дослідження, можна зробити висновки: для ефективного керівництва графічною діяльністю учнів учитель повинен досконало володіти техніками, здобути високий рівень професійної підготовки у галузі мистецтва графіки та майстерності в поясненні технічних процесів створення графічного зображення.

Процес ознайомлення школярів з мистецтвом графіки стане цікавішим за умови виконання завдань у вищезгаданих техніках, які сприятимуть творчій та колективній діяльності, опануванню вміннями та навичками, готовності використовувати отриманий досвід у самостійній роботі, висловлювати своє ставлення та думку.

Технічні навички, які здобуваються в процесі освоєння графічних технік, удосконалюють графічну діяльність учнів.

Важливим завданням вчителя в навчанні мистецтва графіки є навчити учнів не лише практично володіти навичками у тій чи іншій техніці, а й прищепити вміння «мислити в матеріалі». Тому керівництво з боку вчителя образотворчого мистецтва є невід'ємною частиною організації навчального процесу, що полягає у відображенні композиційного задуму та реалізації індивідуальної манери учня.

1. Антонович Є. А. Художні техніки у школі : навч.-метод. посіб. для студ. худ.-граф. факультетів вищ. навч. закл. / Антонович Є. А., Проців В. І., Свид С. П. – К. : ІЗМН, 1997. – 312 с.
2. Железняк С. М. Образотворче мистецтво : підруч. для учнів 6 кл. загальноосвітн. навч. закл. / С. Железняк., О. Ламонова. – К. : ТОВ «ЛДЛ», 2006.
3. Іванеску Г. Картографія (позакласне заняття для учнів 6–7 класів) / Г. Іванеску // Мистецтво та освіта. – 2010. – № 1.
4. Калініченко О. В. Образотворче мистецтво: підруч. для 5 кл. загальноосвіт. навч. закл. / О. Калініченко, Л. Масол. – Харків : Сидія, 2013.
5. Калініченко О. Образотворче мистецтво: підруч. для 5 кл. / О. Калініченко, Л. Масол. – К. : Видавничий дім «Освіта», 2013.
6. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів «Образотворче мистецтво» / [авт. Белкіна Е. В. та ін.]. – К. : Перун Ірпін, 2005.
7. Резніченко М. І. Художня графіка. Змістові модулі 1, 2 : навч.-метод. посіб. для студ. худ.-граф. Факультетів / М. Резніченко, Я. Твердохлібова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011.
8. Семенихіна С. Графічні техніки в школі / С. Семенихіна // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 4.

*У статті висвітлені основні тенденції вивчення мистецтва графіки в сучасній українській школі. Проаналізовано загальні принципи впровадження графічних технік, наведено приклади окремих завдань, метою яких є формування індивідуальної манери учня, образно-емоційного*

*сприйняття та вміння використовувати технічні прийоми графічного зображення, що дозволять виразити творчий задум. Автор звертає увагу на розмаїття графічних технік, що широко використовуються в навчальній практиці вчителя образотворчого мистецтва. Відмічено, що практичні навички в процесі навчання мистецтву графіки, урізноманітнюють та підвищують художньо-естетичну спрямованість дитячої творчості.*

**Ключові слова:** графіка, графічні техніки, монотипія, гратографія, гравюра, лінорист.

*У статті висвітлені основні тенденції вивчення мистецтва графіки в сучасній українській школі. Проаналізовано загальні принципи впровадження графічних технік, наведено приклади окремих завдань, метою яких є формування індивідуальної манери учня, образно-емоційного сприйняття та вміння використовувати технічні прийоми графічного зображення, що дозволять виразити творчий задум. Автор звертає увагу на розмаїття графічних технік, що широко використовуються в навчальній практиці вчителя образотворчого мистецтва. Відмічено, що практичні навички в процесі навчання мистецтву графіки, урізноманітнюють та підвищують художньо-естетичну спрямованість дитячої творчості.*

**Ключові слова:** графіка, графічні техніки, монотипія, гратографія, гравюра, лінорист.

УДК 7.071.5:371.13:159.954

Роман Яцишин

### РОЗВИТОК ПРОСТОРОВОЇ УЯВИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ПРЕДМЕТІВ ЕСТЕТИЧНОГО ЦИКЛУ ЗАСОБАМИ КРЕСЛЕННЯ

*У статті проаналізовано особливості розвитку просторової уяви і просторового мислення у процесі викладання навчальної дисципліни «Креслення» на художньому відділенні вищого педагогічного навчального закладу.*

**Ключові слова:** просторова уява, просторове мислення, графічна підготовка, креслення, мистецько-педагогічна освіта.

В умовах стрімкого інформаційного розвитку суспільства та технократичного перевантаження навчально-виховного процесу особливого значення набуває проблема вдосконалення професійної підготовки фахівців у вищій школі. У педагогічній теорії і практиці відбувається активний пошук удосконалення методів навчання.

Одним із найважливіших компонентів навчально-виховного процесу майбутніх учителів предметів естетичного циклу є їх графічна підготовка. Мета і завдання професійно-педагогічної підготовки студентів даної категорії визначають зміст навчальної дисципліни «Креслення» як однієї з найголовніших спецдисциплін художньо-графічної освіти та розвитку особистості, без якої неможливе успішне вивчення композиції, рисунка, перспективи, живопису, дизайну тощо.

**Мета** статті –: акцентувати увагу на важливості та необхідності вирішення проблеми формування просторового мислення студентів художніх відділень вищих педагогічних навчальних закладів як невід'ємної складової інтелектуального та творчого розвитку особистості.

Аналіз сучасного стану навчання графічних дисциплін на художніх відділеннях вищих педагогічних навчальних закладів засвідчує, що у формуванні геометричних компетенцій студентів, освоєнні ними теоретичного матеріалу та розвитку просторової уяви виникають певні труднощі. Вони викликані тим, у значній частини першокурсників відсутня первинна шкільна графічна підготовка. Тому виникає потреба у формуванні знань, умінь та навичок у стислі терміни.

Ці обставини зумовили вибір теми нашого дослідження, завдання якого формулюємо наступним чином: розробка, експериментальна перевірка і наукове обґрунтування форм та методів підвищення ефективності викладання графічних дисциплін.

Проблемі формування просторової уяви значну увагу приділено в працях дослідників Б.Ананьєва, Н.Анісімова, Л.Ботвинникова, Г.Володимирського, І.Іманського, Е.КабановоїМеллер, Б.Ломова, М.Макарова, Г.Четверухіна та інших.



Однією з найважливіших людських здібностей є здатність мислити просторовими образами. Виникаючи як практична потреба орієнтації в просторі серед об'єктів матеріального світу, просторове мислення в ході онтогенезу стає важливою складовою інтелекту людини (Б.Ананьєв, Б.Ломов, С.Рубінштейн, Б.Теплов, Н.Тих, Ф.Шемякін, І.Якиманська та ін.), воно служить засобом пізнання різноманітних предметів і явищ дійсності, а також є необхідною умовою розвитку потенційних здібностей особистості (Л.Веккер, К.Гуревич, Е.Клімов, Т.Кудрявцев, Д.Ошанін, Д.Завалішина, В.Чебишева, Н.Шемякін, І.Якиманська, Ж.Піаже, М.Дональдсон та ін.). Сформоване просторове мислення розглядається як основа розвитку спеціальних здібностей (Б.Блюменфельд, Л.Гурова, М.Дружинін, Д.Завалішина, В.Зикова, Є.Кабанова-Меллер, В.Крутецкий, Т.Кудрявцев, В.Кузін, В.Лебедко, Н.Лінькова, Р.Ребус, О.Тихомиров, А.Фетисов, І.Якиманська та ін.), є передумовою успішного оволодіння зображально-художніми видами діяльності (А.Гервер, І.Ройтман, Т.Кудрявцев).

У своїх найбільш розвинених формах просторове мислення формується на графічній основі (А.Запорожець, Б.Ломов, В.Зінченко, І.Каплунович, Є.Рогов, І.Якиманська та ін.).

Нами також використовувалися дослідження в галузі художньо-графічної підготовки майбутніх учителів предметів естетичного циклу В.Гервера, С.Гуділіної, Е.Васіленко, Е.Жукової, С.Ігнат'єва, Ю.Катханової, В.Кузіна, Е.Корзинової, М.Марченко, Н.Преображенської, А.Павлової, Н.Ростовцева, Н.Семенової, О.Шабанової, Е.Шорохова, С.Якуніна та інших.

Однак попри значний внесок учених в теорію і практику навчання креслення, вважаємо, що в методичній науці спектр розвитку просторового мислення ще недостатньо досліджений.

Ми підкреслюємо значущість вивчення предмета креслення студентами художніх спеціальностей вищих педагогічних навчальних закладів, оскільки важливою є його роль в розвитку творчих здібностей особистості, технічного мислення, просторових уявлень, логіки, здатності до конструювання та моделювання. У процесі вивчення креслення виховується точність, акуратність, розвивається увага, спостережливість, зорова пам'ять та інші особистісні якості [2]. Будучи міжнародною мовою спілкування, графічна мова предмета розширює пізнавальні можливості студентів, збільшуючи діапазон їх світорозуміння.

Усе викладене вище потверджує необхідність вивчення креслення і передбачає поглиблення та розширення графічної підготовки студентів як основи розвитку їх просторового мислення. На практиці ж ми бачимо протилежне: відбувається скорочення годин на вивчення курсу креслення в навчальних планах загальноосвітніх шкіл, на художніх відділеннях педагогічних вишів. Тим самим ліквідується реальна основа формування та подальшого розвитку просторового мислення української молоді.

Рівень розвитку просторової уяви особистості, глибина знань, сформованість умінь, психологічна готовність до подальшої роботи виступають як мета і засіб виховання загалом та естетичного зокрема майбутнього вчителя.

Формування геометричних понять, просторої уяви та поглиблення просторового мислення першокурсників у процесі вивченні курсу креслення має свою специфіку. Вона полягає у перебудові всіх психологічних установок, компонентів і особливостей (понять, сприйняття просторових уявлень і просторового уяви, графічної діяльності), заснованих на природі зорового сприйняття, на специфічні особливості, на перекодування їх на умовну систему паралельного проєкціювання й отримання зображень, за яких формуються просторові образи реальних і уявних предметів в особливу систему просторового уявлення та просторової уяви [5]. Ця перебудова реалістичного просторового уявлення та графічної діяльності на специфічну умовну систему нарисної геометрії й креслення для першокурсників викликає певні труднощі. За відсутності первинної графічної підготовки і відповідних понять у таких студентів навчання необхідно починати із самих основ, закладаючи насамперед поняття і термінологію.

Розроблена нами програма навчального курсу «Креслення» для студентів спеціальності «Образотворче мистецтво» [8] має на меті сформувати в молоді ставлення до нього як одного з головних і необхідних засобів спілкування людей у їхній практичній діяльності, навчити свідомо читати креслення та схеми, самостійно виконувати графічні документи.

Програму першого курсу з креслення ми рекомендуємо починати з більш детального вивчення елементарних наукових основ, застосовуючи в широкому масштабі наочність, а також образність в просторовому поданні геометричних форм, елементів і їх проєкцій на епюрі. Особливу увагу приділяємо маніпулюванню моделями точки, відрізка прямої, площини в просторі, предметами і

трансформування цих елементів у відповідні проєкції на епюрі. Дана методика прискорює процес формування і розвитку просторової уяви у студентів, здатності вільного оперування просторовими образами.

Зміст програми передбачає створення умов для розвитку в майбутніх фахівців просторового мислення. Розвиткові їхніх творчих здібностей сприятимуть різноманітні практичні роботи, пов'язані з аналізом змісту зображень на кресленні та читанням креслень з метою визначення певних відомостей про зображені на них предмети, із застосуванням елементів конструювання та уявних перетворень просторових властивостей предметів.

Програма складається з тематичного плану, змісту навчального матеріалу, орієнтовного переліку практичних робіт, основних вимог до рівня навчальних досягнень студентів.

У тематичному плані наведено рекомендований розподіл часу в годинах за навчальними темами. Залежно від конкретних умов, пов'язаних з оволодінням змістом тієї чи іншої теми студентами, викладач має право перерозподіляти години між окремими темами програми.

Набуття знань з креслення здійснюється на основі вивчення теоретичного матеріалу та виконання практичних робіт. Останні передбачають виконання графічних вправ у робочих зошитах, креслень та ескізів на аркушах креслярського паперу, читання креслень.

Конкретний матеріал для практичних робіт викладач добирає самостійно, виходячи зі змісту навчального матеріалу. У процесі підбору завдань перевагу надаємо таким, які активізують навчально-пізнавальну діяльність студентів. Необхідною умовою є також виконання вправ і графічних робіт індивідуального характеру. Практичні роботи студенти виконують безпосередньо на заняттях, але над певною їх кількістю працюють самостійно.

Методика навчання першокурсників заснована на широкому використанні просторових моделей і моделювання, за допомогою яких відбувається перехід від звичних зорових просторових уявлень і реалістичного перспективного малюнка до умовної графічної системи зображень (проєкцій) креслення.

Отже, результати впровадження програми «Креслення» дозволили зробити наступні висновки:

– методика навчання сприймається студентами позитивно, вони виявляють значний інтерес до графічної діяльності;

– простежується позитивна динаміка підвищення рівня теоретичних і графічних знань та вмінь, що підтверджується значним поліпшенням якості й ефективності мислення при оперуванні просторовими геометричними образами в графічних умовних зображеннях на проєкціях креслення;

– запропонована методика позитивно позначається на засвоєнні курсу креслення, знання якого необхідні вчителю для його подальшої педагогічної діяльності в школі.

Дослідження підтвердило важливість і необхідність вирішення проблеми формування просторового мислення студентів, що є невід'ємною складовою інтелектуального розвитку особистості. Добре розвинене просторове мислення сприяє не тільки адаптації зростаючих поколінь до умов сучасності, а й зумовлює їх здатність до перетворювальної, творчої діяльності. Уміння орієнтуватися в інформації, представленій сучасними засобами візуальної комунікації, та здатність отримувати з неї нові знання – необхідні умови формування майбутнього фахівця.

Матеріали дослідження можуть бути використані і знайти застосування при навчанні студентів графічних дисциплін, а також подальшій розробці проблеми розвитку просторової уяви студентів.

Отже, в умовах удосконалення графічної освіти, науково-методичної підготовки студентів художніх спеціальностей першочергового значення набуває вивчення курсу «Креслення» як однієї з необхідних форм графічної та педагогічної освіти першокурсників.

1. Бурнецкене И. З. К вопросу развития пространственных представлений студентов ХГФ на занятиях по черчению / И. З. Бурнецкене // Теория и методика преподавания начертательной геометрии и черчения в средней и высшей школе. – М. : Прометей, 1989.

2. Годік Є. І. Технічне креслення : [підручник] / Годік Є. І., Лисянський В. М., Михайленко В. Є. – К. : Вища шк., 1971. – 248 с.

3. Дубовик Л. П. Методика викладання креслення (на основі конструкторсько-технологічного підходу) : [навчально-методичні рекомендації до курсу] / Л. Дубовик, Р. Чепок. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2005. – 140 с.

4. Катханова Ю. Ф. Развитие творческих способностей школьников и студентов художественно-графического факультета в графической деятельности : дис. доктора пед. наук / Ю. Ф. Катханова. – М., 1994. – 503 с.

5. Хаскін А. М. Креслення : [підручник] / Хаскін А. М. – К. : Вища шк., 1976. – 436 с.

6. Яцишин Р. М. Креслення : [програма навчального курсу] / Яцишин Р. М. – Івано-Франківськ : Плай, 2007. – 21 с.

*В статье проанализированы особенности развития пространственного воображения и пространственного мышления в процессе преподавания учебной дисциплины «Черчение» на художественном отделении высшего педагогического учебного заведения.*

**Ключевые слова:** пространственное воображение, пространственное мышление, графическая подготовка, чертежи, художественно-педагогическое образование.

*The article deals with the problem of investigation of the peculiarities of spatial imagination and spatial thinking in the process of teaching of the subject «Drawing» at the Art Department of the high pedagogical institution.*

**Key words:** spatial imagination, spatial thinking, graphic preparation, Drawing, art and pedagogical education.

УДК 7.036.2:371.1 (477)

Ірина Чмелик

### ВИВЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ ШЛЯХОМ ПЛЕНЕРНИХ СТУДІЙ

*У статті розглядається пленерна практика студентів та викладачів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника у Карпатах. Автор вказує на необхідність такого навчання, ураховуючи досвід закордонних та українських мистецьких навчальних закладів. Одночасно акцентує увагу на вивченні, збереженні та популяризації місцевої культури, народної архітектури та мистецтва Карпатського регіону через художні твори, мальовані безпосередньо на пленері.*

**Ключові слова:** пленерна практика, мистецька освіта, народна культура, архітектурні пам'ятки.

Основним завданням сучасної мистецької освіти є навчання і виховання конкурентоспроможних фахівців мистецької галузі з адекватним творчим мисленням, які хочуть і можуть розібратися в складному художньому процесі та зуміють реалізувати свій креативний потенціал. Мистецька освіта передбачає володіння знаннями з основ образотворчої грамоти, малюнка, дизайну, розуміння й утілення на практиці законів перспективи, композиції, кольорознавства тощо. Для досягнення високої професійної майстерності живописця, графіка чи скульптора велику роль відіграє постійне тренування зору, руки, пам'яті, мислення. Цей ефект найкраще досягається шляхом постійних студій з природи в аудиторіях, майстернях та на відкритому повітрі. Тому вкрай важливим досвідом в оволодінні професійної майстерності майбутніх живописців, учителів образотворчого спрямування стає пленерна практика. На базі художнього відділення Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника вона проводиться у смт. Ворохті з початку 1980 років.

**Мета** статті – вказати значущість пленерного навчання студентів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в Карпатах у системі професійної підготовки майбутніх художників та педагогів мистецьких дисциплін.

Серед основних завдань статті – відстежити значення карпатських мотивів у творчості митців-педагогів Прикарпаття минулого й сучасності; підкреслити важливість зорово-естетичних чинників карпатських краєвидів, обрядів, народного мистецтва та архітектурних пам'яток у формуванні смаків, мислення, свідомості студентів, що сприятиме вивченню та збереженню культурної спадщини Гуцульського регіону.

© Чмелик І., 2014.

На сучасному етапі основною метою пленерної практики є поглиблення та закріплення теоретичних і практичних знань, отриманих студентами в процесі вивчення предметів художнього циклу, виховання у майбутніх митців творчого смаку, розвиток їх здібностей до самостійної творчої роботи; вироблення професійної думки, фахового мислення і свідомого підходу до мистецтва; набуття навичок живопису в природних умовах, реальному світло-повітряному середовищі. У процесі роботи на пленері студенти здобувають знання законів лінійної та повітряної перспективи, особливостей сприйняття та відтворення простору і кольору, предметного і соціального середовища; у них формуються вміння дотримуватися основних етапів виконання етюдів в умовах пленеру, володіти різноманітними арт-прийомами, матеріалами, техніками тощо. Під час практики студенти виконують рисунки, живописні ескізи, етюди і замальовки, ознайомлюються з місцевими культурними й архітектурними пам'ятками, мальовничими карпатськими краєвидами.

У кінці 1990 на початку 2000-х рр. значно активізувалися дослідження, пов'язані з мистецькою освітою в Україні, результатом яких стали ґрунтовні праці та захищені дисертаційні роботи. Зокрема, найвагомішою є монографія Ростислава Шмагала, де автор простежує витoki, становлення та розвиток мистецької освіти України середини XIX–XX ст., аналізуючи викладацький склад, методику навчання, зв'язки, впливи, взаємодію та перспективи функціонування цих закладів [8]. Розширює та доповнює вказану проблематику низка монографій і статей у мистецтвознавчих наукових збірниках, присвячених окремим мистецьким школам чи діяльності художників-педагогів. У працях розглядаються методи викладання фахових дисциплін у навчальних закладах мистецького спрямування в контексті досліджуваних явищ [1; 2; 3; 5; 6; 7; 9]. Утім питання пленерної практики як важливої складової художньої освіти Прикарпаття досі не стало окремим об'єктом вивчення. Тому вважаємо доцільним зупинитися на цьому явищі, що сприяє вдосконаленню професійної підготовки художника-педагога та глибше ознайомлює зі своєю культурою рідного краю.

Пленерний живопис як явище пізнання та реалістичного відтворення навколишньої дійсності інтенсивно розвивався, починаючи з початку XIX століття. Першість у цьому процесі належить французьким та англійським художникам (В. Тернер, Ш. Добіньї, Ж. Дюпре, Т. Руссо та ін.). Відкриття в галузі оптики у другій половині XIX ст. сприяли збагаченню живописної та пластичної мови, появи нових сюжетів та чистих, колористично дзвінкх поєднань у картинах імпресіоністів. Поступово нові методи пленеризму впроваджуються в систему мистецької освіти як за кордоном, так і в Україні, стаючи рівноправними поруч із заняттями в аудиторіях. Зокрема, робота на природі заохочувалася в мистецьких школах таких українських митців-педагогів, як Кириак Костанді, Сергій Світославський.

Методика пленерних студій чи так званих «вакаційних курсів» удосконалення фаху митців-педагогів широко практикувалася в Європі у першій чверті XX століття. Заслуга в популяризації пленерного малярства у Краківській академії мистецтв належить викладачам закладу Владиславу Яроцькому, Фридеріку Паутшу, Казимиру Сіхульському, які із захопленням вивчали та змальовували у своїх творах етнографічно точні жанрові та пейзажні мотиви Гуцульщини. Краківською академією були відкриті спеціалізовані майстерні пленерного малярства у Закопаному, куди приїжджали студенти вдосконалювати свої навички. Згодом це переросло у значно ширше поняття, відоме нині під назвою «Закопанського стилю». Цікаво, що й прикарпатські митці були учасниками таких пленерів, зокрема Денис-Лев Іванцев, який згодом напрочуд мальовничо зображав природу околиць рідного села Делеви і дністровські пагорби, малюючи безпосередньо з природи в імпресіоністичній та неоімпресіоністичній манері.

Пленерна практика стала основоположною складовою навчання у приватних школах Олексі Новаківського у Львові, Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая в Ужгороді і маловідомому сьогодні осередку Кременецького лицю [9, с. 54]. Так, Новаківський разом з учнями, починаючи з 1926 р., щороку їздив у Карпати, Космач, на студії з природи, що давало матеріали для виставок, які, крім Львова, експонувалися в Коломиї, Станіславі, Стрию, Дрогобичі, Перемишлі, Тернополі, і всюди мали великий успіх [5, с. 209]. У Карпатах молоді митці не тільки малювали, а й вивчали місцевий фольклор, народні звичаї та обряди, брали участь у житті космачан, були на весіллях, співали у церковному хорі, що збагачувало духовний естетичний потенціал, допомагало глибоко збагнути народну автентичність. Карпатські пейзажні мотиви займають значне місце у творчості учнів Новаківського: Михайла Мороза та Григорія Смольського. У малярстві самого Новаківського також багато краєвидів, більша частина яких створена під час пленерних поїздок. Серед інших відзначимо

етюди «Перламутрове небо. Космач», «Хмари», «Перед бурею. Космач». Картини «Казка про Гуцульщину», «Гора Грегит», «Осмолода», «Гірський потік» є чудовою ілюстрацією натхненної творчої праці та прикладом для наслідування учнями. У полотні «Повінь», зокрема, глибоко відчуті та відтворені роздуми над складною долею горян завдяки особливому колориту, динамічній композиції та майстерному фактурному живопису, що є прикметною рисою стилістичної манери майстра. У цьому творі, як і в багатьох інших, присутня містика, адже мистецтво Новаківського, тамуючи риси експресіонізму, близьке до європейського символізму.

Олена Кульчицька, подорожуючи по Гуцульщині, Бойківщині, Лемківщині, змальовувала тамтешніх жителів, їх національний одяг, пам'ятки архітектури, які згодом експонувала на виставках, глибоко розуміючи значення народної культури. Таким чином досконало вивчила і у свій спосіб сприяла її збереженню.

Метод малювання з натури на відкритому повітрі зустрічається в процесі навчання у таких педагогів, як Валеріан Крицінський (Коломийська гончарна школа), Ярослав Лукавецький (приватна мистецька школа в Коломиї) та Василь Коцький (Станіславська гімназія). Активні спроби організації плерного навчання відбувалися не тільки в загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах, а й упродовжувались у систему вищої школи. Показовими є плерні студії, започатковані на художньому відділенні Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Перший набір на щойно створену кафедру образотворчого мистецтва при фізико-математичному факультеті тодішнього Івано-Франківського педагогічного інституту відбувся 1981 р., а вже 1982-го студенти, закінчивши перший курс, поїхали на плерні студії у смт. Ворохту під керівництвом викладача живопису Геннадія Марченка. Під час практики, як згадує колишня студентка, тепер – викладач кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя – Людмила Маслій, панувала дружня атмосфера, невимушена творча обстановка. Педагоги, сидячи за одним столом разом із студентами під час обіду чи вечері, радо ділилися досвідом, спогадами, а розмови біля спільної ватри сприяли налагодженню творчих контактів, яких інколи важко було досягти під час академічного навчання в аудиторіях. Важливу роль в організації плерної практики та її впровадження у навчальний процес відіграв український живописець і педагог, заслужений художник України, професор, доктор мистецтвознавства, засновник і завідувач кафедри образотворчого мистецтва Михайло Фіголь. Викладацький склад, очолюваний авторитетним наставником, дбав про можливість плерного навчання студентів. З цією метою були облаштовані стаціонарні корпуси навчальної бази у смт. Ворохті. Поруч із студентами творив і сам художник, влаштовував перегляди етюдів, відбирав найкращі з них, консультував та давав фахові поради. Прикладом створених майстром краєвидів на плері є «Дорога в горах», «Село на Гуцульщині», «Весна в Карпатах», «Карпатський мотив», «Ворохта», «Сіножаті в горах», «Криве поле» та ін., мальовані в особливій, епічно-узагальненій манері з яскравим, невибагливо-гармонійним колоритом.

Пізніше на такі студії були запрошені відомі художники, зокрема зі Львова, серед інших – Олесь Фіголь, Зеновій Кецало, мистецтвознавець Михайло Станкевич. Поруч працювали педагоги Борис Щербряков, Ярослав Соколан, Микола Канюс, згодом – Петро Прокопів, Микола Павлюк, Володимир Сандюк, Богдан Бринський, Богдан Бойчук та інші. У кожного з них знайдеться немалий творчий доробок, написаний на плері.

Петро Прокопів, який керував плерною практикою з 1992 р., створив безліч натурних етюдів околиць Ворохти, серед них: «Краєвид з копицями», «Вечоріє», «Зеновій Кецало на плері у Ворохті», «Осінь казка», «Гуцульська хата», «Осінь у Карпатах», «Потічок з кладкою», «Храм», «Сонячний день», «Зелене мереживо», «Гора Магура». За його словами, студенти, що вперше йдуть малювати на природі, відчувають деяку розгубленість, складність у композиції та колористиці, але вже згодом, тренуючись, вони вдосконалюють свої навички, починають вільніше оперувати кольором й тоном, досягають композиційної та колористичної рівноваги, гармонії, вчать працювати яскравими барвами, очищуючи свою палітру. Суттєво, що керівники практики забезпечують не тільки організаційну допомогу, а й проводять фахові консультації. Показовим у спільних подорожах на етюди викладачів разом із студентами є те, що останні відразу можуть отримати влучні зауваження, професійну допомогу, побачити результат роботи авторитетних педагогів.

Зеновій Кецало, відвідуючи Ворохту на запрошення М. Фіголя працював тут щоліта з 1992 до 2005 років. За цей час ним створені олійні та графічні твори «Чорногора», «Околиці Ворохти»,

«Канатна дорога до П'ятихаток», «Говерла», «Петрос» та інші. Цікаво, що акварельні роботи художник завжди писав у своїй майстерні, на відміну від графічних начерків та олійних етюдів.

Карпати приваблюють і надихають своєю колористикою, епічністю та містикою Володимира Сандюка («Рушниковий храм», «Ворохта на Покрови», «Де спочиває Чорногора», «Ворохта», «Останній зблиск сонця»). Настроєві, вільно компоновані, ефектні барвисті гірські пейзажі – найчисленніші у творчому доробку митця.

Карпатські пейзажі посідають значне місце серед полотен Богдана Бойчука: «На базі Ворохти», «Карпатські мотиви» (триптих), «Стара дорога», «Симфонія літа», «Перелаз», «Гори співають». Свіжі за колоритом акварелі Миколи Павлюка «Ворохтянська церква», «Ворохта»; відзначимо також олійні студії Людмили Маслій: «Кладка», «Ворохтянський мотив».

Церкву Різдва Богородиці у Ворохті, пам'ятку гуцульської сакральної народної архітектури XVII ст. малював чи не кожен студент, перебуваючи на плері. Серед них найцікавішими є етюди Яреми Стецика, Святослава Владика, Василя Хомина.

Картини, написані у Ворохті, згадані художники неодноразово виставляли на групових та персональних регіональних і всеукраїнських виставках, що знову ж підкреслює та унаочнює результат творчої роботи, а також підтверджує необхідність такого навчання, спрямовує студентів на вивчення і збереження народної національної культури, мистецької спадщини краю.

Отож плерні студії, що проводяться в Карпатах, є специфічною формою організації навчання, у ході якої майбутні митці вдосконалюють професійну майстерність, розвивають необхідні для художника навички, розширюють світогляд. Плерна практика є важливим чинником у системі професійної підготовки майбутніх митців, учителів образотворчого мистецтва, а її проведення сприяє всебічному розвитку особистості, націлює на глибоке вивчення та збереження регіональної культури. Карпати продовжують хвилювати та надихати на творчість провідних сучасних івано-франківських художників, підтвердженням чого слугують плерні роботи викладачів художнього відділення Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

1. Волошин Л. Ярослав Лукавецький : Малярство. Рисунок. Сценографія / Любов Волошин. – Львів-Івано-Франківськ : ЗУКЦ, 2008. – 124 с.
2. Гнатюк М. Школа деревного промислу в Коломиї / М. Гнатюк // Галичина. – 1999. – № 3.
3. Коваль І. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета) / І. Коваль, Ю. Совтус. – Галич : Інформаційно-видавничий відділ Національного заповідника «Давній Галич», 2004. – 122 с.
4. Михайло Фіголь: життя і творчість (на пошанування 80-ї річниці від дня народження) : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Івано-Франківськ – Галич : ВДВ ЦІТ ПНУ ім. Василя Стефаника, 2007. – Книга перша.
5. Овсійчук В. Олекса Новаківський / В. Овсійчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. – 320 с.
6. Степовик Д. Скульптор Михайло Черешньовський. Життя і творчість / Д. Степовик. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2000. – 224 с.
7. Чмелик І. Мистецька освіта Станіславщини кінця XIX – першої половини XX століття : [текст] / І. В. Чмелик // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 17. – Львів : ЛНАМ, 2006.
8. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. : структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с.
9. Шмагало Р. Вчителі Романа Сельського і мистецько-педагогічні пріоритети Галичини 1910–1920-х рр. XX ст. / Р. Шмагало // Мистецтвознавство '03. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004.

*В статтє рассматривается плерная практика студентов и преподавателей Института искусств Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника в Карпатах. Автор указывает на необходимость такого обучения, учитывая опыт зарубежных и украинских художественных учебных заведений. Одновременно акцентирует внимание на изучении, сохранении и популяризации местной культуры, народной архитектуры и искусства Карпатского региона через художественные произведения, рисованные непосредственно на плері.*

**Ключевые слова:** плерная практика, художественное образование, народная культура, архитектурные памятники.

*This article discusses the issue of plein air practice of the students and teachers of the Institute of Art of the Precarpathian national university named after Vasyl Stefanyk in the Carpathians. The author points out the need for such training, taking into consideration the experience of foreign and Ukrainian art schools.*

*At the same time the author focuses on the study, saving and popularity of local culture, folk architecture and art of Carpathian region through artistic works that created from plein air.*

**Key words:** *plein-air practice, art education, popular culture, architectural monuments.*

## ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.01

Алла Терещенко

### ТРАДИЦІЙНЕ ТА ІННОВАЦІЙНЕ В УМОВАХ СУЧАСНОГО СТИЛЕУТВОРЕННЯ

*У статті на матеріалі сучасної творчості композиторів України проаналізована діалектика традицій та інновацій. Визначено трансформації форм і стилів в контексті постмодерної культурної ситуації. Вокремлені тенденції стильового і жанрового синтезу в українській культурі.*

**Ключові слова:** *традиція, інновація, українська культура, композитори України.*

Добігає середини друга декада нового тисячоліття, а українська культура продовжує жити в реаліях, що склалися в країні наприкінці минулого століття, точніше в періоді, що не лише в історичних науках, але й у людській свідомості визначився як злам, або перетин, ланка між завершенням і початком, свого роду вже знайомий *fin de siecle*, однак, цього разу не лише століття, але й тисячоліття. В умовах кризових явищ нашого часу та помітної активізації соціальної енергії, що віддзеркалила посилення демократичних настроїв суспільства та його здатність корегувати дії, спрямовані на збереження національного і державного суверенітету країни («Помаранчева революція», «Євромайдан», «Революція гідності» та захист її здобутків), проблема культурно-мистецьких проявів суспільства звузилася до її провідних орієнтирів.

У перехідний час, коли ревно очікують на зміну культурно-історичної парадигми і перспективу еволюційних зрушень в мистецтві, що у світовому просторі сьогодні енергійно залучається до процесу глобалізації, а суспільні запити очікують відповіді щодо перспективи іншого, нового виміру аксіологічних засад культури, з порядку денного не сходять вічна проблема співвідношення **традицій та інновацій**. При цьому, традиція розуміється і як загальне поняття, і як локальна проблема нашого спадку, пов'язана з етнокультурою, із класичними надбаннями, що були й залишаються підґрунтям мистецького процесу, генетичним кодом культурної пам'яті, до якого повертаємося щоразу, вирішуючи питання мистецтва як минулих епох, так і сучасного періоду.

Діалектика тяжіння до традиції та її альтернативного заперечення загалом визначає весь розвиток мистецтва. Кожен митець, обираючи найбільш суголосні власному світосприйняттю орієнтири, трансформує вже відоме, знане крізь призму власних конкретних завдань. За цих умов в мистецтві уможливується поява нових якостей, право входження яких не лише до сучасного, але й до майбутнього надалі визначить фактор часу, породжуючи феномен позачасового, що й забезпечить мистецьким творам здатність зберігати свою вартісність.

Традиція є історичною категорією, сутність якої визначають вияв, акумуляція і подальша пролонгація вже набутого досвіду. В мистецтві, зокрема в музичному, ця категорія має свої особливості і музикознавство виробило свій підхід до розуміння її законів. Як і в інших мистецтвознавчих дисциплінах, в музикознавстві, поряд із моментами процесуальності, спадковості, традиція розглядається як вельми важливий, якщо не головний чинник національної характерності творчості. В цьому сенсі вона охоплює конкретні явища, серед яких: жанрово-стильові пріоритети творчості, усталені ознаки формотворення та семантики, а також композиторські та виконавські школи, персональні мистецькі здобутки тощо.

Тип кожної традиції, пов'язаної із етнічною пам'яттю народу, збереженими генетичними ознаками його менталітету, образним мисленням та художнім досвідом, зберігає ще й прикмети тривалого історичного шляху еволюційних зрушень у кожній національній культурі, що висвітлюють не лише спадкові зв'язки із досвідом минулого, але й альтернативні засади, які, у вимірі вже іншого часу, виявляють нові художньо-естетичні настанови.

Традиція має здатність поєднувати сучасну образність із найвіддаленішими епохами. Згадаймо композиторів, які, на зламі п'ятдесятих-шістдесятих років минулого століття опинилися перед вибором векторів подальших шляхів творчості. Їх зацікавлення визначили не лише активне засвоєння інноваційного європейського досвіду, як вітчизняного так і зарубіжного, але й пошуки нових підходів до втілення етнохудожніх засад, що проектувалися на музичну виражальність, визначали механізм її оновлення і, врешті, забезпечували загальну динаміку розвитку музичного мистецтва. На той час, широко вживаний в радянській музиці метод цитатного використання автентичних фольклорних зразків (як ознака демократичності та народності!), що виявився мало придатним для втілення екзистенції особистісних почуттів, або філософських роздумів, поступається відтворенню живого контексту народної естетичної свідомості. Звідси – нові підходи до використання композиторами фольклору: виокремлення в музичних зразках його вербальної складової, залучення образності народного обряду, елементів живописного та ужиткового мистецтва тощо. Звернення до етнічної художньої традиції асоціювалося з прагненням усвідомити власне «я» і, водночас, відшукати витоки родоводу нації і, тим самим, доторкнутися до праісторії – язичницької, дохристиянської доби (опера «Ятранські ігри» І. Шамо, кантата «Чотири пори року» та ораторія «І нарекоша ім'я Київ» Л. Дичко, симфонічно-хорові сцени «Купало» Є. Станковича, ораторія «Скіфська пектораль» О. Яковчука тощо), або до художньої високості мистецтва часів українського бароко, жанрові та семантичні ознаки якого у нових ракурсах та видозмінах трансформуються в сучасному неobarоко-неокласицизмі (хоровий концерт «Сад божественних пісней» І. Карабиця, Партити М. Скорика, «Інвенції» Л. Грабовського, хорова опера «Чумацькі пісні» В. Зубицького, ораторія «Дума про Довбуша» В. Бібіка тощо).

Музичне мистецтво шістдесятників активно наслідувало також стильові ознаки й більш пізніх стильових спрямувань, приміром, модернізму, увиразненого художніми надбаннями у вітчизняній культурі ще на початку минулого століття, що творчо трансформували такі постромантичні течії як: імпресіонізм, неокласицизм, сецесія тощо. Хоча, значною мірою, орієнтири для реалізації своїх прагнень композитори-шістдесятники знаходили вже в більш близькому за часом європейському авангардному мистецтві. Але й при цьому, навіть за умов категоричного нонконформізму, у наймодерніших творах цього періоду композиторську саморефлексію завжди вирізняла національна ментальність. Можливо, що саме сенс цього поняття, що уособлює органічні зв'язки митців із духовною парадигмою свого народу, забезпечили кращим творам цих років статус естетичного еталону, що, апробований тривалим часом наступних десятиліть, до сьогодні продовжує визначати художню вартісність здобутків українських митців. І це за умов короткої тривалості зазначеного періоду, оскільки невдовзі, вже на початку 60-х років, посилення ідеологічного наступу на вільне мислення та сміливий експеримент, що безумовно стало на заваді логічного продовження унікального феномена мистецтва шістдесятників, змінило ракурс його подальшого розвитку.

Культурна традиція здатна поєднувати гранично віддалені і, на перший погляд, мало сумісні мистецькі прояви. Звернення до тих або інших стильових ознак, що довгий час, із різних причин, були у напівзабутті, поза суспільною увагою, на перший погляд, відбувалися непередбачено, спонтанно. Часом, як це спостерігалось з мистецтвом неobarоко у 60–70-х, або сакральною музикою в 90-х роках минулого століття, починав діяти «закон маятника» і проблематика, що довгий час була під ідеологічною забороною, в нових суспільно-політичних умовах знаходила природний вихід із небуття. Однак, існують і більш ґрунтовні пояснення цих процесів, їх розуміння на рівні зв'язків загально-історичного та суспільного розвитку.

Художня творчість, як важлива складова культури, що наочно виявляє залежність від цих процесів, водночас, має власні внутрішні закономірності, дія яких не завжди синхронізується із загальним вектором розвитку суспільства. Та завдання, що повстали перед митцями, які шукали подальших шляхів розвитку своєї творчості, вже були закодовані в художній культурі минулих часів і такі поняття як духовність, гуманізм, любов й надалі залишалися актуальними.

В сучасній академічній композиторській творчості традиція, як поняття, мислиться широко. Воно може не лише визначати прикмети етнічного, народного, історично збереженого і усталеного, але й виявляти в загальній культурі найбільш вартісні орієнтири ідеального, досконалого, такого, що спрацьовує на всі часи. Ознакою присутності саме такої традиції є пряме звернення до світового культурного спадку, коли, приміром, до новітнього контексту вводяться яскраві риси стилістики минулих епох, або навіть тематизм конкретних творів відомих авторів. За цих умов, «пізнавальність»

привнесеного матеріалу сприяє розкриттю змісту і активізації естетичних критеріїв сприйняття твору, підсиленню його емоційно-сислової дії та активізації комунікативних зв'язків із слухачем.

Класичний приклад подібних рефлексій «чужого» тексту, в плані звернення автора до художньої традиції минулих епох, ілюструє камерна симфонія №7 (для скрипки з оркестром) Є. Станковича, третя частина якої, що має підзаголовок «Якось в гостях у великого Вівальді», є своєрідною версією на тематизм скрипкових концертів, зокрема циклу «Пори року», видатного представника італійського барокового інструменталізму. При цьому, історико-стильові запозичення, органічно задіяні в розкритті творчого задуму твору, не затьмарюють «образу автора».

Прикладом залучення до сучасного контексту романтичної традиції XIX століття може бути створений на межі останніх століть триптих для фортепіано В. Сильвестрова «Два діалоги з післямовою», де, в трьох невеликих п'єсах, композитор витончено інтерпретує музику вальсу Шуберта («Весільний вальс») та музику з опери Р. Вагнера «Трістан і Ізольда» («Постлюдія»), що співставляються із глибоко особистісним авторським тлумаченням ознак романтизму в заключній частині-післямові («Ранкова серенада»).

В українській музиці органічна взаємодія гранично розведених в часі і просторі культур на сьогодні також знаходить продовження. Приміром, естетично-світоглядну конвергенцію мистецтв віддалених цивілізацій – сучасної європейської та Стародавнього Китаю – в добу модернізму демонстрували в українській музиці камерно-вокальні композиції Б. Лятошинського («Три романси на вірші китайських поетів») та І. Белзи (вокальний цикл «Порцеляновий павільйон»). В сучасному музичному мистецтві діалог із давньою поетичною культурою Китаю продовжили О. Рудянський, який створив на вірші китайського поета епохи Тан вокально-інструментальний цикл «Озеро білих лотосів» для читця, двох вокалістів, флейти, альту, бандури та ударних та М. Шух, автор медитативного дійства «Пісні весни», для голосу та інструментального ансамблю на тексти поетів династії Юань (XIII–XIV ст.). Обидві композиції сучасних українських композиторів, пролонговуючи певні ознаки започаткованої раніше традиції, водночас, демонструють культурний дискурс вже нового, іншого розуміння стародавньої китайської поезії, переосмислення її усталених світоглядно-естетичних позицій в умовах сьогодення. Водночас, у згаданих творах значно розширився технічно-виражальний арсенал, поряд із кластерною технікою та вишуканою сонорністю, їх музично-акустичний ряд збагачується нетрадиційним звуковидобуванням, різнометровими поєднаннями звучності академічного і народного інструментарію тощо.

Кожен час вирішує власні проблеми. Сучасні українські композитори, як і їхні попередники, також прагнуть почути і віднайти в музичному втіленні відповідь на вагомий й нагальний питання. При цьому, не відстаючи від своїх попередників у авангардних пошуках технічного оснащення. І все ж, скільки б не акцентувалося на граничній рафінованості нових виражальних засобів, руйнації традиційних форм та усталених структур, головним в музичному творі залишається творчий задум, його смисл, а вже надалі – відповідний спосіб його реалізації.

Поняття стилю є відносно новим, до музичної науки воно залучилося лише на зламі XIX–XX століть, тоді ж, із суміжних мистецтв та літератури музикознавство запозичило також терміни означення певних стильових явищ (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм тощо). Це поняття розширюється до визначення епохи або художнього методу, а часом може звужуватися до формально-виражальних засобів, навіть до манери письма, або характеру виконання.

Важливого значення у цьому вимірі набуває поняття національного стилю, що органічно виявляє співвідношення композиторської творчості з народним мистецтвом. В музичній творчості могутню етнотрадицію представляє фольклор, як один із проявів фундаментальних основ культури, її національної приналежності. Імпульси цієї традиції в музичному мистецтві спрацьовують по різному і фольклорні засади у різних авторських контекстах щоразу представляють нові виміри її застосування. Спосіб реалізації цього досвіду має вельми широкий спектр: від підкреслено автентичного цитування до художніх метафор, прихованих алюзій, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо. Інтеграція професійної музики з фольклором на різних етапах становлення тих, або інших стильових засад, позначена не лише репродуктивним, але й новаторським, авангардистським характером, що, врешті, й сприяє втриманню художнього процесу в лоні національної культури.

Звернення до фольклору може розглядатися і як окрема, хоча й універсальна на всі часи ознака професійної творчості, оскільки колективний досвід народу є завжди присутнім у формуванні всіх проявів культури, і як категоріальна знаковість певного стильового напрямку, за яким сьогодні закріпилося визначення «неофольклоризм».

Щодо стильових уподобань, то в українському мистецтві, зокрема музичному, сьогодні, як і раніше, органічно співіснують і класичний реалізм, що поєднує традицію і сучасне сприйняття дійсності, і нові виміри спрямувань, визначених ще на зламі минулих століть різними іпостасями модернізму. До того ж, в одному творі можуть співіснувати ознаки кількох стильових вимірів. І не лише як фактор полістилістики, а, скоріше, як синтез окремих виражальних прийомів, здатних в сумі найпереконливіше втілити ті або інші ознаки образності, емоції, думки, враження в проекції до сучасного світовідчуття.

У сприйнятті й аналізі творчості переважно виходимо на рівень розуміння змістовних і соціальних функцій твору, його комунікативного зв'язку із суспільними запитами. При цьому, зміст музичного твору може ототожнюватися з вербальною складовою, або іншими логічними поняттями, що не лише підказує розуміння його образності, але й визначає конструктивні засади, драматургію та особливості семантики музичного вирішення. Так, в композиції Ю. Ланюка «...вузли життя немов вузли пташиних льотів...», для флейти, гобоя, альти, скрипки та фортепіано, що вибудовується на іманентних засадах суто музично-інструментальної виражальності, апеляція до вірша Б.-І. Антонича «Скарга терну» (його рядок композитор виносить у назву твору), сприяє розумінню філософського задуму композитора [1].

Сьогодні, все що відбувається в українській культурі, нерідко огульно пояснюється специфікою постмодернізму. На кшталт європейського зразка. Однак, на відміну від Європи, із її розвиненим постіндустріальним капіталізмом, де, за всіх історичних катаклізмів, культурно-мистецька еволюція мала свою послідовну стадіальність, мистецькі досягнення України початку ХХ-го століття, що виникли в умовах органічної співдії естетики модернізму з дискурсом народництва, невдовзі, в добу формування усталених радянських стереотипів були затавровані й грубо відкинуті на тривалий час. Сама можливість подальшого розвитку та вивернення цього спрямування була зупинена його категоричним офіційним несприйняттям.

З чим співвідноситься в українській культурі явище постмодернізму, що містить у собі не лише елементи наступності, але й альтернативи до попередніх стильових виявів. Називають різні фактори, що посприяли активізації мистецьких процесів суголосних постмодерністській добі, серед інших, зокрема, події Чорнобильської трагедії, коли усталені уявлення та відчуття стабільності не лише суспільства, але й кожної особистості, раптово змінили страх перед прийдешнім, непевність, недовіра до можливостей наукових та й загалом цивілізаційних здобутків. Мистецтво, втрачаючи історично набуте, традиційне, національне, хаотично нагромаджуючи ознаки не лише стилістики попередніх епох, але й високого і низького, рафіновано вишуканого та комерційно масового, поступово нівелює свої естетичні вартості, перетворюється на гру, кітч, фарс. Копіюючи європейські зразки, таке мистецтво найменше замислюється над власною ексклюзивністю, самодостатністю, національним увиразненням, забуваючи, що копія ніколи не задовольнить естетичні запити справжнього поціновувача. Можливо, що час все розставить на свої місця і те, що видається успішним у сучасних мистецьких пошуках, може нівелюватися, або, навпаки, увиразнитися і знайти свою нішу як у світоглядному, так і в художньому просторі наступного періоду.

Пошуки в Україні нових стильових напрямків відбувається в умовах ідеологічно жорсткої, а тому особливо консервативної системи, а точніше на етапі початку руйнації світу тоталітарного мислення. Мета цієї руйнації – заперечення ідеї глобального, уніфікованого на користь унікально-неповторного, приховує значні потенції для пошуку подальших шляхів мистецького розвитку. І традиційний аналіз явищ, що відбуваються в сучасній музиці, навіть із врахуванням ознак широкого спектру найбільш поширених стильових течій, не дасть повного уявлення про їх зміст і характер.

Стиль є категорією, осмислення якої потребує часової відстані. На сьогодні, в естетичних вимірах інноваційного, межі між авангардом, модернізмом, постмодернізмом та їх найрізноманітнішими відгалуженнями є по суті остаточно невизначеними і досить розпливчастими. Можемо говорити лише про ті, або інші помітні вже сьогодні домінуючі тенденції, потенційно здатні для укорінення та подальшого розвитку, що надалі, в сумі можуть сформувати новий стильовий вимір. Система цінностей сучасної української музики, для більш вмотивованого визначення їх естетичних і формально-семантичних домінант, повинна пройти вивірену часом дистанцію. Певні обставини можуть лише прискорити, або сповільнити цей процес.

Культурно-мистецькі запити суспільства, зокрема його найбільш значного прошарку, сьогодні формує розгалужена індустрія орієнтованого комерційним мас-медіа менеджментом, що, значною мірою, понижує естетичні критерії не лише слухацького сприйняття, але й композиторсько-

виконавської творчості. Феномен масової культури, що в сучасному світовому соціумі набирає транснаціонального характеру, агресивно потіснив всі форми так званого академічного мистецтва. Більше того, боротьба за слухацьку аудиторію суттєво впливає на зміну естетичних позицій багатьох представників цього мистецтва, як композиторів, так і виконавців, які, все більш наполегливо прагнуть, за будь що, залучити свою творчість до комерційного ринку.

Для налагодження комунікативних зв'язків із слухачем-глядачем активізується прагнення до видовищності, наочності, залучення до інструментальних жанрів театральної дії, предметності, пошук незвичної «свіжої» тембральності тощо, тобто всього, що може посприяти налагодженню більш щільних зв'язків із слухацькою аудиторією.

Невід'ємну тенденцію в сучасній музиці продовжує визначати мистецький синтез – всього і звідусіль: ознак академічного й народного, блюзових та джазових ремінісценцій, масової культури, рок- і поп- музики, вербальних і поза вербальних, пластично-просторових видів мистецтв, кіно і телебачення. Приміром, до Третього фортепіанного концерту М. Скорик залучає поширені у 70–80-х роках минулого століття ритмо-інтонації бадьорих радянських маршів. Плакатно введені до цілісної драматургії концерту, позбавлені у живому, дієвому контексті твору подальшого розвитку, вони сприймаються і як знак конкретного часу, і як чуже, надмірно пафосне, а тому агресивне начало. Протиставлення цього тематизму загальному ліричному тону неоромантичної музики не лише виявляє зміст твору, але й сприяє привнесенню необхідної конфліктності до драматургії масштабного розгорнутої симфонічної форми концерту.

На сьогодні, до виконавського процесу майже всіх музичних жанрів помітно залучається театральна режисура [2]. Ще наприкінці 70-х років, В. Сильвестров, прагнучи віднайти потрібні засоби для відтворення драматичної ситуації, що ставала все більш відчутною в концертній музичній практиці, де помітно збільшувався розрив між класичною музикою і слухачами, позначає в партитурі камерно-інструментального тріо «Драма» (поєднані аттаса три сонати: для скрипки, віолончелі та фортепіано) акторські дії музикантів-виконавців, які повинні ходити по сцені, запалювати й гасити сірники, демонструвати нетрадиційні прийоми гри тощо.

Задум В. Сильвестрова щодо залучення елементів театральної режисури для активізації діалогу мистецтва з реципієнтом підхоплює В. Рунчак. У композиції «Дуель», жанрово визначеній композитором як кватромузика № 3, також вводяться ознаки візуальних сценічних мистецтв. Твір написано для дерев'яних духових та оркестрантів, які розташовуються по периметру слухацької зали і задіяні не лише як музиканти-виконавці, але й актори, які беруть участь у своєрідному гротесковому дійстві – протистоянні виконавців і слухачів. За поясненням композитора, цей прийом має сприяти відтворенню атмосфери розриву мистецтва із слухацькою аудиторією: «Реальній публіці у залі ніби поставлено дзеркало і запропоновано подивитися на себе саму» [3].

Під гаслами інноваційного зазнає метаморфоз також реалізація іманентної театральності і в самій музично-театральній виставі. Так, з метою увиразнення художнього задуму, до художнього оформлення оперно-балетних вистав, поряд із традиційним, сценічно-декораційним, поліфонічно залучаються кінофрагменти, або інший відео матеріал, сюжетно пов'язаний із змістом музичного твору. Однак, в оперній драматургії подібна співдія засад ігрового кіно із іншими складовими дійства не завжди синхронізується, оскільки зорове сприйняття значно випереджає слухове і присутність відеоряду може стати на заваді сприйняття органічної цілісності музично-сценічної дії.

Під знаком авангардистського, інноваційного, до того ж, «більш зрозумілого» широкому загалу, виконавці-постановники, звертаючись до інтерпретації вже визнаної класики, без побоювань несприйняття аудиторією та критикою (адже нове прочитання!), можуть навіть спотворювати видатні музичні твори. Так, латиномовну оперу-ораторію «Цар Едип» І. Стравинського, виповнену сучасним філософським осмисленням античної трагедії Софокла (лібрето Жана Кокто), було виконано на величезному спортивному стадіоні міста Славутич, на тлі гігантських кранів, що обслуговують атомні реактори. Один із таких кранів навіть підіймав виконавця партії Едипа у небо, захмарене димом гарматної канонади, де він, ледь видимий, продовжував співати – звичайно, як і хор, «під фонограму». Однак, навіть багаторазово підсилений технічними засобами запис концертного виконання опери в залі Київської філармонії (солісти Національної опери та Чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького) був не здатний перекрити вибухи гармат і грім барабанів. До того ж, до статичних хористів приєднали спортивний колектив, який виконував хореографічні вправи під звуки барабанів (ритмічні формули супроводу постановники «запозичили» з композиторської партитури) та численну молодь – учнів міських шкіл та училищ, які, огорнуті у білі простирадла і з галузками ялиць у руках,

метушилися на стадіоні, зображуючи, ймовірно, грецький демос. Цю ж виставу, хоча вже з меншою помпезністю, без хореографії, артилерії та масовки, невдовзі було повторено в Києві, на Майдані Незалежності. Цього разу до музики І. Стравинського «приєднали» фоніку Хрещатика – гітарні перебори, співи, веселі вигуки молоді – кияни святкували День незалежності. Подібне, вкрай суб'єктивне рішення неокласичної опери аж ніяк не може пояснити деклароване прагнення до інновацій. У гонитві за масовістю відбулася руйнація не лише композиторського задуму, але й самого твору, його формальних та стилізованих ознак. [4].

Київський філософ С. Кримський, розглядаючи мистецтво ХХ століття як заключну фазу другого тисячоліття, зазначає властиві цьому періоду «різкі зміни характеру, темпів, форм протікання і смислів світового історичного процесу» [5]. Культурна ситуація особливо чуйно реагує на прискорені зміни епохи і в цій ситуації проблема традиційного та інноваційного актуалізується і набирає нових вимірів. Система цінностей сучасної української музики також шукає нові естетичні і формально-семантичні домінуючі. На наших очах формується новий виток стилізованості, що, на певному етапі, можливо, революційно змінить ситуацію і визначить нові підходи до розуміння та оцінки мистецької, зокрема й музичної творчості.

1. Докладніше про цей твір див.: А. Яшук. Концепція поетичного тексту як засада змістотворення в камерно-інструментальній творчості Юрія Ланюка. // Музична україністика: сучасний вимір / Зб. наук. ст. ІМФЕ. – Випуск 6. – С. 239–244.
2. Про театральні-ігрові засади сучасного інструментального виконавства див.: І. Чернова. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму. – Львів, 2011.
3. Рунчак В. Концертне виконання сучасного музичного твору як синтез аудіо- та візуального чинників естетично-емоційного вираження // Час, Простір, Музика : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 183–186.
4. Про прем'єру опери І. Стравинського в Києві згадано в ст. О. Зінкевич «Елітарное и массовое в контексте постмодернизма» // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 21–30.
5. Крымский С. На переломе тысячелетий: метаисторические горизонты цивилизации / С.Крымский // НОМО : Литературно-художній альманах. – К., 1998 – №2. – С. 196.

*В статті на матеріалі сучасного творчості композиторів України проаналізована діалектика традицій і інновацій. Определены трансформации форм и стилей в контексте постмодерной культурной ситуации. Обозначены тенденции стилевого и жанрового синтеза в украинской культуре.*

**Ключевые слова:** традиция, инновация, украинская культура, композиторы Украины.

*This article analyzes the dialectics of traditions and innovations based on the modern art of Ukrainian composers. Transformations of forms and styles are being defined in context of postmodern cultural situation. The trends of style and genre synthesis in Ukrainian culture are being distinguished.*

**Key words:** tradition, innovation, Ukrainian culture, Ukrainian composers.

УДК 78.03(477)

Майя Ржевська

### УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

*У статті йдеться про характер музично-культурного процесу в радянській Україні 1930-х рр., про притаманні цьому часовому відтинку тенденції: викриття «буржуазного націоналізму», боротьбу з «формалізмом» у музиці, зміну ставлення до спадщини класиків української музики, регламентацію композиторської творчості тощо. Проаналізовано особливості становища композиторів, умови їх творчості в тоталітарній державі. Зроблено висновок про 1930-ті рр. в українській музиці як антитезу першій третині ХХ ст.*

© Ржевська М., 2014.

**Ключові слова:** композиторська творчість, традиція, «формалізм у музиці», модернізм, соурреалізм.

«Рік великого перелому» – так називалася стаття за підписом Сталіна, що з'явилася у газеті «Правда» з нагоди дванадцяті річниці жовтневої революції у 1929 р. Присвячена на перший погляд суто економічним проблемам, стаття насправді мала значно глибші смислові пласти, відбиваючи, по суті, ті доленосні процеси, що розгорталися у тодішньому СРСР. І дійсно, міркування щодо рішучого перелому у сферах продуктивності праці, розбудови промисловості та сільського господарства ґрунтувалися на чіткій ідеологічній програмі з її безумовним запереченням «старого буржуазно-ліберального мотлоху» і твердженням про наступне загострення боротьби класів. Подальші події знаменували собою остаточне закріплення у Радянському Союзі тоталітарної моделі суспільства.

Як це відбулося на музиці? Адже справжнє мистецтво – щось потаємне, що не залежить навіть, як інколи здається, від самого митця і продиктоване вищими силами. «*Мы умираем, а искусство остаётся. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосушно и нераздельно*», – говорив у своїй промові на урочистостях з нагоди річниці смерті О. Пушкіна 1921 р. «Про призначення поета» Олександр Блок [4]. Мистецтво, хоч і тісно пов'язане з іншими сторонами людського життя, існує як особлива, автономна сфера духовності.

Зрозуміти, наскільки це відповідало реаліям життя Радянської України 1930-х рр., допоможе звернення до публікацій 1937 року, коли нові тенденції соціокультурного руху остаточно сформувалися й утвердилися. Редакційна стаття січневого числа журналу «Радянська музика», що мала назву «Знаменний рік», поставила питання про необхідність «провести найближчим же часом українську творчу нараду з самозвітами композиторів у зв'язку з підготовкою до ХХ роковин Жовтня» [11, с. 14]. Хід цієї роботи був відображений кілька місяців по тому у статті з характерною назвою заклично-наказового характеру – «До творчості!»: «...майже весь колектив композиторів посилено працює над творами, що мають у тій чи іншій мірі відобразити здобутки і велич соціалістичного будівництва у нашій країні» [8, с. 4]. «Колектив композиторів» (тодішня Спілка радянських композиторів України) діяла у цілком визначеному алгоритмі: хтось індивідуально або цілою бригадою писав оперу на замовлення радянського Управління мистецтв, хтось переробляв вже написаний твір «за вказівками» цього управління. У статті поміж інших фігурували прізвища композиторів «першого ряду» – Бориса Лятошинського, Віктора Косенка, Юлія Мейтуса, Пилипа Козицького.

Така «колективізація» композиторського загалу, а також свідоме приземлення музики, надання їй утилітарного значення були цілком природними для типу соціуму з притаманною йому жорстко регламентованою системою управління мистецтвом, що функціонував у Радянському Союзі 1930-х рр.

Відомо, що механізми й міра інтегрованості музики як виду мистецтва до суспільного організму в цілому реалізується не однаково в різні часи й у різних країнах. І звичайно, зміни (в тому числі у мистецтві), визрівають поступово і так само поступово запроваджуються. У 1930-х рр. вони були обумовлені багатьма тенденціями, що послідовно формувалися у попереднє десятиліття, і відбулися як на творчості, тобто роботі композиторів над продукуванням музичних текстів, і на суспільному функціонуванні композиторського доробку (виданні нот, концертних презентацій музики, постановках музично-сценічних творів тощо). Окреслимо ті соціокультурні обставини, в яких доводилося існувати українським композиторам після остаточного встановлення координат «великого перелому».

Перша третина ХХ ст. пройшла в Україні під знаком формування національної ідеї і пошуків шляхів її втілення у різних сферах людського самовираження. У музиці це обумовило пріоритетність завдання побудови національної музичної культури в усій повноті її проявів. У 1920-ті рр. музиканти Наддніпрянської України намагалися гармонічно вписати цю модель до нового суспільного ладу [див. про це: 20]. Втім, подібні спроби були приречені на неуспіх: в силу різних причин гармонізувати ідеологію націоналізму (нехай навіть культурницького) і пролетарського інтернаціоналізму не вдалося. Це призвело до змін головних векторів музично-культурного процесу і знайшло багато проявів. Зокрема, це торкнулося ставлення до фольклору як основи композиторської творчості: вже наприкінці 1920-х рр. дедалі більш наполегливо серед народних пісень стали виокремлювати такі, що нібито втілювали чужу пролетаріату ідеологію куркульства, або, як писав свого часу П. Козицький, «коло образів, типове для українського міщанина, дрібного буржуа, для

українського просвітянина, для українського *фашиста*» [14, с. 14]. Доволі виразно це проявилось у кампанії по «боротьбі з давидовщиною», коли спроби Григорія Давидовського створити легкожанрову по суті музику на базі національної інтонаційності сприймалися мало не як ідеологічна диверсія.

Не є простим збігом, що саме у кінці 1920-х рр. наростає хвиля зречення українськими культурними діячами (М. Хвильовий, О. Шумський та ін.) своїх «націоналістичних» позицій, що пізніше докотиться до українських музикантів. До числа вороже налаштованих до соціалістичного суспільства націоналістів віднесуть неокласиків М. Зерова, П. Филиповича, М. Рильського та інших діячів – письменників, поетів, критиків, літературознавців. Може видатися дивним, але політичні настанови й міра відданості режиму при цьому особливої ролі не грали. У засиллі націоналістичних настанов в історичній науці звинуватять не лише Михайла Грушевського, а і відданого більшовикам Матвія Яворського. Щирий послідовник ідей революції Валентин Костенко змушений буде виступити із заявою «Націоналістичні концепції в моїх музично-критичних працях», в якій він визнає свої «грубі політичні помилки» і те, що він «далеко <...> зайшов у глухий кут націоналізму» [16, с. 28]. Автор підручника «Начерки з питань вокальної педагогіки» (здавалося б, що може бути більш далеким від державної ідеології і політики, ніж вокальна педагогіка!) Микола Михайлов буде каятися у тому, що в названій праці він, «спираючись на буржуазну по суті методологію Сабанєєва та Грінченка, <...> тим самим об'єктивно стикався з націоналістичним ухилом, очолюваним Скрипником» [17]. За приналежність до так званого «оточення Скрипника», відданого більшовицькій ідеології, а проте звинуваченого в націоналізмі, в 1933 році був звільнений з роботи професор, колишній ректор Харківського музично-драматичного інституту, один з найстаріших українських композиторів і шанованих музичних діячів Сергій Дрімцов. І цим подібні приклади, на жаль, далеко не вичерпуються.

А загалом, викриття і каяття набувають у 1930-ті рр. чи не перманентного характеру. У 1934 р. М. Грінченка, Я. Полфьорова, К. Квітку, В. Костенка і навіть П. Козицького як втілювачів націоналістичних концепцій у музикознавстві патетично викривають діячі колишньої Асоціації пролетарських музик України (АПМУ) Олексій Арнаутів і Олександр Білокопитов (останній до того ж вважав запеклим борцем «за ідеали української буржуазії» Кирила Стеценка [1, с. 33]). АПМУ в той час знаходилася на гребені хвилі «боротьби з ворожою музикою», декларуючи це чи не найголовнішим своїм завданням «за доби загострення класової боротьби, коли рештки капіталістичних елементів чинять шалений опір непереможному соціалістичному наступові» (саме таке формулювання знаходимо в одному з пропагандистських видань початку 1930-х рр.) [3, с. 4].

У 1937 р. самих Арнаутова і Білокопитова оголошують ворогами народу по «Справі українського радіокомітету» і страчують, і ось вже їх соратник композитор Валентин Борисов змушений написати покайний лист-зречення [5].

Останній з наведених фактів переводить нас у площину діяльності у 1920-1930-х рр. музично-громадських організацій. Найвідоміша з них, Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича (Муз. Т-во ім. Леонтовича) була утворена у 1921 р. на засадах природного й добровільного об'єднання музичних діячів, згуртованих навколо певного комплексу художніх і громадських ідей. Згодом необхідність існувати в умовах побудови нового суспільства призвела до численних компромісів, конфліктів різної природи всередині товариства та з іншими угрупованнями на кшталт АРКУ і АПМУ, реорганізації на ВУТОРМ тощо. Однак, всі ці процеси відбувалися в умовах можливості для композитора певного, хоча і дуже відносного, вибору (якій організації чи формі діяльності у ній віддати перевагу). Прийняття у 1932 р. постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» знаменувало собою скасування такого вибору: спочатку функції «єдино правильної» радянської музичної організації взяла на себе АПМУ, згодом була утворена Спілка радянських композиторів України, членство у якій стало головною та єдиною умовою професійної самореалізації для будь-кого з композиторів. Спілка стала механізмом трансляції обов'язкових ідеологічних настанов для композиторів і контролю за їх діяльністю, причому залежність цих механізмів від державної ідеології не підлягає сумніву. Наведімо характерний приклад: при констатації в 1937 р. поганої роботи Спілки радянських композиторів України основною причиною такого стану речей було оголошено те, що «останні роки на чолі композиторської організації стояв ворог народу – троцькіст Карпов, який свідомо гальмував усю роботу оргкомітету спілки» [11, с. 12], а відсутність «правильного» впливу оргкомітету, за

уявленнями більшовицьких керівників, унеможлилювало будь-яку успішну композиторську діяльність.

На початку 1930-х рр. інтенсивно розгорталися процеси переосмислення національної музичної спадщини. Ініціатива тут належала діячам колишньої АПМУ, які в екзальтовано-агресивній манері закликали до «негайного перегляду, аналізу музичної ділянки», вважаючи підставою для цього «останні події в галузі національно-культурного будівництва на Україні, що являли собою розгром націоналістичних, петлюрівських недобитків» [1, с. 23]. З точки зору «класового підходу» розглядалася «націоналістична» творчість М. Лисенка і К. Стеценка, які оцінювалися винятково з огляду на їх приналежність до «української буржуазної інтелігенції» [1, с. 31] (з тих самих позицій, зазначимо, оцінювалася й творчість П. Чайковського). Примітно, що згодом доробок названих композиторів буде ще раз підданий переоцінці в зв'язку з актуалізацією починаючи з 1936 р. «боротьби з формалізмом у музиці» [2].

Невідповідність класовим критеріям стала головною причиною ліквідації національних вокально-хорових колективів на зразок Польського ансамблю пісні і танцю або «Свокансу». (Зі схожих мотивів, як «очаги буржуазно-націоналістичного, антирадянського впливу на дітей» [18, с. 357] були «реорганізовані», а насправді ліквідовані більшість з трьох з половиною тисяч національних шкіл – російських, єврейських, молдавських, білоруських, болгарських, греко-татарських тощо, – а також більш як вісімсот так званих «змішаних» шкіл, що працювали в радянській Україні станом на початок 1938 р.).

Суттєві зміни торкнулися також самої стилістики музичних творів. Достатньо поширені прояви модерністських художніх тенденцій, характерні для української музики кінця 1910-х – першої половини 1920-х рр., що знайшли найбільш послідовне вираження, зокрема, у романсовій ліриці М. Вериківського, П. Козицького, Б. Лятошинського, або пошуки молодих композиторів (Ю. Мейтуса, І. Белза та ін.) у галузі опробування нових засобів виразності, нових можливостей музичної мови помалу сходили нанівець вже ближче до кінця 1920-х рр. Показовою і навіть трагічною у цьому сенсі є доля модерніста Бориса Яновського, і навіть його смерть у 1933 р. виглядає як символічна.

1930-ті рр. просто унеможливили такі інтенції. Модернізм з його зосередженістю на внутрішньому світі людини й зверненістю до *особистості* природним чином асоціювався з індивідуалізмом, а відтак, не міг бути вписаний до нової системи колективістських за своєю сутністю суспільних вартостей як позитивна величина, що стало очевидним вже наприкінці попереднього десятиліття. Деякі композитори воліли більше ніколи не згадувати про свої надзвичайно яскраві твори (як це сталося з «Гімнами св. Терезі» М. Вериківського).

Ситуація вкрай загострилася після сумнозвісної публікації в «Правді» від 28 січня 1936 р. статті «Сумбур замість музики», яку було передруковано багатьма засобами масової інформації, в тому числі й українською «Радянською музикою» (квітень 1936 р.). У контексті обговорення головних ідей статті було піддано критиці діяльність молодих композиторів – І. Белзи, Ю. Мейтуса, М. Тица, О. Зноско-Боровського. Головний удар, однак, прийшовся на Б. Лятошинського; митцеві дорікали тим, що до 1926 р. (очевидно, до створення «Увертюри на чотири українські теми») в його, мовляв, аполітичних творах переважали «страшенні гармонічні нагромадження», твори характеризувалися «гіпертрофованими вертикалями, заумною музичною мовою» [19, с. 37], і лише пізніше він буцімто зрозумів хибність своїх тогочасних настанов.

У боротьбі з «формалістичним трюкацтвом», що стала домінуючою тенденцією музичного процесу, проголошувалося, що від композиторів треба вимагати «неподільного служіння інтересам широких трудящих мас» [7, с. 4]. Тон звернення до митців, від яких вимагали слідування нещодавно сформульованим засадам соціалістичного реалізму, був достатньо жорстким: «Деяка незначна частина наших композиторів ще не зрозуміла, що завдання перебудови творчого методу стосуються всіх композиторів без винятку, незалежно від їх обдарованості. Бути здатним, бути талановитим – це ще занадто мало для того, щоб зватися радянським композитором» [7, с. 3–4]. Одним з важелів впливу на митців була практика запровадження планів творчих замовлень, виконання якого забезпечувало їм засоби до існування.

В межах таких замовлень на противагу музичному «формалізму» в другій половині 1030-х рр. було здійснене повернення на сцену «дореволюційних» українських опер. Так з'явилися нові редакції «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (В. Йориш), «Наталки-Полтавки» (В. Йориш, В. Костенко) й «Тараса Бульби» М. Лисенка (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський). Подолання «формалістичного трюкацтва» й «аполітичності», готовність композиторів виконувати «творчі



зобов'язання» мали продемонструвати написані за планом творчих замовлень опуси, як, наприклад, створена бригадою композиторів у складі Ю. Мейтуса, В.Рибальченка та М.Тіца опера «Перекоп». Опера про долю М. Щорса на різні лібрето була замовлена одразу трьом композиторам: В. Йоришу, С. Жданову, Б. Лятошинському.

Притаманні канону соцреалізму вимоги партійності й народності цілком вписувалися до контексту надання мистецтву прикладного значення (у сенсі обслуговування мас, необхідності створювати музику доступну й зрозумілу). Відтак, тенденція до граничної регламентації композиторської творчості, в тому числі на рівні стилю – образності, виражальних засобів і музичної драматургії, – набувала сили.

Зазначимо, проте, що технологія реалізації цих вимог була відпрацьована ще у другій половині 1920-х рр., коли було запроваджено практику закупівлі спеціальною державною установою, Вищим Музичним Комітетом, так званої «музичної продукції», тобто творів у композиторів на конкурсній основі. При цьому вже тоді визначалися не лише загальні настанови (вимога «ідеологічно витриманої продукції», «революційного репертуару»), але й більш конкретні. Так, романс, створення якого заохочувалося у 1925–1926 рр., мав, за вказівками ВМК, бути «а) агітаційно-освітнім, відповідаючи датам червоного календаря, або б) гумористичного, сатиричного характеру (сучасний побут, антирелігійні і інші кампанії) чи в) робітничо-селянського побуту (лірика)»<sup>12</sup> [13]. Висловлювалася вимога обов'язкового використання народної пісні в інструментальних (симфонічних та камерних) творах. Ще більш конкретні побажання (а насправді, обмеження) визначалися щодо опери. Історична опера мала відтворювати, як було сказано у відповідному документі, події «Жовтневої революції та соціальної боротьби у масштабі світовому так і Українському». Допускалися також опери, що відображали український побут, комічні (сатиричні та гумористичні, але з вимогою яскраво визначеного соціального тла), казкові («теж з яскраво позначеними соціальними тенденціями») [13].

Ближче до кінця 1920-х рр. визначатися почали і стильові параметри творів: з них виключалися всі засоби, що могли викликати асоціації з небажаними жанрами, що позначалися як ідеологічно чужі. Характерною у цьому сенсі є кампанія по боротьбі з церковщиною, що розгорнулася у 1931 р. В ході кампанії не тільки були заборонені твори українських композиторів, в яких знайшли прояви «церковного стилю», але й визнані хибними деякі твори Д. Обера, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, ряду російських композиторів. В запалі боротьби висловлювалися достатньо радикальні пропозиції – приміром, переглянути засади навчального курсу гармонії, бо він, мовляв, несе в собі «велику соціальну небезпеку», подаючи чотириголосні гармонічні вправи. Висувалася навіть думка про необхідність «композиторам на деякий час одмовитися од суцільного чотириголосного гармонічного складу в хоровій музичній творчості», що вже, як стверджувалося, «свідомо чи несвідомо» (а насправді в силу відсутності майстерності) робили «пролетарські композитори <...> переходячи на принцип двоголосного складу» [9, № 3–4, с. 12].

Впродовж 1930-х рр. подібна регламентація набирала сили. Стверджувалося, що композитори ідеологічно безпорадні, схильні до «занепадництва», а також «еротоманії», потребують допомоги в їхній творчій роботі; для подолання «сумбуру <...> в спантеличеній свідомості композиторських мас» [10, с. 26] їм треба вказати відповідні правильні шляхи. Як постулювалося в статті, опублікованій на відзначення п'ятиріччя згаданої вище постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», «музика радянського художника мусить хвилювати почуття мільйонних мас трудящих, вона мусить апелювати до всього народу <...> це така музика, яку розуміють і люблять мільйони трудящих, а не купка витончених естетів з нездоровими рафінованими смаками» [12, с. 3–4]. Змінилися жанрові домінанти: дедалі більшого поширення здобували твори зі словом – від пісні до кантати й ораторії.

Водночас провідні композитори були звичайними, хоча й дуже обдарованими, громадянами країни, і проблеми цілого суспільства проектувалися на життя кожного з них. Наведімо приклад Віктора Косенка, якого завжди супроводжували складні життєві обставини; однак, 1930-ті рр. були особливо важкими для митця. Прочитуємо його листи мовою оригіналу. «Галичка, мене нечего кушать, – пише композитор дружині з Києва у лютому 1932 р. – ...Пришли мне что-нибудь, а то я погибну» [6, с. 16]. Ще в одному листі, датованому тим самим місяцем, знаходимо такі пронизливі рядки: «...мне очень обидно, что без моей помощи ты голодаешь в Житомире и я не в состоянии Тебе помочь ибо сам уже несколько дней не обедаю и сижу абсолютно без копейки. <...> Одолжить не у

<sup>12</sup> Тут і далі збережено орфографію першоджерела.

кого, и завтра вероятно продам хлеб, т. к. третий день уже мне не вмоготу сидеть без обеда» [6, с. 17]. Пригадаймо також ситуацію 1935 р., коли були вилучені усі твори композитора, знищені щомісячні радіопрограми, де було подано його мистецький портрет і твори, а сам В. Косенко добровільно пішов до НКВС, аби з'ясувати, що відбувається. Так само нищівним ударом для колишнього «улюбленця і пестуна» великої інтелігентської родини був арешт брата у 1937 році. Знаючи ці обставини, важко інакше як блюзнірство сприймати фразу у матеріалах з нагоди першої роковини смерті митця: «Останніми словами Вікт. Степ. перед смертю були слова любові і подяки великому Сталіну» [21, с. 47].

Не менш страшним було моральне насилля, якому піддавалися митці. Показовий приклад – періодичні загальні збори українських композиторів з виступами В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького і прийняттям відповідних резолюцій, в яких вони нібито висловлювали всіляку підтримку репресій, що чинилися, й дякували органам НКВС за «викриття гадючих гнізд» (приміром, один з журнальних матеріалів 1936 р. вийшов під гаслом «Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів» [15]).

Соціокультурні умови, в яких доводилося існувати українським композиторам у 1930-ті рр., робили появу музичних шедеврів справжнім дивом; а проте, всупереч усьому і Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького, і Друга симфонія Б. Лятошинського були створені в той час і безсумнівно збагатили світову музичну скарбницю. Ці досягнення лише підтверджують, що справжнє мистецтво долає всі перепони і, подібно ростку, здатне пробити асфальт людського невігластва і агресивності, подолати невблаганний тиск зовнішніх обставин, що чиниться на творчий процес справжнього митця.

Викладене вище дозволяє зробити певні висновки щодо характеру музично-культурного процесу в координатах «великого перелому». 1930-ті рр. стали періодом докорінних змін соціокультурного простору, переоцінки цінностей (в тому числі мистецьких) попереднього десятиліття – часів, коли творчі поривання (бодай частково) успішно реалізовувалися, а композиторське натхнення знаходило яскраве втілення. У 1930-х природне для національної культури на цій стадії нарощування композиторської майстерності, збільшення кількості професіоналів у цій галузі діяльності (включаючи виконавство й музичну освіту) поєднувалося з унеможливленням незаангажованої композиторської творчості, вільного польоту думки, реалізації новаторських пошуків.

Поступальний розвиток української композиторської школи, що здійснювався протягом першої третини ХХ ст. і набув особливої інтенсивності у 1920-ті рр., був призупинений несприятливим розгортанням соціокультурних подій. Характер реакції різних композиторів на тиск з боку держави був різноманітним – від свідомого і послідовного конформізму до намагання не втратити обличчя за будь-яких обставин, – але очевидно, що покоління в цілому зазнало настільки руйнівної трансформації сформульованих ним для себе сутнісних орієнтирів музично-культурного руху, що це, зрештою, призвело до граничного ускладнення скільки-небудь повної творчої самореалізації багатьох його представників. Звідси стає зрозумілим, що до культурного застою у другій третині ХХ століття призвела не абсолютизація традиції на шкоду новаторським пошукам, а розрив традиції, поява штучних конструкцій, які лише зовнішньо відтворювали її ознаки. Парадоксально, але відновити зв'язок часів вдалося тільки через новаторство останніх десятиліть ХХ століття.

1. Білокопитов О. Кирило Стеценко / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1934. – № 2–3. – С. 23–33.
2. Білокопитов О. Микола Віталійович Лисенко (95 років з дня народження) / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 11–18.
3. Білокопитов О. Музикознавство на боротьбу з ворожою музикою. Вип. 2: Проти «циганщини» / О. Білокопитов, Л. Носов. – [Х.]: ДВОУ. ЛІМ, 1932. – 46 с.
4. Блок А. О назначении поэта / Александр Блок. – М.: Советская Россия, 1971. – 160 с.
5. Борисов В. Лист до редакції / В. Борисов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 59–60.
6. В. С. Косенко. Листи // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років: сб. ст. – К., 1997. – С. 8–17.
7. Виконати творчі зобов'язання [передовиця] // Радянська музика. – 1936. – № 4. – С. 3–4.
8. До творчості! [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 5. – С. 3–6.
9. Елементи церковщини в радянському музичному мистецтві // Музика мас. – 1931. – № 5. – С. 4–17. – 1931. – № 6. – С. 15–18. – 1931. – № 7–8. – С. 5–11.
10. Ємельянов [?]. Опері та балети українських радянських композиторів / Ємельянов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 22–26.
11. Знаменний рік [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 1. – С. 10–14.

12. Исторична постанова [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 3–5.
13. Козицький П. Про методи й музичне виробництво // Культура і побут. – 1925. – 5 липня.
14. Козицький П. Що таке «давидовщина» і чому ми з нею боремося / Пилип Козицький // Музика масам. – 1930. – № 1–2. – С. 10–16.
15. Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів // Радянська музика. – 1936. – № 5. – С. 9–13.
16. Косенко В. Листи / В. С. Косенко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років: Сб. ст. – К., 1997. – С. 8–17
17. Костенко В. Націоналістичні концепції у моїх музично-критичних працях / В. Костенко // Радянська музика. – 1933. – № 10. – С. 26–28.
18. Михайлов М. До редакції журналу «Радянська музика» / М. Михайлов // Радянська музика. – 1934. – № 4. – [С. 3 обкладинки].
19. Постанова ЦК КП(б)У про реорганізацію національних шкіл в Україні (10 квітня 1938 р.) // Історія української культури : зб. матеріалів і документів. – К. : Вища школа, 2000. – С. 357–358.
20. Проти формалістичного трюкацтва // Радянська музика. – 1936. – № 1. – С. 36–38.
21. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / Майя Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 356 с.
22. Скороход В. Спогади про В. С. Косенка / В. Г. Скороход // Радянська музика. – 1939. – № 5. – С. 44–47.

*В статті йде про характер музично-культурного процесу в радянській Україні 1930-х рр., про тенденції в музичній культурі: розроблення «буржуазного націоналізму», боротьба з «формалізмом» в музиці, зміна відношення до спадщини класиків української музики, регламентації композиторського творчості тощо. Проаналізовано особливості творчості композиторів, умови їх творчості в тоталітарному режимі. Сделан вывод о 1930-х гг. в украинской музыке как антитезе первой трети ХХ в.*

**Ключевые слова:** композиторское творчество, традиция, «формализм в музыке», модернизм, соцреализм.

*The article deals with nature of musical-cultural process in Soviet Ukraine of 1930s and trends peculiar of this time line: «bourgeois nationalism» revelation, fighting with «formalism» in music, change of attitude to heritage of classics of Ukrainian music, regulation of composers' creative work etc. Peculiarities of situation of composers, conditions of their creative work in totalitarian state have been analyzed. Conclusion on 1930s in Ukrainian music being an antithesis to the first third of the 20<sup>th</sup> century has been made.*

**Key words:** composers' creative work, tradition, «formalism in music», modernism, socialist realism.

УДК 78.15 : 78.40

Ядвіга Ухла-Зроскі

## МУЗИКА МОВОЮ ЗВУКІВ І ТИШІ

*Авторка статті обґрунтувала роль психологічних чинників у розумінні і сприйнятті музики. Наводить вибрані положення польських і закордонних дослідників у сфері виховання психічних процесів, що підтримують творчу і співтворчу поведінку людини. Приближує основні положення методики Батті Штрауса і вказує на багато можливостей її застосування в дидактичній і терапевтичній праці. В заключній частині статті подає власні віршовані тексти як приклади творчих завдань для малих дітей.*

**Ключові слова:** слухання музики, розуміння музики, методика Батті Штрауса, гра, творчість

### Музика як джерело пізнавального і семантичного змісту

Найчастіше пізнаємо музику через її безпосереднє слухове, візуальне, мануальне сприйняття. Цей процес має дієвий характер, адже завжди пов'язаний з психічними діями. Сприйняття діяльність людини розпочинається психічною активністю, тобто дієвими пізнавальними процесами, які ангажують увагу, спостереження, пам'ять, мислення і уяву.

© Ухла-Зроскі Я., 2014.

Процес пізнання музики охоплює складну структуру. Розпочинається він насамперед слуховим досвідом, отриманим у формі подразників, тобто, звуків. Ці подразники можуть викликати відчуття задоволення, приємності, прийняття, схвалення почутої музики і згодом, впливати на формування емоційного відношення до неї у вигляді позитивного наставлення та емоцій. В залежності від якості отриманих подразників, вони можуть бути також джерелом байдужих чи негативних емоцій.

Музику завжди творять звуки, упорядковані в логічному, семантичному, формальному і значеннєвому сенсах. Ці характеристики, укладені і поєднані композитором в одну цілісність, власне творять музичний твір. Звук є його елементом, що виступає як складне у своїй внутрішній структурі явище.

Тому й музична нотація не є здатною передати усі параметри, що торкаються виконання музичного твору і його розуміння. Як нотація, так і композиція взаємно доповнюють одне одного. Музична нотація є мовою, яка удокладнює те, що композитор може і хоче сказати. Саме тому багато сучасних педагогів, психологів і музикознавців називають музику «мовою звуків» [1, с. 32]. Музична мова оперує системою засад, що узагальнюють сенс існування окремих музичних знаків і кодів, витворених музичною нотацією. Однак графічний запис твору є малопрецизійним і лише наближає до композиторської інтенції. Він є музичним кодом для виконавця. Проте кожен виконавець може цей код відчитати і зрозуміти у різний спосіб.

Казімеж Штокгаузен стверджує: «Досконалої нотації не існує. Чи мала б вона бути такою, щоб можна було негайно уявити як повинен звучати твір? Замотайте мені таку. ... Коли читаємо музику, краще її собі уявляти, аніж увесь час задумуватись, що означають знаки» [2, с. 54]. Графічний запис музики подає інформацію лише про її базовий характер: метр, звуковисотність і час тривання звуків, а також загальні вказівки, що відносяться до їх звучання, не деталізуючи всіх елементів твору. Графічний запис не є настільки досконалим, аби окреслити з великою докладністю спосіб видобування кожного звуку, усі відтінки його напруги, відповідну барву, допустиму свободу фразування і агогічних відхилень, усіх нюансів, що залежать від індивідуальної концепції виконавця, зумовленої його вразливістю, інтуїцією, знаннями і технічними можливостями.

Отже, музичний твір є своєрідним керуванням посланням від того, хто надає закодовану у тексті інформацію, тобто, композитора, – до виконавця, а потім до слухача. Їх порозуміння «опирається на певні конвенції (узгодженості) пережиття звуків і однорідності сприйняття окреслених музичних структур» [3, с. 27], стаючи таким чином досить складним явищем. Музична підготовка слухача дозволяє йому швидше і влучніше відчитати знаки, символи і значеннєвий зміст музики. В іншому випадку недостатність навичок відчитання тексту обмежує його розуміння і спричиняє те, що сприйняття музики є лише поверхневим досвідом і хвилимовим слуховим контактом.

Абрахам Молес теж пише про обмеження нотного запису, який є лише носієм семантичної інформації, однак не передає інформації естетичної, яку виконавець повинен відчитати правильним та властивим для себе чином, що, своєю чергою, залежить від його інкультураційного досвіду стосовно стилю, епохи, характерних рис даного композитора [4, с. 59–60]. Роблячи спробу вивчити складеність музичної нотації, А.Молес впровадив поняття семантичної і естетичної інформації.

**Семантична інформація** керується законами логіки, торкається зовнішнього світу, а її ціллю є викликати рішення відносно теперішніх і майбутніх дій, що готують реакцію особи на її прийняття. З цього виникає, що семантична інформація підлягає перекладові з однієї мови на іншу, оскільки опирається на універсальну логіку, спільну для обох мов. Натомість **естетичну інформацію** неможливо перекласти на мову, бо її просто не існує. Вона відноситься не до універсального логічного репертуару музики, а лише до відомостей того, хто надає і сприймає музику, вона набагато більш особистісна.

Послання, які містять семантичний чи естетичний зміст, творять дві протилежні діалектичні спрямовані і в реальності не існують. Вони витворені в процесі сприйняття музики. Зазвичай, маємо справу з обома видами одночасно, піддається зміні лише їх взаємовідношення.

**Участь процесів перцепції, реценції і апперцепції в пізнанні і розумінні музики стає фундаментом її засвоєння.**

**Перцепція** (сприйняття) – це пізнавальний процес, що полягає на суб'єктивному віддзеркаленні перцепіентом (тим, що сприймає) предметів, явищ і процесів. Процес спостереження проходить дворівнево. Першим є сенсорно-моторний рівень, який реагує в автоматичний спосіб за участі чуттєвих знарядь: зору, слуху, дотику. Головно чуття спричиняються до розпізнавання звуків за висотністю, музичними та значеннєвими характеристиками. Другий рівень, названий **значеннєво-**

дієвим, надає перцепційним (сприйняттевим) процесам поглибленого значення щодо музики та відчуттів і прагнень, які вона несе. Він впливає на формування поведінки людини відносно слуханої музики.

**Отже, сприйняття музики – це пізнавальний процес, пов'язаний із спостереженням музичних явищ, який завжди супроводжує процеси аналізу і синтезу музичного матеріалу, музичні і позамузичні асоціації і уявлення, естетичні оцінки музики.**

В процесі пізнання музики важливу роль відіграє **апперцепція** (утвердження, закріплення), тобто психічний процес, що полягає на спостереженні музичних характеристик, керований увагою, і пов'язуванні змісту нових спостережень з попередньо набутих музичним досвідом слухача. Третім у черзі важливим поняттям, що формує пізнавальний процес, є **рецепція**, тобто спостереження. Вона допомагає у найранішому розпізнаванні музичних вражень слухачем [5, с. 24].

#### **Розуміння музики і її зумовлень в поглядах Е. Тарасті**

У своїй книзі «Signs of Music» (Знаки музики) Е.Тарасті висуває тези стосовно зумовлень процесів розуміння музики [6, с. 20]. Подаємо деякі з них:

1. Розуміти музику означає охопити цілість змісту через її деталі. В цьому процесі вимагається концептуалізація як уміння надавати «чомуś» описових рис. Якщо оте «щось» розумію, то можу на цю тему висловитися і описати сприйнятий зміст.

2. Розуміти – переходити зі стану «отримувати інформацію» до стану «знати». В цей спосіб знання, яким посідають, змінюється на особисте, тобто, суб'єктивне відчуття. У почутій музиці завжди потрібно стремити до поглиблення нових знань. Це може означати, що музика, яку розуміється, надирає до творення нової музики, будучи «відкритою» в іншій, ніж до тих пір формі.

3. Розуміти музику означає осягати текст чи знак як «вузол», «невідоме» у мережі інших знаків і текстів. Тарасті пригадує тут про «семіосферу», котра є «континуумом знаків», вона уможлиблює розуміння індивідуальних знаків в обсязі їх найістотніших ознак, властивостей. До поняття «семіосфера» додається також поняття «інтертекст». У цій перспективі міркувань, музичний знак чи текст поєднується з іншими знаками, не лише музичними, творячи своєрідний «ланцюг інтерпретації». Ключ до такого типу інтерпретації музики полягає у знайомстві і розумінні тексту, а також обізнаності слухача з іншими видами мистецтва та явищами, які творять культуру.

4. Розуміти музику означає бачити зв'язок між способом висловлювання і змістом висловлювання. Згідно з цією тезою всі елементи, які виступають у музичному творі, становлять спаяну цілість.

Наведені твердження Тарасті в царині розуміння музики вказують, що найкраще розуміє музику той, хто здатний її найвлучніше відчитати, проаналізувати, засвоїти, зрозуміти і перетворити. Допомагає під цим поглядом освітня дорога формування, виховання особи до мистецтва і мистецтвом. Величезну роль у цих освітніх процесах відіграють вчителі музики, терапевти і аніматори музичного мистецтва.

#### **Формування розуміння музики через її активне слухання**

У 70-х рр. ХХ століття Батія Штраус створила концепцію, базовану на системі Карла Орфа. Вчителька, що працювала в Musik Teachers College (Музичний учительський коледж) в Тель-Авіві, завдяки своїй багатолітній роботі зі шкільною молоддю і інноваційному педагогічному чуттю, виробила власну методику праці, звану «активним слуханням музики» [7, с. 194]. Підставою концепції навчання були постулати Карла Орфа, лише оперті на слуханні музики (а не як у Орфа, – в грі на інструментах).

Методика Батії Штраус була затверджена Ізраїльським Міністерством і впроваджена в систему освіти ізраїльських шкіл. Її ефективність виявилася такою суттєвою, що її почали поширювати в інших країнах. Авторці даної статті випала можливість особисто зіткнутися із положеннями цієї методики на Симпозіумі в Зальцбурзі у 1993 році, який проводить Європейське Поліестетичне Товариство з осідком в Музичній академії. Присутні на симпозіумі вчителі музики швидко сприйняли твердження цієї методики і стали її пропагувати у Польщі. Її застосовують до виховання майбутніх вчителів музики дітей дошкільного і шкільного віку. Ідея методики була реалізацією постулату, що кожна дитина є музично здібною і має потенціал для розвитку. Активне слухання музики є досконалим способом аби виховувати її розуміння музики і музичну вразливість. Через дію дитина активізує пізнавальні процеси, головню, увагу, мислення, уяву, спостереження, пам'ять. Ця методика має на меті наблизити до дітей, зокрема, класичну музику.

Активне слухання відбувається з участю рухових, танцювальних, інструментальних занять, мелоречитатції, фабуляризації форми, інсценізації музичного змісту через ілюстративні рухи. Під час доповіді і презентації Авторка методики підкреслювала важливість дотримування послідовності дій учня і вчителя як сталого порядку занять і засад поведінки. Ось найважливіші з них:

1. Розбудження пізнавального інтересу в початковій фазі занять;
2. Пристосування тематичних пропозицій уроків, забав і музичних занять до уподобань і потреб дітей;
3. Виховання розуміння музичних елементів поруч із іншими музичними якостями під час презентації музичних творів;
4. Приготування мануального апарату до гри на інструментах, так-звана «гра на ніби» («ніби гра»);
5. Реалізація дидактичного матеріалу слухання музики у зв'язку з грою на інструментах (головню, інструментарій Орфа), рухами і танцем. Спроби створювати власні музичні інструменти;
6. Заохочення під час занять усіх дітей до повної активності без застосування суворого примусу;

7. Ініціювання в групі активного слухання музики через задавання питань, уникання пасивного наслідування. В цій zasadі навчання бачимо виховання у дитини свідомого музичного мислення, так-званого «запитального мислення». Цей вид активності торкається психічної сфери дитини і залишає найтриваліший слід в її пам'яті;

8. Активне слухання музики налаштовує дитину на вільне засвоєння всілякого музичного знання: артикуляції звуків, динаміки, гармонії і співзвуччя, будови музичних творів;

9. В заняттях можуть брати участь також родичі, які мають підтримувати дитину через свою діяльну участь в заняттях.

В цій методиці вирізняють окремі етапи праці вчителя над твором:

1. Фабуляризація музики, поєднана з простими ритмічними рухами.
2. Повторення засвоєного на попередніх заняттях музичного змісту і збагачення його новими музичними діями дитини.
3. Застосовування запису музичної партитури, яка виконуватиме роль закріплення засвоєного змісту.
4. Рухова або танцювальна реалізація.
5. Поєднання танцю з інструментальним виконавством.
6. Розмови на тему прослуханої музики і про музику.

Й.Трачинський в своїй публікації [8, с. 92–93] подає багато положень цієї методики. Він вказує на широкі можливості адаптації різних творів незалежно від критеріїв стилю, гатунку і музичної форми. Слухач може через власний вид активності впродовж слухання музики ідентифікувати себе з артистами-виконавцями (наприклад, як співвиконавець і диригент, презентуючи різні музичні дії: гру на уявлених собою інструментах, наслідуючи рухи, які її супроводжують і ін.).

Автор наголошує на свободі у заміні ролей, які діти мають виконувати в даному музичному творі, вихованні власної звукової уяви, творчого вимислу стосовно дій, інспірованих слуханою музикою. Вказує також на можливість презентації дитячих опрацювань перед іншими слухачами (родичами, ровесниками з інших класів, запрошеними гістьми). Показові заняття, виступи, підтримувані оплесками, мотивують дітей до більшої активності і участі в заняттях.

Інтегроване слухання, гра, танець і спів з елементами руху (пантоміми), драми і різних пластичних форм почерпнуті з методики К.Орфа, в якій домінує єдність слова, руху і музики (синкретизм в словах: чую, граю, танцюю, співаю).

Ці дії корисно впливають на дидактичні успіхи вчителя і природнім чином зміцнюють розвиток здібностей у дітей. Ця методика посідає усі вартості, аби бути визнаною як важливий спосіб терапевтичного впливу. В її підвалинах прихована важлива педагогічна ідея, що музично здібними є усі діти, але у різному ступені, тому вибір творчої чи співтворчої активності є індивідуальною дією, що завжди дає позитивний ефект.

Учитель під час застосування методики Батії Штраус повинен також зважати на загальнодидактичні засади навчання, до яких відносимо систематичність, свідому активність, доступність, поступеневе ускладнення, контроль і оцінювання здобутків діянь дитини [9].

Експресія музичних дій дитини в методі Б.Штраус завжди має вигляд пізнання музики через забаву. Експресія гри найчастіше є синтезом багатьох різних форм діяльності, а отже, словесного

виразу, музичного (вокального, інструментального), рухово-мімічного, танцювального, драматичного.

#### Музично-ігрове вираження як наука, відпочинок і тиша

Ігрова діяльність дитини є дуже важливою, головною для її духовного життя, самореалізації, розбудження активності до творчих і виконавських дій [10]. Вона дає радість від спільної діяльності і спільних успіхів. Музика як мистецтво робить дитину вразливою на красу, спричинюючи те, що цілий світ видається цікавішим і гарнішим. Це музика спричиняє те, що впродовж її активного пізнання дитина стає багатшою на пережиття і досвіди, набирається повноти сил, переконань і сенсу своїх дій. Музична гра спостерігається як діяльність, виконувана заради приємності, для власного задоволення і радості дітей, що забавляються [11, с. 5–14].

У житті кожної людини гра виконує багато різних функцій. Може бути формою виразу психічних і емоційних станів. Вона народжується з потреби особистого вислову і суспільного порозуміння. Першу теорію гри створив Ф. В. А. Фрюбель [12, с. 136–137], який теорію гри вважав за потребу «самовираження» людини. Забаву він назвав головною формою активності дитини, яка служить всесторонньому розвитку і приготуванню до шкільної науки. Рівно ж, у навчанні музикою через гру дитина досвідчує акустичні явища. Вона бавиться звуками, підспівує під музику, скаче, танцює, щоби після хвилини відпочинку і тиші знову продовжити гру і виражати експресивну поведінку.

Ось декілька способів, що подають різні можливості забави через спів, гру на інструментах, слухання музики, рух і танець під музику.

#### Музичні форми творчо-співтворчого ігрового характеру

1. **Спів:** пісня (одноголоса, багатоголоса), інсценізована пісня, забава зі співом, танцювальна забава зі співом, спів з акомпанементом, творення пісні (тексту, музики), спів без тексту, вокалізи.

2. **Гра на інструментах:** «жестозвуки», акустичні явища, одноголоса гра, багатоголоса гра (музична партитура), гра на інструментах, поєднана з рухом, творення музики на інструментах.

3. **Слухання музики - як джерело творчих і співтворчих дій:** віддзеркалення рухом музичного і позамузичного змісту, малювання і рисунок, укладання оповідань, інсценізації до прослуханого музики, укладання вербально-музичного змісту з інспірацій вислуханого твору, слухання акустичних явищ, творення музики до прослуханого фрагменту

4. **Рух і забави під музику:** рухові оповідання, ритмічні ігри під музику, реакції на музику (на паузу в музиці, виконання рухом різних вартостей звуків і пауз, динаміки і барв), реакції на зміну темпу, будову музичного твору, вправи на розпізнавання метру, на розпізнавання музичних тем, забави і вправи на розпізнавання висоти звуків, забави на орієнтацію в напрямку мелодичної лінії, танцювальні забави і вправи з елементами танцю, народні танці, регіональні, національні, інших народів.

Важливим чинником правильного перебігу гри є пристосування тематики до віку і можливостей тих, що бавляться. Досконало можна поєднувати музичні ігри із словесною творчістю, мелорецитацією або творенням музики до поданого тексту дитячої поезії. Всі форми діяльності інспірують і поступово, природно та системно розвивають музикальність. Подаємо приклади словесного тексту для творчо-співтворчої ігрової активності (тексти авторські).

#### Приклад 1.

##### Гра з м'ячем<sup>13</sup>

На кріслі лежить котик

Під кріслом спить мій пес.

Я бавлюся із м'ячиком

Звірята, грайтесь теж

**Завдання:** - Ритмізація тексту з вистукуванням ритму, метру, акценту на першу долю, застосовуючи динаміку, звуконаслідування і ін.

- Чи знаєш які звуки видають ці звірята і як вони рухаються? Продемонструй їх.

- Зроби рухову, ситуаційну ілюстрацію до описаного тексту.

- Склади акомпанемент до рецитації.

- Спробуй заспівати текст

<sup>13</sup> Адаптований переклад з польської Христини Флейчук. В оригіналі текст наступний:

**Zabawa z piłką:** Na krześle leży kotek, // Pod krzesłem śpi mój pies. // Ja bawię się piłeczką, // choć za oknami deszcz.

- Придумай власне завдання до поданого віршика і виконай його сам чи з кимось.

#### Приклад 2

##### Їжак<sup>14</sup>

Замість хутра у звірятка

Голочки одні,

Залюбки по саду ходить

Часом вдень й вночі.

Їжак ходить по садочку

Несе груші дві,

А за ним маленький братик

Сховався на пні

#### Приклад 3

##### Танець<sup>15</sup>

Подай ручку, подай другу,

Хутчіш зімкни круг

Та навколо дрібним кроком

«Туна-туна», «туп».

**Завдання:** Склади творчі завдання до поданих прикладів (2 і 3), спробуй їх виконати сам.

Опиши, що сталося потім в городі (для прикладу 2)?

Отже, творчі і співтворчі музичні дії дитини, реалізовані через активне слухання музики, є найефективнішим способом омузикалення. Вони збагачують пізнавально, духовно, мануально і моторично. Зоф'я Конашкевич говорить: «Коли людина відчуває радість, висловлює її словами. Якщо слів не вистачає, вона розтягує їх. Оскільки недостатніми є ці модульовані слова – її руки несвідомо чинять рухи, а ноги – підстрибують» [13, с. 42].

1. M. Kubień – Uszokowa. O uczeniu łatwości w wykonawstwie muzycznym ze szczególnym uwzględnieniem gry na fortepianie / M. Kubień – Uszokowa // Problemy dydaktyki fortepianowej. Skrypt 17 AM. – Katowice, 2002. – S. 5–38.

2. K. Stokhausen. Notacja, interpretacja... / K. Stokhausen // Resfacta 1. – Kraków : Wyd. AM Kraków, 1967. – S. 40–69.

3. J. Wierszyłowski. Psychologia muzyki / J. Wierszyłowski. – Warszawa : PWN, 1981. – 367 s.

4. A. Moles. Art et ordinateur / A. Moles. – Paris : Casterman, 1971. – 198 p.

5. J. Uchyła-Zroski. Rozumienie muzyki procesem wiodącym ku wartościom / J. Uchyła-Zroski // Wartości w muzyce. Studium monograficzne. T.1. – UŚ Katowice, 2008. – S. 24–34.

6. E. Tarasti. Sinus of Music / E. Tarasti. – Berlin-New York : Mouton de Gruyter, 2002. – 78 p.

7. K. Żyłka. Praktyczne wykorzystanie metody aktywnego słuchania muzyki w szkole podstawowej według Batii Strauss / K. Żyłka / Nauczyciel i szkoła. – 2001. – № 3–4. – S. 194–196.

8. J. Traczyński. Aktywne słuchanie muzyki według Batii Strauss / J. Traczyński / Wychowanie Muzyczne w szkole. – 2000 r. – № 2–3. – S. 91–95.

9. A. Balcer. Metoda aktywnego słuchania muzyki w praktyce edukacyjnej / A. Balcer // Edukacyjne inspiracje dziecięcego przeżywania doświadczenia i poznawania muzyki. – Dąbrowa Górnicza, 2008. – S. 37–50.

10. J. Uchyła-Zroski. Zabawa w muzyce, pieśni i tańcu. Cz. III. / D. Dymara, A. Górnioł-Naglik, J. Uchyła-Zroski // Dziecko w świecie zabawy. – Kraków, 2009. – S. 147–215.

11. R. Trzeźniowski. Gry i zabawy ruchowe / R. Trzeźniowski. – Warszawa : Sport i Turystyka, 1972. – 409 s.

12. F.W.A. Fröbel. Wychowanie człowieka / F.W.A. Fröbel // Dzieje wychowania i myśli pedagogicznej w zarysie / Pod red. S. Wołoszyn. – Kielce, 2000. – S. 136–137.

13. Z. Konaszkiewicz. Taniec, sztuka i zawód / Z. Konaszkiewicz. – Kwartalnik ISME. – Warszawa : Polska Sekcja ISME, 1991. – 145 s.

Автор статті обосновує роль психологічних факторів в розумінні та сприйнятті музики; приводить обрані положення польських і заграничних дослідників в області формування психічних процесів, які підтримують творче і сотворче поведінку людини. Вона наближає основні тези методики Батії Штрауса і вказує на різні можливості її використання в дидактичній і терапевтичній роботі. В

<sup>14</sup> Текст оригіналу: **Jeż:** 1. Nie futerko ma na sobie // lecz igiełek moc // Lubi tuptać po ogrodzie, // Czasem w dzień, ... i w noc. 2. Tupta jeżyk po ogrodzie // Niesie jabłka dwa, // za nim drugi całkiem mały // Schował się za pnakiem.

<sup>15</sup> **Taniec:** Podaj rękę, podaj drugą, // zatocz śmiało krąg. // Dookoła drobnym kroczeniem, // «Kosiu łapki», «Koś».

заключительной части представлены ее собственные стихотворения как примеры творческих заданий для маленьких детей.

**Ключевые слова:** слушание музыки, понимание музыки, методика Батии Штраус, игра, творчество.

*The author grounded the role of the psychological factors in the understanding and reception of the music; she offers some ideas of the polish and foreign researchers in the field of forming of psychic processes, which support the humans' creative activity. She approaches the main conceptions of Batia Straus' methods and pointed the different possibilities of its use for the didactic and therapeutic aims. In the closing part her own lyrics are presented as the examples of creative tasks for small children.*

**Key words:** listening of the music, understanding of the music, Batia Straus' methods, the game, creative activity.

УДК 78.03(477) : 78.071.1(477)

Яким Горак

### ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ І ВОЛОДИМИР САДОВСЬКИЙ: ДО ІСТОРІЇ ВЗАЄМИН

У статті вперше систематизуються і розкриваються нечисленні факти взаємин між В. Барвінським та В. Садовським. Джерела документують ці взаємини в 1922–1930рр. Впродовж того часу чітко зафіксовано дві особисті зустрічі діячів. У декількох подіях (заходах) того часу аргументується ймовірність зустрічі діячів, але ті контакти не підтверджені документально.

Розглянуто також рецензії В. Садовського на львівські концерти, в яких виконувалися твори В. Барвінського і сам композитор виступав як піаніст.

**Ключові слова:** Василь Барвінський, Володимир Садовський, церква Преображення у Львові, Музичне Товариство імені М. Лисенка у Львові, Анна Крушельницька, хор «Бандурист», рецензія, Микола Лисенко, Олександр Мишуга, панахида.

Контакти Василя Барвінського з представниками його мистецького та наукового оточення – це та ділянка, яка ще довго потребуватиме чисельних нових наукових досліджень і принесе ще не одне відкриття. Специфіка особистої долі В.Барвінського, його спадщини, архіву не дає можливості в бажаній повноті дати картину тих контактів, позаяк рідкісною є нагода натрапити на якісь матеріали листування, мемуари, документи В. Барвінського, які б документували навіть очевидні контакти композитора з відомими особистостями. Коли ж йдеться про контакти композитора з персоналією менш відомою і недосліджуваною проблематичність такого дослідження зростає. Ілюстрацією сказаного можуть бути взаємини композитора з священником, хоровим диригентом, музичним критиком і видавцем Володимиром (Дометом) Івановичем Садовським (1865–1940): серед виявленої невеликої кількості фактів їх взаємин лише одиничні точно фіксують їх контакти. Більшість – це фіксація спільних заходів, в яких зустріч обох митців гіпотетично видається цілком можливою, але нема точної документальної вказівки про неї. Взаємооцінку обох митців у невеликій мірі висвітлюють декілька рецензій В.Садовського на концертні виступи В.Барвінського і виконання його творів. Зі сторони ж В.Барвінського окремих просторих оцінок діяльності В.Садовського нема.

З родиною Барвінських В.Садовський мав контакти ще до особистого знайомства з Василем. У фонді Барвінських у відділі рукописів ЛННБ ім. В.Стефаніка збереглася візитна картка зі запискою В.Садовського до Василевого батька – Олександра Барвінського [6]. На візитівці друкований текст: «Vladimir Domet Sadowskij, gr. kath. Pfarrwicar zur hl. Barbara», а в нижньому правому куті візитівки – адреса: «Wien, I, Universitätplatz 1». Хоч текст на ній написаний автором не датований, візитівка стосується часу служби В.Садовського сотрудником греко-католицької церкви св. Варвари у Відні (1894–1901) і керування хором цієї церкви.

© Горак Я., 2014.

Рукописний текст на візитівці такий: «В[исоко]Пов[ажаний] Пане Посол! Отримавши Вашу картку постарався я сей час щоби відобрати ноти котрі у мене порозпозичено, однакж перешкоджений пробою не міг я скорше доручити аж доперва по 7 год вечером. Остаю з гл[убо]ким поваж[анням] слуга». Як свідчить текст, йшлося про передачу якихось нот, але передача не відбулася через затримку В.Садовського на репетиції (пробі) хору.

Особисте знайомство В.Садовського з В.Барвінським відбулося, очевидно, на початку 20-х років ХХ ст., після повернення 1921 р. В.Садовського до Львова з вимушеного воєнної хуртовини семирічного (1914–1921) заслання у Красноярський край. У Львові він з часом стає активним церковним діячем: працює спочатку адміністратором (1922–1924), а згодом – довголітнім парохом (1927–1940) церкви Преображення Господнього, професором літургії у Львівській духовній семінарії (1924 р.) і постійним працівником митрополичої консисторії (з 1927 р.). В.Садовський в той час входить до низки релігійно-церковних братств і товариств: «Товариства св. Апостола Павла у Львові» (1922–1925, впродовж 1923–1925 був головою цього товариства), «Українського Богословського Наукового Товариства» (з 1923 року, був членом практично-богословської секції товариства), «Єдність» (з 1928р.). В.Барвінський на той час уже 6 років був директором Вищого Музичного Інституту у Львові, членом Музичного Товариства імені М.Лисенка, а своєю концертною діяльністю набув популярності у музичних колах Львова.

На засіданні Виділу Музичного Товариства ім. М.Лисенка 20 лютого 1922 року, на якому серед присутніх зафіксовано протоколом В.Барвінського, В. Садовського ще з декількома особами було прийнято в члени товариства [20]. Як відомо, В.Садовський був свідком зародження 1903 р. «Союзу співацьких і музичних товариств у Львові» (яке з 1907 почало іменуватися Музичним Товариством імені М.Лисенка): брав участь у перших Загальних зборів «Союзу» 28 червня 1903р. і відвідав кілька засідань «Союзу» 1904 р. Але потім через занятість капеланською роботою в Перемишлі перервав контакти з «Союзом...», внаслідок чого тільки тепер, за майже 20 років, був прийнятий в члени товариства. Документ не зафіксує, чи прийняті в члени товариства були особисто присутніми на засіданні. Через те неможливо сказати, чи відбулася тоді їх особиста зустріч. До слова, прийняття В.Садовського у члени Музичного Товариства ім. М.Лисенка було не єдиною подією, яка, попри всі душпастирські клопоти, у той час пов'язувала його з музичним життям Львова. Зокрема відомо, що на Надзвичайних загальних Зборах товариства «Львівський Боян» 10 травня 1922 р. В.Садовського було обрано головою цього товариства [11, с. 7] і, приступивши до своїх обов'язків, він звернувся у пресі із закликом долучатися до членства у товаристві [16, 7].

1922 року відбулося 2 концерти за участю Василя Барвінського, які рецензував у пресі В.Садовський. Перший з них – концерт співачки Анни Крушельницької, який відбувся 27 квітня 1922 р., де В.Барвінський виступив концертмейстером. Програму вечора склали в основному твори української музики, до яких долучено було 2 романси С. Рахманінова та вокальні твори К.Дебюссі та Піцетті. Серед українських творів співачка виконала солоспіву В.Барвінського «Вечером в хаті» та «В лісі», а сам композитор виконав свої фортепіанні твори «Пісню» та «Серенаду». Не вважаючи за потрібне детально аналізувати всю програму концерту, В. Садовський дає короткі і емкі характеристики співачці та концертмейстеру. В характеристиці співи А.Крушельницької рецензент констатує «всі прикмети доброї італійської школи», але попри те прагне «почути виразність і силу деклямації нашої пісні, як ми це чули колись від Сальомеї Крушельницької». Така оцінка дивовижно близько перекликається з оцінкою В.Садовським виконань тієї ж співачки у рецензії на концерт хору «Бандурист» 1912 р., в якому А.Крушельницька теж брала участь [15]. Можливо, таке потвердження незмінності доброго враження від виконань співачки через 10 років зумовлювалося більшим інтересом критика до постаті В.Барвінського як піаніста, концертмейстера і композитора. Саме так, у сукупності цих трьох творчих іпостасей, В.Садовський сприймає В.Барвінського, а тому постійно переключується з аналізу самого твору на його виконання: «У п[ана] В.Барвінського подивляти можна не тільки витончений хист досконалого акомпаніятора, якого нам чужі можуть позавидувати, але і незвичайний композиторський талант. Його дві пісні, виконані п[ані] К[рушельницькою] відзначаються і гарним веденням мелодії і дуже вдячним акомпаніаментом. Шкода тільки, що почули ми на сім концерті пісні... про нудьгу та смуток [йдеться про «Вечір у хаті» до сл. Б.Лепкого. – Я. Г.]. Дуже припали до вподоби публіці його дві пісні без слів на фортеп'яні, виконані композитором не тільки бездоганно але з великою фінезією [тонкощами, вишуканостями. – Я. Г.], бо фортеп'яні у нього співає і говорить. Не помилюся, як вискажу бажання публіки, щоби директор Муз[ичного] Інститута п[ан] Б[арвінський] частіше аранжував подібні концерти» [12, с. 5]. Тож

перша відома нам рецензія В.Садовського про композитора документує найвищий ступінь захоплення автора В. Барвінським і як композитором («незвичайний композиторський талант»), піаністом-концертмейстером («витончений хист досконалого акомпаніатора, якого нам чужі можуть позавидувати»), «фортеп'яну у нього співає і говорить»), і організатором музичного життя у Львові (бажання частіше «аранжувати» концерти).

Про гру В. Барвінського в амплуа концертмейстера, В.Садовський відгукнувся у рецензії на львівський концерт академічного хору «Бандурист», який відбувся 24 червня 1922 року на користь голодуючих на Великій Україні. У концерті композитор виступив концертмейстером співака Т. Мартиняка у виконанні свого солоспіву «94 псалом Давида». Крім них у концерті взяли участь поет Микола Вороний (декламація власних поезій), піаністка Дарія Бандрівська (з виконанням творів Р.Шумана та Ф.Шопена), скрипаль Роман Придаткевич («Фолія» А.Кореллі) та хор «Бандурист» (з інтерпретацією хорів А.Вахнянина, Е.Гріга, Ф.Шуберта та Ф.Мендельсона). «В 94 псалмі Давида, в перекладі Куліша, виконанім баритоном п[аном] Т. Мартиняком в супроводі фортеп'яну, при яким засів сам композитор п[ан] Василь Барвінський, почули ми модерну обробітку духовного тексту, де часто при речитативі соліста фортеп'яну ілюструє глибокі настрої псалма. Точка викликала глибоке враження на слухачах, хоч милий і так сказатиб більше ліричний голос соліста не всюди відповів завданням композиції, яка вимагає місцями дуже великої експресії. За те ліричний тембр голосу співака відбивався дуже корисно в другій частині псалма – молитві» [14, с.5]. Попри більшу увагу критика до вокального виконання, дуже прикметне підкреслення, що при фортеп'яно «засів сам композитор» і позитивна характеристика твору як модерної обробки духовного тексту професора літургіки, знавця і прискіпливого критика духовних музичних творів.

Вагомою подією осені 1922 року стала смерть у Стокгольмі українського співака світової слави і мецената Музичного товариства ім. М.Лисенка та Вищого музичного Інституту Олександра Мишуги. Музичне товариство ім. М.Лисенка взяло на себе клопіт по організації похорону співака, який почався у Львові 29 вересня 1922 року панахидою у церкві Переображення Господнього, потім продовжився коло будинку Товариства і Вищого музичного Інституту. Протоколи засідань Товариства ім. М.Лисенка фіксують присутність В.Барвінського при обговоренні питань організації похорону співака (на засіданнях виділу товариства 26 червня та 23 вересня 1922р. [20]), що є підставою вірогідного (але на жаль не удокументованого) перебування В.Барвінського на похороні. Підчас панахиди у церкві В. Садовський виголосив слово над труною покійного співака. Про це читаємо у дописі преси: «Правив панахиду о[тець] мітрат Білецький в супроводі духовенства, співали получені хори «Бояна» і «Бандуриста». Після панахиди станув на амвоні о[тець] доцент Садовський, якому довелося сконстатувати, що під теперішню пору лихоліття тільки похорони збирають нас разом, тільки обов'язок «останньої прислуги» спроможен згуртувати такі непроглядні маси, для яких похорони стали наче самотнім святом, єдиним просвітком в життю. Тільки в таких моментах смутку і жалоби проймаються наші серця вірою, що жертви, яких на нашому шляху так багато, не пануть даремне, що скорше чи пізніше, але напевне «прийде час кращої долі і для нас», як це своїм чарівним тенором виспівував пок[іийний] Олександр Мишуга. Його життя і праця повинні бути зразком і дороговказом для грядущих поколінь, яким треба від Нього вчитися як «робити добро правою рукою, щоб про це ліва не відала». Після проповіді, серед рядів хлопчачого і дівочого пласту понесено домовину до каравану, що здіймався високо понад морем відкритих голів» [10, с. 1].

Ще дві рецензії В.Садовського на концертні виступи В.Барвінського 1924 року в амплуа піаніста-концертмейстера доповнюють картину захоплення рецензента творами та виконавством композитора. На Шевченківському концерті, що відбувся 12 березня 1924 року у львівському «Народному Домі» з низкою композицій виступила співачка Олександра Любич-Парахоняк. Серед виконаних нею творів «в композиції п[ана] дир[ектора] Барвінського до слів Шевченка «Ой люлі-люлі» наша солістка показала своїм умілим виконанням високу драматичність нової пісні п[ана] дир[ектора] Барвінського [...]» [17, с. 3]. У концерті на дохід українських інвалідів, що відбувся у львівському «Народному Домі» 16 квітня 1924 року «програму розпочав фортеп'яну. Проф. В.Барвінський виконав дві власні продукції умотивовані на народних піснях, як звичайно – по мистецьки. Композиції дуже гарні, особливо друга своєю мелодикою і прозорим укладом подобалася публіці незвичайно, про що свічили довго невмовкаючі оплески» [13, с. 4]. Рецензент не називає виконаного твору (ними були, мабуть, п'єси з «Шести мініатюр»), однак народнопісенне начало в творчості В. Барвінського йому імпонує.

1926 урочисто вшановувалося 25-літній ювілей вступлення на митрополичий престіл Андрея Шептицького. В склад організаційного комітету свята входили отці Тит Войнаровський, Дам'ян Лопатинський, Володимир Садовський і Гавриїл Костельник. 25 лютого 1926 року у приміщенні «Народного Дому» комітетом був влаштований концерт, на якому був присутній Ювіляр. В. Садовський опублікував невелику замітку про перебіг і програму свята. Після промови С.Федака прозвучали два октети Д.Бортнянського, виконані хором «Львівського Бояна» під диригентурою С. Людкевича, відтак хор питомців-семінаристів виконав псалом Д.Бортнянського «Услить Тя Господь». «Попри три вокальні точки програми почули зібрані гості високо артистичне скрипкове сольо рад. Є.Перфецького в викінченім фортеп'яновім супроводі директора Вас. Барвінського» [18, 106] – пише В.Садовський у рецензії, не вдаючись до глибшої характеристики виконання. Відтак, після промови Г.Костельника «Нова епоха нашої Церкви», «святочний а при тим сердечний настрій завершила коротенька прощальна промова о. Вол. Дом. Садовського до Ювілята від Комітету». Після цього впродовж більш ніж 10 років (1926–1937 рр.) не маємо документованих відомостей про взаємини обох мистців.

Наприкінці осені 1937 року у Львові поминали 25-ліття смерті Миколи Лисенка. Уже з жовтня того року у пресі все частіше появляються матеріали про Лисенка, повідомлення про пошанування пам'яті композитора різними львівськими товариствами. Офіційний початок вшануванню поклада панахида за М.Лисенком, відслужена в день смерті композитора 6 листопада у львівській Преображенській церкві. «В 25-літні роковини смерті М.Лисенка відбулась в суботу 6 ц[ього] м[ісяця] в Преображенській церкві панахида, яку відправив парох тієї церкви о[тець] Садовський в сослуженні 6 священників. Співав хор «Сурми». Церква була повна тих, хто прийшли вшанувати пам'ять великого творця нашої музики. Того самого дня безпосередно перед панахидою відбулось в домівці Муз[ичного] Інст[титута] ім. М.Лисенка жалібне засідання Виділу того Інституту присвячене пам'яті Лисенка. Портрет Лисенка був прибраний в китайку, що її перед 25-и літами привіз був з похоронів Лисенка др. М.Волошин» [3, 5; Подібне оголошення: 8, 9]. Трохи інакше в деталях описує панахиду В. Андрієвський: «Заходами усіх товариств, яких небіжчик був членом, 6. XI. 1937 відбулася панахида по нім у церкві Спаса у Львові. На ній стояв у церкві великий портрет М.Лисенка, прикрашений історичною червоною китайкою, яку привезли галицькі українці з його похорону. Відправляв панахиду настоятель отець Домет Садовський в сослуженні шости священників. Співав чоловічий хор «Бандурист» [1, с. 59]. В. Андрієвський вказує, що панахида була організована «заходами усіх товариств», отже, і товариств впершу чергу музичних, до яких входив В. Барвінський – Музичне товариство ім. М.Лисенка та Союз Українських Професійних музик (СУПРОМ). Цитована хронікальна замітка преси про панахиду говорить, що перед панахидою відбулося жалібне засідання Музичного Товариства ім. М.Лисенка з нагоди вшануваної дати. Окремим дописом в «Ділі» висвітлено перебіг засідання товариства 14 листопада, на якому зі спогадами про М.Лисенка виступив М.Волошин [4, с. 7]. Після згаданих зборів Товариства ім. М.Лисенка 14 листопада відбулися Загальні Збори СУПРОМу, організовані в той день спеціально, щоб, як свідчать протоколи засідань, «використати присутність деяких наших [СУПРОМу. – Я. Г.] членів на Зборах Лисенка» [19, 113]. На цьому засіданні члени (серед яких протокол фіксує В. Барвінського) «повстанням з місць і мовчанкою вшанували пам'ять Лисенка з нагоди 25-ліття його смерті» [19, с. 115]. Тож, хоч хронікальні повідомлення преси не подають прізвищ бодай когось з відомих тоді митців, присутніх на панахиді, участь В.Барвінського цілком вірогідна.

Центральною подією вшанувань став концерт в пам'ять М.Лисенка, який відбувся у Оперному (Великому) Театрі 19 грудня 1937р. За хронікальним дописом, «у концерті в пам'ять Лисенка, який відбудеться дня 19 ц[ього] м[ісяця] у великому Театрі беруть участь пп. Одарка Бандрівська, Галя Левицька, Михайло Голинський як солісти, Василь Барвінський зі вступним словом, Львівський Боян, Бандурист і Сурма у повному складі з хоровими точками. Фортеп'яновий супровід обняли проф. Тарас Шухевич і д-р Борис Кудрик [...]» [9, с. 8]. Згідно рецензії, «концерт попередило коротке, гарно продумане вступне слово дир[ектора] В. Барвінського, який, зручно оперуючи порівняльним матеріалом аналогічних прикладів з історії музики інших слов'янських народів, старався висвітлити зовсім особливе значення Лисенка як свідомого пропагатора української національної ідеї на полі музичної культури» [5, 6].

1938 р. відбулася ще одна зустріч В.Барвінського з В.Садовським. У той час В.Садовський цілком відійшов від участі в музичному житті Львова, йому дошкуляли проблеми зі здоров'ям. Вся його діяльність в той рік концентрувалася коло церковних парохіяльних справ: наприкінці квітня

1938 р. ініціює зібрання Парохіяльного Комітету для збору коштів і обдумання проведення реставрації храму Преображення, будівля якого була в поганому стані. В.Садовський працює над укладанням словника використовуваних у церковно-служебних книгах церковно-слов'янських слів, який сподівався видати у Богословському Науковому Товаристві. До видання не дійшло, але зберігся автограф словника з авторською назвою «Церковно-славянський Словар помічник при читанні церковно-славянських книг» з підзаголовком: «Словар церковно-славянських слів, подібуваних в св. Євангелії, часослові і псалтирі» [7]. Для В. Барвінського 1938 рік – кульмінаційний рік творчої біографії: заходами СУПРОМУ циклом концертів відзначається його 50-літній ювілей, який засвідчив визнання суспільністю заслуг громадської діяльності та творчості митця. Обставини зустрічі з В.Садовським В.Барвінський так описує у своєму «Коментованому списку творів»: «В 1938р. мені запропоновано написати ораторію «Володимир Великий» з нагоди 950-річчя Хрещення Русі, поки однак знайдено поета, з яким я мав зв'язатися в справі написання тексту (Уляна Кравченко), я, бажаючи вглибитися в нашу історичну минувшину давніх віків, пішов до великого любителя музики о. Домета Садовського, пароха церкви Спаса (Преображенської) і в нього взяв пісні з «Богогласника», якими я настільки зацікавився, що опрацював для міш[аного] хору 12 пісень з «Богогласника», як пісня «Пречистої діви Марії», «Пісня про добре праведне життя», «Пісня про дощ», три «Пісні про смерть», «Пісня про воздвиження Чесного Хреста», «Пісня Володимиру Великому», «Пісня Кирилу і Мефодію» та ін. (присвята митроп. Андрею)» [2, с. 157–158]. Композитор так і не вказав чи була ним написана ораторія «Володимир Великий», такий твір його і нині невідомий. Обробки ж пісень з «Богогласника», здійснені В.Барвінським для мішаного хору, повністю опубліковані не були: 1944 року в «Українському видавництві» (Краків–Львів) як четвертий випуск серії «Українські хорові пісні» було опубліковано лише 5 з 12 написаних пісень: великопостні пісні «Царю, Христе!» та «Про Пилата», «Пісня на Воздвиження Чесного Хреста», «Пісня на честь св. Володимира» та «Пісня про дощ». Над нотним текстом першої пісні віддруковано присвяту всього видання: «Митрополитові Андресві». Обкладинка видання була оформлена художником Володимиром Балясом, а редактором видання зазначено Василя Витвицького.

Отож, в 20–30х роках ХХ ст. серед кола знайомих Василя Барвінського був і Володимир Садовський. Серед невеликої встановленої і відомої нині кількості фактів їх взаємин не викликають сумніву дві їх особисті зустрічі (1926 і 1938 рр.), зафіксовані документально. Спільною для обох діячів була участь у деяких музичних заходах Львова того часу (засідання Музичного товариства ім. М. Лисенка, похорон О. Мишуги 1922 р., похороны за М.Лисенком 1937 р.), але дуже вірогідні факти зустрічей В.Барвінського з В.Садовським в їх перебігу не документуються жодними вказівками, тому залишаються досі гіпотетичними. Однак усі факти – як безсумнівні, так і гіпотетичні – вказують, що це були взаємини двох сформованих особистостей старшого віку, одна з яких (В.Барвінський) знаходилася у zenіті слави своєї багатогранної діяльності, а інша (В.Садовський), переживши тяжкі випробування засланням у роки війни, поступово відходила від музичного життя, концентруючись на парохіальній і церковній діяльності.

Нерівномірно представлена і їх взаємооцінка: поки що відома лише одна згадка В. Барвінського про В.Садовського: у ній В.Садовського названо «великим любителем музики» і, хоч не подано ширшої оцінки діяльності, але констатовано його вплив на створення свого твору («Пісень з «Богогласника»). Натомість В.Садовський у кількох рецензіях з різних років афористично, емко і значуще дає високу оцінку виконавській (піаністичній) та композиторській діяльності В. Барвінського, при чому слушно оцінює їх у тісному взаємовпливі.

Дослідження взаємин між В.Барвінським та В.Садовським сприяє висвітленню малознаних фактів життя та діяльності обох діячів, а відтак потребує дальших джерелознавчих досліджень.

1. Андрієвський В. Микола Лисенко (1842–1942) / В.Андрієвський – Львів: Українське видавництво, 1942. – 63 с.
2. Барвінський В. Коментований список творів (замітки композитора) / В. Барвінський // Барвінський В. З музично-письменницької спадщини / Упорядк. В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 136–174.
3. В 25-літні роковини смерті М. Лисенка // Українські вісти. – 1937. – № 249 (587). – 12.11. – С. 5.
4. З життя наших установ. Загальні збори Муз. Т-ва ім. М. Лисенка у Львові // Діло. – 1937. – № 255. – 19. 11. – С. 7.
5. Людкевич С. Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка / С. Людкевич // Діло. – 1937. – № 282. – 22.12. – С.6.
6. Львівська Національна Наукова Бібліотека ім. В. Стефаніка. – Відділ рукописів. – Барв.2284 / п. 139.

7. Львівська Національна Наукова бібліотека ім. В. Стефаніка НАНУ. – Відділ рукописів. – о/н–3129
8. Новинки. В роковини смерті Миколи Лисенка // Діло. – 1937. – № 247. – 10.11. – С. 9.
9. Новинки. З музичних кол // Діло. – 1937. – № 272. – 10. 12. – С. 8.
10. Похорони О. Мишуги // Діло. – 1922. – № 25. – 3. 10. – С. 1.
11. Рух в українських товариствах. З львівського «Бояна» // Громадський вістник. – 1922. – № 69. – 17.05. – С. 7.
12. [Садовський В.] Дещо з нагоди концерту А. Крушельницької і В. Барвінського // Громадський вістник. – 1922. – № 56. – 30. 04. – С. 5 – підписано: Домет.
13. [Садовський В.] З концертової салі // Діло. – 1924. – № 89. – 22. 04. – С. 4. – Підпис: Домет.
14. [Садовський В.] З концертової салі. Концерт «Бандуриста» // Громадський вістник. – 1922. – № 104. – 29.06. – Підпис: Домет.
15. [Садовський В.] Концерт «Бандуриста» (рецензійні і інші міркування з приводу львівського концерту «Бандуриста» // Діло. – 1912. – № 113. – 22 (9).05. – С. 1–3; № 114. – 23 (10).05. – С. 1–2. – Підпис: Домет.
16. [Садовський В.] Поклик до співаючих і співолюбивих Львовян // Громадський вістник. – 1922. – № 70. – 18.05. – С. 7. – Підпис: Домет.
17. [Садовський В.] Шевченківський концерт // Діло. – 1924. – № 59. – 16. 03. – С. 3. – Підпис: Домет.
18. [Садовський В.] Ювілейна Академія в честь Митрополита Андрея // Нива. – 1926. – Ч. 3. – С. 105 – 107. – Підпис: Домет.
19. Союз Українських Професійних музик у Львові: Матеріали і документи / Ред.-упоряд. В. Сивохіп, Р. Стельмашук. – Львів:Сполом, видавництво М. П. Коць, 1997. – 144 с.
20. Центральний Державний Історичний Архів у Львові. – Фонд 867 (І. Гриневецький). – Опис 1. – Справа 25: Книга протоколів Музичного Товариства імені М. Лисенка. – 108 арк.

*В статтє впервые систематизируются и раскрываются немногочисленные факты взаимоотношений между В.Барвинским и В.Садовским. Источники документируют эти взаимоотношения в продолжении 1922–1938 гг. За это время зафиксировано две личные встречи двух деятелей. У нескольких событиях аргументируется возможность их встреч, но эти контакты не подтверждены документально. Рассматриваются также рецензии В.Садовского на львовские концерты, в которых исполнялись произведения В.Барвинского, и сам композитор выступал как пианист.*

**Ключевые слова:** *Василий Барвинский, Владимир Садовский, церковь Преображения во Львове, Музыкальное Общество имени Н. Лысенко, Анна Крушельницкая, хор «Бандурист», рецензия, Николай Лысенко, Александр Мышуга, похороны.*

*For the first time the article shows and organizes the innumerable facts of the relations between V.Barvinskyi and V.Sadovskyi. The sources document these relations in 1922–1930. There is distinct information about their two personal meetings during this period. On several occasions of that time the possibility of their meeting is argued, but such contacts are not supported with documents. There are also examined V.Sadovskyi's reviews for the concerts in Lviv. During the concerts, V.Barvinskyi's works were played and the composer himself performed as a pianist.*

**Key words:** *Vasyl Barvinskyi, Volodymyr Sadovskyi, Church of Transfiguration in Lviv, Music Society named after M. Lysenko, Anna Krushelnytska, the choir «Banduryst» («Bandura Player»), review, Mykola Lysenko, Oleksandr Myshuha, burial service.*

УДК 783

Ольга Кириченко

## ІСТОРИЧНА ВЗАЄМОДІЯ БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ ТА ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

*У статті йдеться про становлення понять «духовна музика» та «богослужбовий спів» в історичній ретроспективі.*

**Ключові слова:** *богослужбовий спів, церковна музика, духовна музика.*

© Кириченко О., 2014.

Сьогодні, коли багато дослідників повернулись до вивчення історії та теорії богослужбового співу, а також застосування духовної музики під час богослужінь, виникає питання про необхідність конкретизації понять «богослужбовий спів», «церковна музика» та «духовна музика». Дуже часто ці поняття підмінюють один одного та нерідко застосовуються як синоніми або різні відтінки одного явища.

До проблем наукового осмислення розвитку православного богослужбового співу та духовної музики звертались багато науковців, музикознавців та богословів. Серед яких праці, дослідження та практичні розробки вчених ХХ- ХХІ століть, а саме: І.Гарднера «Богослужбное пение русской православной церкви. Система. Сущность. История.»[2], В.Мартінова «История богослужбного пения»[3], М.Успенського «Древнерусское певческое искусство»[8], Архімандрит Кіпріан (Керн) «Литургика. Гимнография и эртологи.»[1] Вагомий внесок зроблено також плеядою сьогочасних дослідників, таких як: Д.Болгарський, Й.Волинський, М.Велімірович, О.Козаренко, С.Котенко, Д.Матіяш, Л.Остапенко, І.Сікорська, С.Уланова, К.Цепенда, О.Чекан, С.Шевчук, Я.Якуб'як та ін., які аналізують шедеври української православної культової музики у перетині історико-мистецтвознавчих та функціональних площин.

Особливість богослужбового співу полягає в тому, що він розглядається не як самостійне мистецтво, а як прикладна аскетична дисципліна, в чому корениться його принципова різниця від професійної музики.

**Метою** статті є висвітлення основних історичних передумов збагачення богослужбового співу та його трансформації в духовну музику.

Сьогодні словом «музика» називають, як світське (позахрамове) музикування, так і спів в церкві. Тому в навчальних посібниках, що стосуються церковного співу різних епох можна зустріти такі вислови, як «музичний елемент», «музичне оформлення» богослужіння, «музична сторона піснеспівів». Та слід вияснити наскільки ці вислови підходять до змісту богослужінь.

Так, в українській православній традиції до середини ХVІІст., поняття «музика» до богослужбового співу не застосовувалось. Терміном «мусікія» називалась гра на музичних інструментах та пісні нецерковного змісту. Це підтверджує цитата з древньоруського джерела другої половини ХVІст. – «Азбуковника»: «... Мусікія – в ней пишуться бесовские песни и кощунства, и их латиняне поют при игре в оркестре музыкальных инструментов...»[ 7, с. 153]

92 глава Стоглавого собору (1551), законодавчо осуджує гру на музичних інструментах, яку відносить до згубних пристрастей таких, як пияцтво та азартні ігри: «... Праздность, пьянство и игрища всякому злу начало есть и погибель наивысшая. Того ради божественне писания и священныя правила запрещают всякое игранье и в кости, и в шахматы, и в камни, и на гусях, и на смичках, и на сопелях, и всякую игру на музыкальных инструментах, и насмешничество, и зрелище, и пляски» [7, с. 54].

Преп. Максим Грек в «Слові проти скоморохів» також писав про згубність розважальних дійств, які супроводжувалися танцями, плесканням в долоні, звуками «сурни, труби і тимпана» « [7, с. 52].

Отже, різниця між грою і співом, музикою і богослужбовим співом була на Русі не простою відмінністю між якимись уміжними видами діяльності, а являла собою протистояння протилежних життєвих позицій, протилежних душевних станів, протилежних шляхів, один з яких веде до загибелі, а інший – до спасіння.

Богослужбовому співу, який втілював образ небесного ангельського співу, було чужим все земне, що взагалі є характерним для культури середньовічної Європи. І саме таке ставлення до богослужбового співу породило вкрай своєрідну теоретичну систему. На відміну від інструментальної музики та західно-європейської музично-теоретичної системи, що базуються на висотних та часових параметрах звуку як атрибутах земного та матеріального світу (негідних служити матеріалом для небесної пісні), давньоруська теоретична система виробила такі основи, за допомогою яких можна було вибудувати мелодійну лінію і пізнати її структуру без залучення понять абсолютної звуковисотності і кратності ритмічних співвідношень. Таким чином, розрізнення співу і музики в Стародавній Русі здійснювалося не тільки на ідеологічному рівні, але і на рівні конкретних технічних понять і термінів.

В Русі протиставлялись богослужбовий спів і світські пісні, танці, ігри які називались саме словом «мусікія». Тільки з середини ХVІІст., богослужбовий спів та гра на музичних інструментах

були поєднані одним словом – музика (мусікія), що проголошена «другою філософією». Дійсно, «стройне мистецтво» – одна із «семи вільних мудростей», поряд з граматиною, діалектикою, риторикою, арифметикою, геометрією та астрономією. [7, с. 146].

Таке тлумачення мало підтвердження в дослідженнях В.Мартінова та В.Медушевського. Так у В.Мартінова концепція історії богослужбового співу викладена у триптиху «Історія богослужбового співу»[3], «Спів, гра і молитва в руській богослужбово-співочій системі»[5], «Культура, іконосфера і богослужбовий спів Московської Русі»[4], є протиставленням богослужбового співу і музичного мистецтва. На думку дослідника ці поняття мають абсолютно різні сутнісні підстави, які з більшою повнотою розкриваються в Священному Писанні. Так, за словами В. Мартінова, в контексті Священного Писання богослужбовий спів і музика являють собою не просто різні явища, а є діаметрально протилежні один до одного, тому що вони уособлюють собою два різних досвідів осягнення реальності: направлений в середину досвід Богопізнання та направлений зовні досвід світопізнання та світобудови. « [ 4, с. 32]

Дещо по-іншому сутність богослужбового співу і музики бачить В.Медушевський. Так, в одній із своїх праць вчений пише, що зміст богослужбового співу розгорнуто в світлі присутності Бога-Істини.[6, с. 268] Свою думку В.Медушевський підкріплює словами св. Праведного Іоана Кронштадського: «В песнопениях церковных по всему их пространству движется Святой Дух истины...» Це – стрижень богослужбового співу. Вплив благодаті є його головним змістом. [6, с. 268]. Зміст музики, на думку вченого, розвивається ілюзійному світі людської психіки. Також, В. Медушевський, як одне із положень своєї теорії духовного аналізу музики, висловлює ідею єдності та рівнозначності храмової та позахрамової культури, богослужбової та світської музики у яких різні функції, про те повинен бути єдиний дух.

Слід відмітити, що, не зважаючи на різні підходи музикознавців до православного богослужбового співу та музики, тлумачення про розрізненість або рівнозначність їх духовного призначення, твердження про підстави, що їх об'єднують або ж навпаки, - очевидним є зв'язок цих явищ і взаємодія протягом історичних шляхів їх розвитку.

Так, хід подій, які відбувалися на перетині двох епох: Середньовіччя та Нового часу, сприяли кардинальним змінам в богослужбовому співі та співочому мисленні і зумовлювали взаємовпливи церковного та світського життя. На зміну монодіям приходять авторські твори, що поглиблювали процеси секуляризації церковного співу та прискорювали внесення в богослужіння елементів концертності. Монодія як один з головних богослужбово-співочих канонічних принципів поступово витісняється багатоголоссям, організованим за вертикальним «органопартесним» принципом.

Таким чином, в другій половині ХVІІст., було покладено початок складному і суперечливому взаємозв'язку богослужбового співу та музичного мистецтва, що зумовило появу церковної різножанрової музики. Протиставлення співу і музики на Русі в ХVІІ ст. можна звести до протиставлення принципу розспіву і принципу концерту, що уособлюють різні типи організації мелодійного матеріалу в богослужінні. Якщо мелодійний матеріал, організований на основі принципу розспіву, задавав єдиний священний ритм молитовного дихання, тобто створював безпосередню умову молитви, то мелодії, створені на основі принципу концерту, відтворюють гру почуттів, які супроводжують молитву, тобто викликають ті самі переживання які закладені в кожному конкретному слові богослужбового тексту. Звідси виникає різноманітність і контрастність мелодійного матеріалу як у рамках окремої пісні, так і в межах цілої служби, побудованій на принципі концерту.

Можна говорити, про виняткову роль феномену авторських творів, яким властиве суб'єктивне прочитання церковних текстів композиторами, відхід від принципів монодійності, а також привнесення в хорове звучання стилю інструментальної музики. Наприклад авторські твори композиторів другої половини ХVІІст. – початку ХVІІІст. М. Дилецького, В. Тітова, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Давидова та ін. У творах цих композиторів музична сторона досить часто стає головною, і таким чином, спів, набуваючи естетичного наповнення, втрачає буквальний зв'язок з богослужінням та стає його репертуарно-концертним супроводом або ілюстрацією. Отже, церковна музика все більше наближається до поза храмового мистецтва.

Протягом багатьох століть християнський богослужбовий спів акумулював також ознаки різних національних музичних культур, художніх стилів тощо.



Церковний спів як такий, найтіснішим образом пов'язаний зі словом, із мовою та її історичним розвитком. Цей взаємозв'язок є одним із основоположних постулатів християнського віровчення («Спочатку було Слово») та християнською музичною естетикою, яка розглядала музику в церкві насамперед як фактор емоційної трансляції слова.

Повертаючись до піснеспівів, які призначені для виконання в церкві, можна підкреслити, що їх приналежність до богослужбової практики, до церковної і духовної музики визначається характером взаємодії вокально-співочої та культурної сторін: в якійсь мірі виконавський аспект піснеспівів несе в собі риси нерозривності з самим богослужінням й водночас ознаки автономності, завдяки естетичній самодостатності, здатної до самостійного функціонування відокремленого від богослужіння.

Досить часто поряд з терміном «церковна музика» використовується і поняття «духовна музика». В деякому плані ці поняття можна рахувати синонімами. Однак, на рубежі ХХ–ХХІст., словосполучення «духовна музика» використовується як у вузькому – церковному, так і в широкому – загальнолюдському сенсі. Якщо до церковної музики в більшості відносяться твори виключно храмового призначення, то духовної музики можна віднести твори, які написані на богослужбові тексти, але в музичній стилістиці такі, що долають межі церковно-співочих традицій. На думку авторитетних музикантів до духовної музики слід віднести і ті твори, які незважаючи на свою приналежність до церкви і біблійсько-християнської тематики, маючи релігійну спрямованість піднімають вічні моральні проблеми добра і зла, життя і смерті.

Твори які відносяться до духовної музики являють собою досить широку жанрову панораму і написані для різних складів виконавців: для хору а cappella; для хору, солістів інструментального ансамблю або оркестру; виключно для інструментального складу; твори, написані на богослужбові та релігійні тексти на основі традиційних християнських жанрових форм – Літургія, Всенічна, Панахида і т.д. і призначені для богослужіння і, в той же час можуть функціонувати в концертній практиці.

Отже православний богослужбовий спів в процесі свого історичного розвитку втрачав своє прикладне значення по мірі збагачення естетичного наповнення. Феномен авторської композиторської церковної творчості ствердився в результаті секуляризації в той же час відіграв ключову роль в її поглибленні. Музично-естетичний компонент традиційного церковного богослужіння, лишаючись важливим атрибутом православного культу, став важливим чинником виходу біблійно-християнської тематики за межі церкви й визначив її загальнолюдське значення як духовної музики, яка емоційно розкриває вічні релігійні теми загальнолюдського значення в світській концертній практиці.

1. Арх. Киприан (Керн) Литургика. Гимнография и эртологи. / Арх. Киприан (Керн). – М., 1999. – 150с.
2. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви / И. А. Гарднер. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004 – Том II. – 530 с.
3. Мартынов В. История богослужбного пения. / В. Мартынов – М., 1994. – 237 с.
4. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. / В. Мартынов – М., 2000. – 233 с.
5. Мартынов В. Пение, игра и молитва в русскою богослужбно-певческой системе. / В. Мартынов – М., 1997. – 206 с.
6. Медушевский В. Духовные акценты в содержании музыкального образования // Теория о методике музыкального образования детей: Научно-методич. пособие / Научный ред. Л.В. Школяр – М., 1998. С. 260–289.
7. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. Сост. текстов, переводы и общая вст.. статья А.И. Рогова. – М., 1973. – 244 с.
8. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство / Н.Успенский. – М., 1971. – 624 с.

*В статті пранализировано становление понятий «духовная музыка» и «богослужбное пение» в исторической ретроспективе.*

**Ключевые слова:** богослужбное пение, церковная музыка, духовная музыка.

*The article deals with the formation of the concepts of «sacred music» and «liturgical singing» historically.*

**Key words:** liturgical singing, church music, sacred music.

## ДО «ІСТОРІЇ НАМІРІВ» УКРАЇНСЬКОГО ЕМІГРАЦІЙНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

*На основі невідомих матеріалів, зокрема, листування Мирослава Антоновича, Зиновія Лиська, Василя Витвицького, Аристіда Вирсти, досліджується спроба відновлення музичного журналу в українській еміграції у 40–50 рр. ХХ ст.*

**Ключові слова:** українська діаспора, музична періодика, українські музикознавці.

Історія оперує фактами – це незаперечна істина. Як далі з цими фактами працюють історики – залежить від їх методологічної позиції: від опису і систематизації до «реконструкції» і «розуміння», від позитивістської фактографії до герменевтичної інтерпретації. Однак крім наративної історії фактів існує прихована у різних джерелах історія намірів у вигляді ідей, міркувань, планів, які ніколи не втілилися у життя, а однак стали свідченням праці наукового мислення, творчого пошуку, зародження нових гіпотез, які в силу обставин ніколи не оформилися в історичний факт. Метою статті є дослідити історію відновлення журналу «Українська музика» на еміграції на підставі листування українських музикознавців Мирослава Антоновича, Василя Витвицького та Зиновія Лиська.

Історія української музичної періодики сягає початку ХХ століття, коли у Львові почали виходити музичні альманахи-календарі під редакцією Ромуальда Зарицького, «Артистичний вісник», у якому музичну частину редагував Станіслав Людкевич, «Музичний листок», «Боян» та ін. У 20-х роках про себе заявила київська «Музика», наступницею якої стала харківська «Музика масам». Два щомісячні музичні журнали, які появились у 30-х роках – «Радянська музика», орган Спілки композиторів України у Києві (1933–1941) та «Українська музика», орган Союзу українських професійних музик у Львові (1937–1939) – припинили своє існування з початком Другої світової війни. Відтоді до 1970 року, коли у Києві почав виходити двомісячник «Музика», тривав майже тридцятилітній період «гальмівної і нищівної» [22, 103] радянської культурної політики щодо української музичного мистецтва в цілому і музичної публіцистики зокрема.

«Коли говоримо про території, підкорені більшовиками, вживаємо вислову «за залізною завісою», – писав Василь Витвицький. – Насправді те, що там – поза залізними ґратами, поза тюремними мурами. Там доводиться каратись і жити українській музичній творчості саме в тій добі, коли вона стала зніматися до високого льоту. Там не знайшлося місця ні для цілого ряду композиторів, ні для виконавців, яким прийшлося розбрестися по широкому світі» [22, с. 103]. До цього переліку треба додати й українських музикознавців – «принципова несумісність естетичної системи, яка базувалася на концепції «диктатури пролетаріату», з традиційними гуманітарними цінностями» [36, 90] привела до їх масової еміграції протягом 30-х рр., під час і після Другої світової війни у різні європейські країни, а також Америку (США та Канаду). Вони склали «зарубіжну» гілку українського музикознавства, яка у період панування радянського тоталітаризму в Україні взяла на себе компенсаторну функцію у різних галузях музикознавчого знання. Особливо важливою була їх праця у повоєнні роки та період «холодної» війни, коли «материкове» музикознавство опинилося перед реальною загрозою перетворитися на псевдонауку [29, 71], а всесоюзні музичні журнали – місячник «Советская музыка» та двотижневик «Музыкальная жизнь» – використовувалися радше як «зряддя дискримінації» [23, с. 167] української музики.

Листування 40–60-тих років минулого століття між українськими музичними діячами «в екзилі» – Зиновієм Лиськом, Василем Витвицьким, Мирославом Антоновичем та Аристидом Вирстою – є свідченням майже 20-літньої історії ідей, намагань і розчарувань, пов'язаних із заснуванням незалежного музичного друкованого слова у «вільному світі». А водночас документом, який повертає нас у минуле, з яким пов'язані їх трагічні долі, страхи, надії і сподівання, буденні життєві обов'язки, особисте життя, персональні особливості їх ставлення до реальності і позаматеріальний вимір їх духовних інтересів. Він демонструє нам дивовижну силу духу і повсякчасне прагнення всупереч всім життєвим перипетіям повернути власну музичну культуру з маргінесу на рівень рівноправного діалогу з світовою науковою і громадською спільнотою.

Ще до закінчення війни майже вся українська мистецька еліта, що покинула Україну, перебувала у таборах для переміщених осіб (так званих таборах Ді-Пі – Displaced Persons), де у стані повної невизначеності своєї подальшої долі нав'язувала між собою контакти. Устами очільника *Мистецького Українського Руху*<sup>16</sup> Уласа Самчука було проголошено його своєрідне кредо – духовним провідником нашої національної спільноти перед лицем західного світу мав стати мистець, творча людина, голос якого мусів мати свою «трибуну літературно-мистецької праці й дискусії». І одним з перших завдань, яке поставило перед собою організоване у квітні 1946 Об'єднання українських музик (ОУМ), було створення власного друкованого органу.

«Від довшого часу управа ОУМ старається започаткувати видавання нашого музичного журналу, – писав Витвицький до Антоновича. – У нас була думка видавати друкований журнал, але, коли з цим справа важка, то ми рішаємося й на циклостилний і невеликий об'ємом, щоби конечно вже в якнайкоротшому часі випустити перші числа журналу. Як матеріальні обставини і приплив матеріалів від співробітників дозволять, будемо видавати наш журнал місячно. Журнал, що матиме назву «Музика», повинен бути нашою трибуною і зв'язковим. В ньому будуть і статті наукового рівня, і критичні статті й дискусійні, врешті огляди і хроніка нашого життя» [26, 1].

Основне коло співробітників майбутнього журналу склали члени управи ОУМ (Нестор Городовенко, Андрій Ольховський, Роман Савицький, Григорій Китастих) на чолі з Василем Витвицьким. До цього кола Витвицький у своєму листі запрошує Антоновича і просить його написати огляд музичного життя Нового Ульму<sup>17</sup> до першого числа журналу, яке планувалося випустити вже через місяць. Однак з різних причин – організаційних, фінансових – до видання журналу справа не дійшла, крім того це був час, коли українські музики переїжджали на місце свого постійного проживання, що було пов'язане з першочерговим вирішенням різних побутових справ.

Проте ідея створити часопис, який би висвітлював результати праці музичних сил української еміграції, залишалася на порядку денному і втілювати її в життя вже на постійному місці проживання взялися Витвицький, Лисько, Вирста<sup>18</sup> та Антонович. Вони в різний спосіб були знайомі між собою ще до еміграції: так, Витвицький і Лисько працювали у Львівській державній консерваторії (після її створення у 1940 році) на кафедрі історії музики, де на той час навчався Антонович. Спільним місцем праці для Лиська й Антоновича був Інститут народної творчості у Львові, а з Витвицьким (а про Романом Савицьким) Антоновича поєднувала робота у Львівському радіокомітеті. З Вирстою Антонович потоваришував під час їхнього навчання у Відні – Вирста був одним з тих, хто допоміг Антоновичу отримати необхідні документи і влаштуватися з житлом. Крім того, вони були членами музичної секції студентського товариства «Січ» і брали активну участь в організації всіх «січових» імпрез. По війні доля розкидала їх по різних країнах і континентах: Витвицький до 1949 року перебував у таборі Ді-Пі у Кауфбойрені, потім виїхав до США, Лисько з 1947 мешкав у Мюнхені, а з 1960 року теж переїжджає у США, Антонович з Нового Ульму у 1948 році їде до Голландії. Лише Вирсті пощастило уникнути перебування в таборах, бо покинувши Відень у серпні 1947 року, був, мабуть, одним з останніх, хто «легально» вирвався за Захід, уникнувши пасток «товаришів» [15, 1]. Осівши на постійному місці, вони налагоджують між собою листування і тема музичного журналу зазвучала з новою силою.

У вересні 1957 року на 3'їзді українських музик і музикознавців у Мюнхені Лисько домовляється з Михайлом Гоцієм<sup>19</sup> про спільне видання журналу разом з образотворчими мистцями. Спочатку здавалося, що справа нарешті зрушить з мертвої точки – Гоцій погодився взяти на себе організацію видавництва та редакцію образотворчої частини журналу й Антонович з ентузіазмом береться до організаційної частини «журнальної» справи:

«Аристиде, ми не можемо допустити до того, щоб наш «з'їзд»<sup>20</sup> і наші плани (виявилися) отаким собі звичайним блефом...мовляв наробили галасу, помістили свої знімки по газетах та й на тому закінчилося... Хто як хто, але ми оба мусимо таки «закапати рукави» й реалізувати справу [...]

<sup>16</sup> МУР – організація українських письменників, які проживали в таборах для переміщених осіб в 40-х рр. ХХ ст. Головою організації був Улас Самчук.

<sup>17</sup> Новий Ульм – місто в Баварії, де знаходився табір для переміщених осіб з України.

<sup>18</sup> Аристид Вирста (1922–2000) – український музиколог, скрипаль, педагог, постійно проживав у Парижі.

<sup>19</sup> Михайло Гоцій (1902–?) – маляр, теоретик і історик м-ва.

<sup>20</sup> Йде мова про з'їзд українських музик і музикознавців у Мюнхені 4-5 вересня 1957 року, в роботі якого брали участь Мирослав Антонович, Аристид Вирста, Зиновій Лисько, Омелян Нижанківський, Андрій Гнатишин.

Аристиде, думаю що ти не підведеш і не допустиш до того, щоб ми ще один раз розіграли традиційну українську комедію «пошились в дурні» [3, 1].

Однак, після довгих місяців очікування співпраці з образотворчими мистцями стало очевидним, що на «спілку» розраховувати марно і треба покладатися лише на власні сили. А часу, вільного від своїх професійних обов'язків, залишалось небагато. Вирста на той час перебував у Англії з концертним турне разом з Олегом Нижанківським і водночас працював у Британському музеї над матеріалами до своєї праці про скрипкову педагогіку. У Парижі, окрім концертної і педагогічної діяльності, він виконував обов'язки асистента проф. Жака Шале (Chailley<sup>21</sup>) в Музикологічному Інституті при Сорбонні:

«Поза тим маю дуже велику працю, бо мушу якось комбінувати практичну працю професійного музики із теоретичною, асистентом музикології. Ти напевно знаєш, що така праця не є легка!» [18, 2]. Отримати посаду асистента було нелегко – «номінація для чужинця є дуже трудна – на цей пост є шість французів-кандидатів включно один родич «Honegger-a» — я не маю багато надії» [16, 2], і Вирста відносився до своєї праці дуже відповідально. Не менш завантаженим працював і Антонович: «я опинився тепер в такому «млинку», що не знаю, як видобутися з нього. До всіх моїх турбот і праці, які саме тепер накопичилися у мене, долучилася ще смерть проф. Смаерса, у якого я був асистентом» [2, 1]. До цього слід додати співпрацю і Вирсти і Антоновича з різними енциклопедичними виданнями, куди вони подавали статті про українську музику, компенсуючи відсутність матеріалів гаслом «краще мало як ніщо». «Я роблю скільки маю сил так, що часами на цьому потерпає моя інша праця, – писав Антонович до Вирсти, – а це може погано відбитися на моїй будучності. Та на це нема ради. Хтось мусить і цю роботу робити» [1, 1]. Треба завважити, що їх матеріальні статки були дуже скромні – так, Антонович мусів користуватися п'яніно в Інституті музикології, не маючи змоги придбати власний інструмент [13, с. 153].

Незважаючи на обмаль вільного часу, на початку січня 1958 року Антонович повідомляє Лиська про те, що вони разом з Вирстою починають робити активні заходи щодо видання журналу: перше число журналу будуть фінансувати вдвох («Я дуже радий, що Ти [...] готовий покрити половину коштів для першого числа. Я покрию другу половину, так що фінансово ми можемо двинути це число. Хтось же мусить не словом а ділом доказати, що йому лежить на серці справа муз. журналу») [4, 1], друкувати журнал планують в Парижі, що Вирста погодився взяти на себе всю адміністративну частину роботи, а виконувати обов'язки редактора вони запропонували Лиську. Допомога у цій справі Лиська багато важила – у 1937–1939 роках він був головним редактором та адміністратором місячника «Українська музика», що виходив у Львові і добре знав всі підводні камені видавничої «кухні».

Лисько щиро привітав їх ентузіазм, однак від редакторських обов'язків відмовився – був занадто завантажений працюю. В немолодому віці (на той час йому було 63 роки) йому було не просто знайти своє місце у новому середовищі, яке перед чужинцями ставило насамперед жорсткі прагматичні вимоги. Лисько пообіцяв постачати журнал своїми статтями, помагати порадами в редакторській роботі і, найважливіше – залучити до співпраці музикологів старшого покоління – Павла Маценка, Романа Савицького, Василя Витвицького й інших. «Я розписав листи до проф. Лиська, Ольховського, Витвицького, Придаткевича, Савицького й др. Маценка, ще й до Фоменка»<sup>22</sup> написав. і до п. Жук<sup>23</sup>, щоби видобула щось від Нестора Городовенка... Але що з того вийде не знаю, – пише Антонович до Вирсти. – Мені треба матеріалів до хроніки. Приготуй Ти щось про Францію: 1) які українські мистці виступали в 1957 р. у французькому радіо, телевізії, опері, грамофонних платівках і т.п. Треба подати місце і дати виступів, отак прямо в формі статистики. Може знаєш хто міг би зробити подібні хроніки у інших країнах? Чи зібрав Ти вже бібліографічні (музично-музикологічні) новини з Советського Союзу (України)? Роби скоро, бо ми мусимо зібрати приличний матеріал. [...] Раз ми два «впряглися», то нікуди дальше замаювати» [5, с. 1].

Розпочалося жваве листування, в якому обговорювалися різні проблеми, пов'язані з видавництвом – обсяг журналу, його назва, рубрики, оплата гонорарів, мистецьке оформлення і інші організаційні питання, які вимагали належного вирішення, щоб справа «не мала характеру «приватної

<sup>21</sup> Жак Шале (Jacques Chailley, 1910–1999) – франц. музиколог і композитор.

<sup>22</sup> Микола Фоменко (1894–1961) — композитор, педагог.

<sup>23</sup> Люба Жук (1930) – українська п'яністка, кілька років працювала акомпаніатором хору «Україна» під керівництвом Нестора Городовенка.

лавочки», а щоб вела до об'єднання українських музик, щоб стала корисною громадською інституцією» [10, 1].

Витвицький пропонував видавати спочатку квартальник під назвою «Музика», який при сприятливих умовах перейшов би у місячник або двомісячник, Лиську і Антоновичу більше імпонувала стара, ще «львівська» назва «Українська музика». Щодо оплати гонорарів, то тут «резолютно» висловився Лисько: «Автори мусять працювати без гонорарів, інакше не втримаємось. Я певний, що всі співробітники на це погодяться. З передплат, щоб можна було заплатити друкарню і експедицію – і то буде добре!» [31, с. 1].

Принциповою позицією, на якій наголошував Витвицький, була соборність журналу, що передбачала «запрошення музик з центральних земель до ред. колегії, до участі у формуванні напрямних журналу, до писання статей, дописів та ін.» [27, с. 1]. А отже і мова повинна була бути «бездоганна, чисто літературна, щоб не відпихати наших колег-східняків» [31, с. 1]. Ця засаднича позиція набирає особливої ваги, якщо згадати розповсюджене серед значної частини українських емігрантів упереджене ставлення до мистців з України, бойкотування і пікетування їх виступів. «Ставлення в одному ряді тих, які залізними долонями кермують діями Советського Союзу, з тими, що на політичні, державні та громадські справи не мають там ніякого впливу, є неправильне, безпідставне і несумлінне» [24, с. 278], – писав Витвицький у одній із багатьох своїх публікацій, присвячених цій проблемі. Існуючий стан речей він називав «просто несамовитою ситуацією» і гостро критикував такі «образочки емігрантського геройства» [25, с. 276].

Високий науковий рівень журналу мали забезпечити професійні музикологи, наукові праці яких повинні були публікуватися окремою рубрикою. «Ми не можемо нехтувати самодіяльною музикою, – зазначав Лисько, – але мусимо її точно відмежовувати від професійної і то в такій формі, щоб читач у кожному окремому випадку не мав сумніву, з якою ділянкою має справу. [...] Таку саму різницю мусимо положити і між науковими студіями і популярними статтями, які будуть поміщуватися в журналі» [25, с. 276]. Окрім суто наукових статей журнал повинен був містити статті, призначені для широкого загалу читачів, які охоплювали б хроніку музичного життя на Україні та еміграції. Антонович пропонував також впровадити «куток біографій та автобіографій, а навіть мемуаристики видатних мистців, як матеріал легкий для ширшого круга читачів ну і потрібний як джерело» [11, с. 1].

Що ж до фінансування журналу в майбутньому, то всі добре усвідомлювали, що без залучення ширших кіл української громадськості справа приречена на невдачу. Антонович запропонував створити організацію музикантів, музикологів та прихильників української музики, яка б взяла на себе обов'язок забезпечити матеріальну базу для втілення видавничих планів у життя і навіть склав своєрідну анкету-звернення «щоб зорієнтуватися, чи можна бодай на деяке число передплатників або «жертводавців» розчислити і щоби можна більш обережно визначити тираж» [12, с. 1].

Інтенсивні приготування першого номеру журналу призупинилися у зв'язку з від'їздом Вирсти на кілька місяців з гастролями до США, крім того, обтяжені щоденними обов'язками, зголошені до співпраці музикологи не поспішали з матеріалами.

«В справі журналу поговорив вже з Савицьким і Соневицьким, – пише з Нью-Йорку Вирста до Антоновича. – Вони обидва ставляться дуже прихильно до цієї справи, так що зможемо на них числити. Я ще знайду «кольпортерів»<sup>24</sup> в Чикаго, Торонто та Монреалю, де буду незабаром концертувати. З цього всього виходить, що започатковане нами діло має всі можливості успіху, якщо ми потрапимо знайти відповідний час оформити журнал як слід. Цими днями буду ще бачитись з Фоменком, Грудиною<sup>25</sup>, Каранович<sup>26</sup>, [...]. Вертаюся до Парижа 12 червня і буду опісля на конгресі, де сподіваюся стрінутися з Тобою й остаточно обговорити справу» [20, с. 1].

«Збирай матеріали, наладнай зв'язки з співробітниками, це потрібне без огляду на те чи журнал буде виходити в Америці чи в Європі і чи буде редагувати той чи другий... Головне, щоб український музичний журнал появився і щоби там розроблялися важніші проблеми зв'язані з українською музикою» [6, с. 1], – закликає Вирсту Антонович.

Водночас з повільним надходженням матеріалів загострилася фінансові проблеми, пов'язані з видавництвом. Початкові плани оплатити перше число силами Вирсти-Антоновича змінилися,

<sup>24</sup> «Кольпортер» – від франц. colportage – продаж за допомогою рознесення товарів.

<sup>25</sup> Володимир Грудин (1893–1980) – композитор, п'яніст і педагог.

<sup>26</sup> Дарія Гординська-Каранович (1908–1999) – п'яністка, педагог, музичний діяч.

очевидно, в силу суттєвого збільшення видатків, і Вирста дуже розраховував на допомогу проф. Михайла Ветухова<sup>27</sup>, президента Української Вільної Академії наук у США, з яким зустрічався під час свого концертного турне у США. Зрештою 10 червня Вирста повідомляє Антоновичу радісну звістку: «Завдяки дружнім відносинам межі проф. Ветуховим і мною – зрештою я мав доклад в «УВАН-і» про сучасний стан української музики, маю конкретну пропозицію УВАН-у котрий згоджується фінансувати наш журнал» [19, с. 1]. Закріпити угоду про патронат УВАН над музичним журналом мала зустріч Вирсти, Ветухова і Антоновича на початку серпня 1958 року у Парижі. До того часу Антонович складає зміст першого числа журналу, який висилає для поправок і зауважень у листі до Витвицького. Однак, сталося неочікуване – смерть професора Ветухова перекреслила всі плани. Треба було наново починати перемовини щодо музичного журналу з новим керівництвом УВАН, і знову потяглися місяці очікування позитивного рішення. В кінці травня 1959 року «непоправимий оптиміст в справі музичного журналу» [32, с. 1] Антонович в листі до Вирсти пропонує все-таки видати перше число на початку 1960 року:

«Значиться, треба під осінь здати його до друку. Це правда пізно, але справа в цьому: до вакацій мені неможливо взятися ані до редакційної праці, ані навіть самому написати яку статтю [...] Якщо ми навіть матеріальної піддержки не дістанемо, то я вважаю, що ми таки мусимо за власні гроші видати перше число... я думаю, що я до того часу вже «вилізу» з матеріальних «незручностей» [7, 1].

І Вирста, і Антонович, сподіваючись, що УВАН все-ж знайде для журналу відповідні фонди, приспішують надходження матеріалів: «Штурмуй Витвицького, щоб він щось написав!, – пише Вирста до Антоновича на початку липня. – Гнатишин приобіцяв рівно ж подати якусь статтю. Лисько рівно ж напише щось, я почну з музичним словарем, а Ти напишеш вступну статтю» [21, с. 1]. Однак Юрій Шевельов, який на той час посів обов'язки голови УВАН, письмово повідомляє Вирсту про відсутність коштів у Академії на видання журналу, спроби залучити до фінансування «інституції, що мають фонди» [38, с. 1], які, проте, залишилися без результату.

Врешті справа видання журналу розв'язалася в інший спосіб. У 1960 році переїжджає до Нью-Йорку Лисько і активно включається у музичне життя української громади. Він стає головою музикологічної секції Української Вільної Академії Наук, і ймовірно, саме він ініціював компромісне рішення, яке остаточно вирішило проблему з виданням «Української музики». У листі від 17 грудня 1964 року він повідомляє Антоновича:

«Поспішаю повідомити, що між муз[ичним] журналом «Вісті», що виходить у Міннеаполіс і УВАН-ом прийшло до угоди і співпраці. А саме: Видавництво «Вістей» відступає УВАН-ові в кожному числі свого журналу певну кількість сторінок (2-6 і більше, скільки буде треба), де будуть друкуватися матеріали УВАН. Це буде окремий, автономний відділ, що буде йти завжди під окремою фірмою «Відділ Музикологічної Секції Укр[аїнської] Вільної Академії Наук», під моєю незалежною редакцією» [33, с. 1].

Треба сказати, що журнал «Вісті» був хорovým бюлетенем, який видавав хор «Дніпро» у Твін Сіті (Міннесота), у якому «крім матеріалів сумнівної вартости» [34, с. 1] публікували і серйозні дописи. Власне запровадження окремої рубрики, що містила музикологічні праці під редакцією Лиська, піднесло журнал на якісно новий науковий рівень, незважаючи на «давні» організаційні проблеми з надходженням матеріалів. «Рецензію на мої «Тропарі» також одержав і згідно з Вашими побажаннями поміщу її у «Вістях», – писав Лисько до Антоновича у вересні 1968 року. – Біда мені з тим відділом «Музикологічної секції УВАН» у «Вістях». Люди не мають часу або змоги писати якісь наукові статті, отже я мушу сам вишпортувати щось у моїх шпаргалах, – а ось тепер отримав Вашу гарну і цінну рецензію – статтю, але, на жаль, ... знову про мене. Боюсь, щоб мене не засудили за саморекламу [...] Напишіть свою думку про це» [35, с. 1].

Так розв'язалося майже 20-літня проблема з виданням єдиного на той час українського музичного журналу у світі (!), який, зрештою, має вже свою історію. Цікаво, що в історії української преси нездійснені плани видання українських часописів займають окреме місце. У невеличкій праці Аркадія Животка, що вийшла в Авсбурзі 1949 року, було перераховано ряд видань (до 1930 року), які не вийшли друком в силу різних обставин. Проте автор слушно зауважує: «сама ініціатива, а тим більше підготовча праця коло видання, часом опрацювання пляну і програми їх, заслуговують на належну увагу, доповнюючи тим історію української преси та кидаючи проміння світла на обставини,

<sup>27</sup> Михайло Ветухів (1902–1959) – біолог, генетик, громадсько-політичний діяч, президент УВАН з 1950 року.

в яких доводилося їх народжуватися, жити і розвиватися» [28, с. 3]

Хочеться зазначити, що у дослідженнях, присвячених українській музикознавчій діаспорі, нереалізована ідея видання музичного журналу згадується побіжно (або і не згадується взагалі) як епізод, який немає важливого значення для оцінки її наукової та музично-публіцистичної праці. Однак змінивши «проблему масштабу» і кут зору, виразно бачимо, як цей незначний на перший погляд факт наповнюється складним, а навіть трагічним змістом, як на його повстання впливають не лише світоглядні установки і соціальні потреби, але і особистісні фактори причетних до нього мистецьких постатей. Важливо зрозуміти, що українська музична діаспора, (як, зрештою, і кожна інша), – це самостійний, з складними внутрішніми процесами взаємодії організм, який при ближчому фокусі розпадається на багато складних особистісних мікросвітів. Ці мікросвіти витворили власний простір складних взаємостосунків з новим, чужим для себе суспільним, культурним, ментальним середовищем, знайшли власні шляхи більшої чи меншої співпричетності до світу інших національних ідентичностей і їх життєвих цінностей, зберігаючи при цьому власну сутність. У них були можливості, що стали винятковими, але не менше було і можливостей, які не стали реальністю.

Замінити ключове запитання «Що?» на не менш важливе «Чому?», – таким бачиться на сьогоднішній день завдання, яке виразно постало перед музикознавцями, що вивчають історію «минулої реальності». Зміна методологічної парадигми створить «підстави для окреслення конкретних людських вимірів минулого» [14, с. 167], зробить доволі абстрактні, «плакатні» постаті наших музичних діячів в еміграції реальними особистостями, «прив'язаних до зрозумілих людських інтенцій і переживань», що виведе дослідників на новий рівень осмислення результатів їх праці уже в надособистісному контексті.

1. Антонович М. Лист до Аристида Вирсти від 16 листопада 1956 року, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – ЛН УКУ. – Львів. – 1 арк.
2. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 23 травня 1957, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
3. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 26 жовтня 19(57) року, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
4. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 8 грудня 1957, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
5. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 30 січня 1958, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
6. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 12 травня 1958 року, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
7. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 25 травня 1959 року, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
8. Антонович М. Лист до В. Витвицького від 11 березня 1957 року, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // М. Антоновича. – 1 арк.
9. Антонович М. Лист до В. Витвицького від 29 липня 1958, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
10. Антонович М. Лист до Зиновія Лиська від 10 січня 1958, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
11. Антонович М. Лист до З. Лиська від 28 січня 1958 року, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
12. Антонович М. Лист до З. Лиська від 1 лютого 1958 року, Утрехт, машинописна копія / М.Антонович // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
13. Брик М. Українці в Голяндії / М.Брик // Календар Альманах. – Видання Першої Української Друкарні у Франції. – Париж, 1956. – С. 149-157.
14. Верменич Я. Мікроісторія як проблемне поле соціогуманітарних досліджень / Я.Верменич // Український історичний журнал. – Вип. 4. – Київ, 2010. – С. 156–168.
15. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 30 квітня 1949 року, Париж, автограф / А. Вирста // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
16. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 6 жовтня 1955 року, Берг, автограф / А. Вирста // Архів М. Антоновича. – 3 арк.
17. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 13 березня 1956 року, Париж, автограф / А. Вирста // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
18. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 14 листопада 1956 року, Париж, автограф / А. Вирста // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
19. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 10 червня 1958, автограф / А. Вирста // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

20. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 8 квітня 1958, Нью-Йорк, автограф / А. Вирста // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
21. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 2 серпня 1959 року, Париж, автограф / А. Вирста // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
22. Витвицький В. Українська музична сьогочасність / Василь Витвицький // Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика; упоряд., перекл, вступ Любомир Лехник. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. – С. 103–109.
23. Витвицький В. Українська музична публіцистика / Василь Витвицький // Там само. – С. 164–168.
24. Витвицький В. Трагічна помилка / Василь Витвицький // Там само. – С. 278–279.
25. Витвицький В. Ювілей без фанфар / Василь Витвицький // Там само. – С. 276–277.
26. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 20 лютого 1947 року, Кауфбойрен, автограф / Василь Витвицький // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
27. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 14 лютого 1958 року, Детройт, авторизований машинопис / Василь Витвицький // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
28. Животко Аркадій. Нездійснені пляни видання українських часописів / А.Животко. УВАН, Серія: Книгознавство. Бібліологічні Вісті I – Ч. 2. – Авгсбург, 1949.
29. Зінкевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми / О. Зінкевич // Українське музикознавство. – Вип. 28. – Київ : Музична Україна, 1998. – С. 64–73.
30. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 2 січня 1958, Мюнхен, авторизований машинопис / З.Лисько // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
31. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 20 січня 1958 року, Мюнхен, авторизований машинопис / З.Лисько // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
32. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 29 грудня 1958 року, Мюнхен, авторизований машинопис / З.Лисько // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
33. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 17 грудня 1964 року, Нью Йорк, автограф / З.Лисько // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
34. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 16 липня 1966, Механік віл, автограф / З.Лисько // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
35. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 10 вересня 1968, Нью-Йорк, авторизований машинопис / З.Лисько // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
36. Ржевська М. Категорія національного та процесу самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття) / М. Ржевська // Українське музикознавство. – Вип. 28. – Київ : Музична Україна, 1998. – С. 80–90.
37. Самчук Улас. Планета Ді-Пі. – Вінніпег, 1979.
38. Шевельов Ю. Лист до А. Вирсти від 9 березня 1960 року, Нью Йорк, авторизований машинопис / Ю.Шевельов // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

*На основани неізнаних матеріалів, в частности, переписки Мирослава Антоновича, Зиновія Лиска, Василя Витвицького, Аристида Вирсти, исследується попытка возобновления издания музыкального журнала в украинской эмиграции в 40–50 гг. ХХ в.*

**Ключевые слова:** украинская диаспора, музыкальная периодика, украинские музыковеды.

*On the basis of unknown materials, including correspondence of Myroslav Antonovych, Zynoviy Lysko, Vasyl Vytvytskyi and Arystyd Vyrsta an attempt to restore music magazine on the Ukrainian emigration in the 1940th – 1950th has been researched.*

**Key words:** Ukrainian diaspora, musical periodicals, Ukrainian musicologists.

УДК 78 .07 : 534.85 : 314.743

Ганна Карась

## МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА УКРАЇНСЬКОЇ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ У ЗВУКОЗАПИСАХ

*У статті на основі різноманітних джерел (звукозаписів, каталогів, статей) здійснено огляд музичної шевченкіани української західної діаспори у звукозаписах впродовж ХХ ст. Виокремлено зарубіжні фірми звукозапису, постаті композиторів, виконавців (солістів, хорових колективів, банду-ристів) діаспори, які були причетні до творення музичної шевченкіани.*

© Карась Г., 2014.

**Ключові слова:** дискографія, звукозапис, діаспора, Т. Шевченко, музичні твори, виконавці.

Дискографія та фонозаписи української музики належать до маловивчених галузей музикознавства, а тому праці колекціонера-дискографа та дослідника Степана Максимюка (США) з історії українського звукозапису та дискографії, як і колекція зібраних ним унікальних записів є неповторним феноменом [9]. Писали і впорядковували зарубіжну українську дискографію в еміграції – П. Маценко, А. Рудницький, Р. Савицький-мол., Т. Терен-Юсь-ків, в Україні – С. Павлишин, В. Дутчак, І. Червінський. Опис дискографії співаків С. Крушельницької, М. Менцинського, І. Маланюк, Й. Гошуляка, композиторів М. Гайворонського, А. Гнатишина, «Візантійського хору» М. Антоновича, бандуристів Г. Китастого, В. Луціва, В. Мішалова, капели бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта (США) міститься в каталогах американських звукозаписуючих фірм [16; 17], української фірми «Арка» (Нью-Йорк) [22], каталозі грамофонних платівок першої половини ХХ ст. з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові [7], каталозі мистецько-творчої спадщини В. Луціва [10], дослідженнях зарубіжних дослідників [14; 18; 21; 23], у книгах та статтях про діячів музичної культури діаспори [2; 5], нашій монографії [6]. Каталог платівок до грамофонів, які можна було замовити і придбати, друкувала на своїх шпальтах у 1930-х рр. газета «Українське слово» (Буенос-Айрес, Аргентина). Газета «Свобода» (США) постійно інформувала про нові звукозаписи та можливість їх придбання.

Чільне місце у цьому масиві звукозаписів займала музична Шевченкіана, вперше описана С. Максимюком [8]. З часу написання статті пройшло чверть століття, дискографія музичної Шевченкіани поповнилася новими зразками. Готуючись до відзначення 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка, актуальним бачиться огляд музичної Шевченкіани української діаспори впродовж ХХ ст., що і складає основну мету нашої розвідки. Виходячи із неї, необхідно вирішити наступні завдання: виявити джерела музичної Шевченкіани діаспори (звукозаписи); каталоги та дискографію проблеми; на цій основі здійснити огляд звукозаписів музичної Шевченкіани української діаспори.

Найбільш поширеними формами звукозапису є записи на платівках, магнітофонних стрічках, компакт дисках, на фільмових та відео стрічках. Музична Шевченкіана представлена практично на всіх носіях звукозапису від часу його появи на початку ХХ ст. Є сотні позицій (від звичайних і довгограйних платівок до сучасних CD, DVD) запису музичних творів на тексти Т. Шевченка, скомпонованих українськими композиторами материко-вої та діаспорної України (М. Лисенко, М. Вербицький, О. Нижанківський, Я. Степовий, Д. Січинський, В. Заремба, К. Стеценко, М. Леонтович, М. Волошин, Б. Лятошинський, С. Людкевич, М. Колесса, А. Кос-Ана-тольський, А. Штогаренко, І. Шамо; О. Кошиць, М. Фоменко, В. Грудин, О. Бобикевич, В. Овчаренко М. Кузан) і виконаних хоровими колективами, солістами-вокалістами, капелами бандуристів діаспори. До масштабних творів, звукозапис яких здійснено, належить ораторія «Неофіти» М. Кузана (Франція) [6, с. 528–532; 29].

У короткограйний період звукозаписи здійснювалися фірмами «Columbia», «Victor», «Odeon / Okeh», «Asch», «Edison», «Emerson», «Brunswick», «Sonart» (США). З початку 1950-х років ініціативу у звукозаписній діяльності перебрали на себе комерційні українські крамниці, зокрема книгарні. Ініціаторами в цій справі були Мирон Сурмач – власник книгарні «Сурма» у Нью-Йорку; Я. Пастушенко й Роман Поритко – власники крамниці «Арка» (теж у Нью-Йорку) та Василь Ільчишин – власник крамниці «Хвилі Дністра» у Клівленді. Кінець 1940-х приніс революцію в звукозаписну індустрію: зникли короткограйні платівки, фірмою «Columbia» введено у 1948 р. довгограйні диски, і до початку 1960-х вийшло вже чимало довгограйних моно-платівок, декілька стерео-дисків. З початку 1980-х при записі платівок та аудіокасет почали застосовувати комп'ютерну, т. зв. цифрову (digital) техніку, яка ще більше розширила динамічні можливості та чистоту звуку. Технічний формат аудіокасети, що виник більше 30-ти років тому, зберіг популярність як варіант довгограйних платівок або як випуск паралельно з компакт-дисками. Зважаючи на те, що платівки були надзвичайно популярними у середовищі українських емігрантів, і виготовлялися до десятків тисяч копій, їхнє значення у культурно-виховному і пропагандистському аспектах важко переоцінити. Велика збірка звукозаписів американського колекціонера Дж. Бергера, яка була основою для досліджень С. Максимюка, зберігається в бібліотеці Конгресу США, де впорядковуються каталоги звукозапису різних країн світу. Вагомими серед них є і українські зразки. Як встановив колекціонер, перший звукозапис пісні «Нащо мені чорні брови» у виконанні сопрано П. Гаврильцевої-Хмари, який зберігається в бібліотеці Конгресу США, було здійснено у Петербурзі фірмою «Berliners

Gramophone» (1900) напередодні відзначення сорокової річниці з дня смерті Шевченка [8, с. 61]. Саме цей запис і започатковує українську музичну Шевченківську дискографію. С. Максимюку вдалося зібрати біля двохсот назв записів пісень на слова Т. Шевченка на платівках швидкістю від 74 до 82 об./хв. за період 1900–1965 років, зроблених акустичним і електричним методом.

На початку ХХ ст. до справи запису творів на слова Т. Шевченка долучаються відомі співаки – тенор Модест Менцинський (Стокгольм, Берлін, «Gramophone»), баси Олександр Носалевич та Олександр Нижанківський (обидва – Відень, «Pathé»). Серед грамзаписів записів видатного українського співака М. Менцинського – солоспіву М. Лисенка на слова Т. Шевченка: «Дума», «Мені однаково», «Гетьмани, гетьмани» (Стокгольм, 1910, записав Франц Хампе), «Минають дні, минають ночі», «Ой Дніпре, мій Дніпре» (Берлін, 1911, записав Фред В. Гальсберг), «Ой одна я, одна», «Якби мені, мамо, намисто» («Pathé», Відень) [11]. Важливо, що частина цих записів відтворена на сучасному CD, випущеному в Австрії [30].

Серед співаків діаспори, які записували твори на слова Т. Шевченка були Р. Любінецький («Columbia»), Д. Медовий («Columbia», 1920-ті рр.), Г. Шандровський («Okeh», 1926), О. Сашко («Victor», 1927), М. Машир («Okeh», 1927), І. Кремер («Brunswick», 1927), Т. Свистун («Columbia», 1931), В. Ділов («Columbia», 1926, 1927), С. Королишин-Цимбаліст («RCA Victor CS», 1936, 1938), Т. Терен-Юськів («Surma»), Н. Андрусів («Арка», N.Y.), М. Голинський («Musa», Канада, 1947) [24], П. Черняк («Арка», Канада), О. Хлебич («RCA Victor», Аргентина), М. Мінський («Interkor», Штуттгарт), І. Маланюк («Хвилі Дністра», CD). Орест Руснак записав на фірмі «Хвилі Дністра» (Клівленд США) солоспіву «Минули літа молодії» (муз. О. Нижанківського; CD IA і CD IB, 1953 р.), «І золотої й дорогої» (муз. Д. Січинського; CD 2A і CD 2B, 1954–1955), «Дума» (муз. О. Бобикевича; Канада, фірма «Privat Record» – P R 1588–1589, 1953 р.).

Відомий канадський співак Йосип Гошуляк, добре розуміючи важливість фонографічної спадщини для історії українського вокального мистецтва, здійснив ряд записів, в т. ч. три довгограйні платівки випускає за власні заощаджені кошти. Це : «Йосип Гошуляк – українська класика» («Тебе я в пісні бачу, рідний краю»), ч. 1, під акомпанемент відомого піаніста Лео Баркіна, видана з нагоди 100-ліття державності Канади та 75-річчя українського поселення в Канаді (1968, фірма «RCA Victor»); «Басові арії та монологи» в супроводі Канадського симфонічного оркестру під орудою диригента Ернесто Барбіні (1975, фірма «But Records Inc.» у США і Канаді), «Taras Shevchenko. The Great Bard in Song. Ukrainian Classics II, Josyp Hoshuliak – Bass; Tetiana Tkachenko – Pianist» (1982) присвячена 1500-річчю Києва [26;28;31], дві аудіокасети (1994), п'ять компакт-дисків (1999).

Всі три вищезазначені платівки є цінними для українського мистецтва, про що свідчить і їх оформлення. Передовсім, кожна з платівок співака містила короткий нарис про його творчий шлях, відомості про авторів виконуваних композицій, що відповідало стандартам звукозапису в Канаді, а головне – тексти були викладені трьома мовами (українською, англійською та французькою). Тримовність текстів дає змогу популяризувати українську культуру у світі. Це своєрідна частина історії української музики в життєписах її класиків. Відмітною рисою фонографічних записів Й. Гошуляка є те, що співак відкривав зарубіжному слухачеві українські імена М. Лисенка, С. Людкевича, Д. Січинського, К. Стеценка, В. Барвінського, М. Гайворонського, О. Бобикевича, Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського, М. Вериківського, М. Фоменка. Значний тираж платівок, а також їх часте транслювання в канадських радіопередачах у програмах «SFRB», «Gilmurs Albums of CBS» є свідченням їх популярності та визнання у світі.

Всі записи Й. Гошуляка були високо оцінені не лише українською [20], але й англомовною критикою. Цінним у другій платівці є виконання монологу «Чернець» українського композитора М. Вериківського. У рецензії Василь Витвицький підкреслював: «Нашому співакові належить признання за те, що добув цей твір з забуття і дав змогу запізнітися з ним ширшим колом наших і не наших слухачів» [2, с.350], а в листі до співака писав: «Це вперше довелося мені почути цікавий і вартісний твір» [3, с.259]. Монолог є складним для виконання, тому вимагає від виконавця не тільки доброго володіння голосом, але й глибокого розуміння історичної і літературної вартості твору. Власне, Й. Гошуляк зумів утілити у своєму виконанні весь задум автора. Відомий український бандурист Григорій Китастих так оцінював цей запис: «Ваша праця як вокаліста, як інтерпретатора належить до високої класи музичної культури <...> Слухаючи твір Вериківського, я не міг стримати своїх сліз. Я був під впливом великої сили мистецтва...» [3, с. 551]. Третя платівка популяризує творчість Тараса Шевченка серед чужинців. На титульній сторінці подаються інформаційні відомості про поета. На

думку І. Лисенка, вона є єдиним повним записом на тексти Кобзаря в історії української дискографії [3, с. 550]. Після прослуховування платівки Д. Робертсон зазначав: «Я можу сміло заявити <...>, коли б я не народився шотландцем, то тоді я обов'язково був би українцем», «в тих піснях є трохи меланхолії і суму <...> однак ця риса стає сильним додатком до драматичності і навіть містичності в Гошуляковому голосі» [3, с. 161, 162]. Всі записи співака випущені також на компакт-дисках і є цінним доробком в українській фонографічній спадщині. Поєднані за змістом, стилем вони розкривають світові не лише багатство голосу співака, але й мають історичну цінність у галузі теоретичного музикознавства та української музичної й художньої літератури. До 200-літнього ювілею Й. Гошуляк випустив альбом «У поклін Кобзареві» із трьох CD, де записано більше тридцяти солоспівів та арій на слова Т. Шевченка [27]. Вони представляють широку жанрово-стильову палітру творів українських композиторів (М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, Д. Січинського, Л. Ревуцького, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, М. Вериківського, М. Фоменка, О. Бобикевича, Ф. Глушка) та російського композитора С. Рахманінова.

До українських хорів, які спричинилися до звукозапису творів Т. Шевченка, були: хор «Ліра» («Columbia», 1928), ім. М. Лисенка (Джерсі Сіті, дир. А. Гела, «Columbia», 1928), Український національний хор («Victor», 1927), хор «Україна» (дир. Н. Городовенко, UNO, Канада), хори під кер. І. Сайка («Sugena», Польща), «Візантійський хор» (Утрехт, Нідерланди, дир. М. Антонович, «Десса», США), Хор церкви св. Варвари (Відень, дир. А. Гнатишин – альбом «І мертвим і живим (Рим, 1979) [25] та багато інших.

Найбільш активно в усіх видах звукозапису, починаючи з 1950-х рр., є Українська капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта. У її доробку численні грамплатівки, аудіокасети, CD, DVD, відеокасети, значна частина з яких представлена на веб-сторінці капели в Інтернет [1]. Вагомою складовою цих записів капели є музична Шевченкіана. Перші два альбоми записів були здійснені під керівництвом Г. Китастого (ED-CC-537; 540). У 1951 р. капела під керівництвом Володимира Божи́ка записує на фірмі «RCA Victor Studios» у Монреалі (Канада) альбом із шести платівок «Українська капела бандуристів», у 1955 році у США капела випускає альбом із десяти платівок «Українська капела бандуристів під мистецьким проводом Григорія Китастого і Володимира Божи́ка». Це записи виступів капели із концертних залів у США та Канаді впродовж 1950–1955 років. Пізніше капели випускає ряд платівок (1975, 1991, Торонто), CD (1994, 1997). На них записані: «Встає хмара» (муз. В. Ємця), «Гайдамацька пісня» (муз. К. Стеценка), «Реве та стогне Дніпр широкий» (муз. Г. Китастого) – 1983; «Заповіт» (муз. Г. Хоткевича), «Грай, кобзарю» (муз. Г. Китастого) «Встає хмара» (муз. В. Ємця), «Гайдамацька пісня» (муз. К. Стеценка) – 1991; «Сонце гріє» (аранж. П. Потапенка), «Закувала та сива зозуля» з драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» (муз. П. Ніщинського); «Грай, кобзарю» (муз. Г. Китастого), «Встає хмара» (муз. В. Ємця), «Гайдамацька пісня» (муз. К. Стеценка) – 1994. На сучасних аудіо та компакт дисках під керівництвом Олега Махляя записано такі твори Т. Шевченка: «Чорна хмара з-за лиману» (муз. А. Кизими), «Реве та стогне Дніпр широкий» (муз. Г. Китастого) – альбом «Братство» (Brotherhood); «Встає хмара» (муз. В. Ємця) – альбом «1659»; сюїта «Гамалія» (муз. М. Лисенка), «Реве та стогне Дніпр широкий» (муз. Г. Китастого) – альбом «Вауда»; «Грай, кобзарю» (муз. Г. Китастого) – альбом «European Tour 2003»; «Грай, кобзарю» (муз. Г. Китастого), «Встає хмара» (муз. В. Ємця), «Гайдамацька пісня» (муз. К. Стеценка) – альбом «Black Sea Tour, Ukraine (1994)»; «Заповіт» (муз. Г. Хоткевича), «Грай, кобзарю» (муз. Г. Китастого) – альбом «Again With You, My Ukraine» (1991); «Встає хмара» (муз. В. Ємця), «Гайдамацька пісня» (муз. К. Стеценка), «Реве та стогне Дніпр широкий» (муз. Г. Китастого), «Грай, кобзарю» (муз. Г. Китастого) – альбом «UBC Concert Tour 1983»; «Грай, кобзарю» (муз. Г. Китастого), «Встає хмара» (муз. В. Ємця), «Гайдамацька пісня» (муз. К. Стеценка) – альбом «Black Sea Tour, Ukraine (1994). Серед солістів-бандуристів музичну Шевченкіану записували Михайло Теліга («Sugena», Польща), Ольга Герасименко-Олійник (аудіокасети, США, 1990), Віктор Мішалов (США, Канада) [4].

Значно активізувався процес запису творів на слова Т. Шевченка напередодні відзначення його ювілеїв (1961–1964 рр.) Останнім часом під егідою Товариства української опери в Канаді реалізується новий проект «The Ukrainian Art Song Project» [13; 15]. Відомий британський співак бас-баритон Павло Гунька планує записати понад 300 вокальних творів – класичних скарбів пісенної творчості українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса та ін. Перші записи вже реалізуються. Це 124 солоспівів М. Лисенка на шести CD дисках, 55

солоспівів Я. Степового на двох CD дисках, 42 солоспівів К. Стеценка на двох CD дисках. Важливе місце серед них займають твори на слова Т. Шевченка.

Отже, як свідчить аналіз виявлених джерел, музична Шевченкіана в діаспорі представлена практично на всіх носіях звукозапису від часу його появи на початку ХХ ст. до сучасних технологій. Звукозаписи сотень музичних творів (вокальних та хорових) на слова Т. Шевченка у виконанні провідних співаків, хорових колективів, капел бандуристів та окремих солістів-бандуристів, засвідчують не тільки велику повагу до слова великого поета, але й презентацію української музичної культури у світовому культурному просторі засобами високомистецького виконання кращих зразків її музично-поетичної спадщини.

1. Веб-сторінка Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США) [Електронний ресурс]. Доступно за адресою : <http://www.bandura.org>.
2. Витвицький В. Нова платівка Йосипа Гошуляка / В. Витвицький // Витвицький В. Музикознавчі праці : публіцистика [упор. Л. Лехник]. – Львів, 2003. – С. 350–351.
3. Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь : спогади, листування, матеріали / Й. Гошуляк. – Львів : Каменяр, 1995. – 590 с.
4. Дутчак В. Пошук синтезу традицій і новацій української бандури в творчій діяльності Віктора Мішалова / В. Дутчак // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 11. – К.: Міленіум, 2007. – С. 170–177.
5. Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження / упор. і ред. Якова Гурського. – Нью-Йорк : УВАН у США, музикологічна секція, 1980. – С. 288–289.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
7. Каталог грамофонних платівок першої половини ХХ ст. з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові / муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові; упор. Д. Білавич, І. Криворучка. – Л. : Гердан Графіка, 2007. – 120 с.
8. Максимюк С. Дискографія Шевченіани / С. Максимюк // Сучасність. – 1990, ч. 3 (347). – С. 60–73.
9. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / наук. ред. Р. Савицький, Ю. Ясіновський / С. Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського католицького університету, 2003. – 287 с.
10. Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва : каталог / укл. Т. Гавриленко, О. Струтинська. – Надвірна, 2004. – 138 с. [Культурно-мистецький фонд ім. В. Луціва].
11. Савицький Р.-син. Дискографія Модеста Менцинського / Роман Савицький-мол. // Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування / авт.-упоряд. М. Головащенко. – К. : Рада, 1995. – С. 240–243.
12. Савицький Р.-мол. Музика Лисенка на канадійському компакт-диску / Роман Савицький-мол. // Musica humana: зб. ст. кафедри музичної україністики, ч.1 / відпов. ред. Ю. Ясіновський [= Наук. зб. ЛДМА ім. М. Лисенка, 8; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, серія : Історія української музики, 10]. – Львів, 2003. – С. 327–328.
13. Сайт Павла Гуньки (Канада) «Musica Leopoldis» [Електронний ресурс]. Доступно за адресою : <http://www.musicaleopoldis.com/>.
14. A Catalogue of Vocal Recordings the Russian Catalogues of The Gramophone Company Limited Obshchestvo Grammofon с OGR. OTV. 1899–1915 by John R. Bennett. – The OAKWOOD PRESS, 1977. – 220 p.
15. Mykola Lysenko. The Art Songs – The Ukrainian Art Song Project [Електронний ресурс]. Доступно за адресою : <http://www.youtube.com/watch?v=XmSc416QU9w>.
16. Numerical Catalogue of COLUMBIA double Disc Records «E» Series TWELVE –Inch TEN-INCE. Containing all selectoins up to and including september, 1919. – New York : COLUMBIA Graphophone Company : Woolworth Bulding. – 144 p.
17. Numerical Catalogue of COLUMBIA ten and twelve-ince double disc. Foreign language Records. Containing all selectoins up to and including december, 1925. – New York City : COLUMBIA Graphophone Company. – 131 p.
18. Robert Bauer. The New Catalogue of Historic Records, 1898–1908 / Robert Bauer. London, 1947. – P. 265.
19. Sawycky R. Alexander Myshuha and his recording / R. Sawycky // The Ukrainian Weekly. – Jersey Siti, 1982. – 16, 23 may. – No.20,21. – P.7, 10; 7, 15
20. Sawycky R. Yosyp Hoshuliak: on the record / R. Sawycky // The Ukrainian Weekly. – Jersey Siti, 1982. – 24 october. – No.43. – P. 5.
21. Spottswood Richard K. Ethnic Music on Records. A Discography of Commercial Ethnic Recordings Produced in United States 1894 to 1942. – Los Angeles : Folklore and Methology Center University of California, 1983. – 110 p.
22. Ukrainian records Arka New York. Найновіший каталог українських платівок. – Нью-Йорк, б.р. – 68 с.
23. Vertical-cut Cylinders and Discs. A Catalogue of all «Hill -&- Dale» recordings of serious worth Made and issued between 1897–1932 circa by Victor Girard and Harold M. Barnes. – London : British Institute of Recorded Sound, 1971.

24. Золоті голоси України. Присвячується 150-й річниці від дня народження Олександра Мишуги. Олександр Мишуга. Соломія Крушельницька. Михайло Голинський. Модест Менцинський. CD (Україна, ЛОДТРК ; Гал рекардс, 2003).
25. «І мертвим і живим» українські пісні на поезії Т. Шевченка. (5 обробок, 2 оригінальні композиції А. Гнатишина). Хор церкви св. Варвари у Відні під керівництвом проф. Андрія Гнатишина. Солоісти. Видав. Укр. відділ Ватиканського радіо, Рим, 1979.
26. Йосип Гошуляк. Басові арії та монологи в супроводі Канадського симфонічного оркестру під орудою диригента Ернесто Барбіні (1975, фірма But Records Inc. у США і Канаді).
27. Йосип Гошуляк «У поклоні Кобзареві : До 200-річчя Тараса Шевченка. Альбом із трьох CD.
28. Йосип Гошуляк – українська клясика (Тебе я в пісні бачу, рідний краю). ч.1. Супровід відомого піаніста Лео Баркіна, видана з нагоди 100-ліття державності Канади та 75-річчя українського поселення в Канаді (1968, фірма RCA Victor).
29. «Неофіти». Ораторія М. Кузана на вірші Т. Шевченка. Заслужена капела України «Трембіта» і Оркестр штабу Західного оперативного командування. CD. Серія «Духовна музика України». Ювілейний випуск 10.
30. Lebendige Vergangenheit. Modest Menzinsky (1875–1935) CD LC 00992 MONO 89199 Ausro Mechana Historic Recordings (P) 1999 AAD (Recorded 1910, 1911, Gramophone).
31. Taras Shevchenko. The Great Bard in Song. Ukrainian Classics II, Josyp Hoshuliak – Bass; Tetiana Tkachenko – Pianist (1982), присвячена 1500-річчю Києва.

*В статті на основі різноманітних джерел (звукозаписей, каталогів, статей) здійснено аналіз музичної шевченкиани української західної діаспори в звукозаписах ХХ в. Определены зарубежные фирмы звукозаписи, личности композиторов, исполнителей (солистов, хоровых коллективов, бандуристов) диаспори, которые создавали музыкальную шевченкиану.*

**Ключевые слова:** дискографія, звукозапис, діаспора, Т. Шевченко, музичальні твори, виконавці.

*The article deals with the survey of musical Shevchenkiana of the Ukrainian Western Diaspora during the 20th century based on various sources (phonograms, catalogues, articles). The author enumerates foreign record companies, composers and diaspora performers (leading singers, bandura-players) that contributed greatly to the formation of musical Shevchenkiana.*

**Key words:** discography, sound recording, diaspora, T. Shevchenko, piece of music, performers.

УДК 371.621 : 371.214.114

Людмила Обух

### НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ : ПОСІБНИКИ ТА ПІДРУЧНИКИ ЗІ СПЕЦІАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ПРЕДМЕТІВ

*У статті вперше актуалізується питання методичного забезпечення навчального процесу в українському зарубіжжі, як необхідного елемента проукраїнського виховання. Здійснюється характеристика та аналіз підручників та посібників із спеціальних музичних предметів, що використовувались в українській західній діаспорі.*

**Ключові слова:** культурно-освітня діяльність, навчально-методичне забезпечення, українська західна діаспора, навчальний процес, музична освіта.

Вагоме значення для збереження національних культурних традицій мала культурно-освітня діяльність української еміграції у західній діаспорі, де музична освіта займала важливе місце. Невід'ємною складовою якісної музичної освіти в діаспорі мала слугувати добра навчально-методична база, забезпечення якої було першоосною праці українських музикологів-емігрантів.

Загальна характеристика музично-освітніх процесів у середовищі українців західної діаспори подана у монографії Г. Карась [8]; українську теоретичну думку міжвоєнного періоду в Західній Європі висвітлює дисертація О. Мартиненко [14]. Характеристику навчально-методичних видань окремих діячів українського західного зарубіжжя подають О. Залеський [7] та Н. Кашкадамова [9], В. Дутчак [4].

© Обух Л., 2014.

Проте, комплексного дослідження даної проблеми досі не було, що і склало *актуальність* обраної нами тематики. Фактично питання методичного забезпечення навчального процесу в українському зарубіжжі піднімається нами вперше, тому *метою* даної розвідки є характеристика та аналіз підручників та посібників із спеціальних музичних предметів, що використовувались в українській західній діаспорі.

У міжвоєнний період було здійснено декілька спроб осмислення історії української музики, а тому історичні огляди українських емігрантів Ф. Шешка та Д. Антоновича відзначалися застосуванням нових концептуальних методологій. Першим, хто в повному об'ємі та детальній послідовності почав працювати над базою для створення наукової концепції історії української музики, був Федір Шешко. У статті «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні» [20] він виклав та обґрунтував свою позицію щодо праці над першоджерелами. Саме на цей напрямок була спрямована першочергова увага дослідника. У своєму огляді історії української музики (написаному у 1933 р. на замовлення редколегії «Української Загальної Енциклопедії») Ф. Шешко використав періодизацію, прийняту тоді в українському літературознавстві, що дало йому змогу більш цілісно оцінити рівень розвитку всіх трьох видів української музики (народної, церковної та світської) у кожному періоді зокрема: Домонгольська доба (до XIII ст.), Передкозача доба (XIII – XV ст.), Козача доба (XVII – XVIII ст.), Нова доба (XIX – XX ст.). Створення у той час найбільш виваженої та аргументованої характеристики давнього періоду і було, власне, заслугою науковця. Огляд української музики Д. Антоновича опубліковано у збірнику «Українська культура» [1] за 1940 р. Як мистецтвознавець, він подає періодизацію української музики за зміною художньо-історичних стилів. Такий принцип систематизації успішно утверджувався в той час у західноєвропейській науці, тому його застосування залучало нашу культуру до західноєвропейського культурного процесу [1, с. 128–131].

Для музично-теоретичних предметів навчально-методичні посібники написали: Ф. Якименко – «Практичний курс науки гармонії» (1925), З. Лисько – «Музичний словник» (1933), В. Буряник – «Практичний курс музичної теорії» (1936), І. Левицький – «Нарис історії музики» (1931), «Популярна наука гармонії», «Основи теорії музики» (1966), О. Залеський – «Загальні основи музичного знання» (1957), П. Маценко – «Конспект історії української церковної музики», Р. Смеречинська-Шуль – «Основи музичного мистецтва» (1973).

У передмові до «Практичного курсу науки гармонії» [24] Федір Якименко зауважує, що «учень який приступає до студіювання науки гармонії, мусить ґрунтовно знати основи теорії музики в повному об'ємі» [24, с. 4]. На той час (у першій третині ХХ століття) шкільний підручник «Практичний курс гармонії» українською мовою був перший такого роду у нашій музичній літературі. Свій посібник, що складається з двох частин та задачника, Ф. Якименко присвячує голові Українського музичного товариства в Празі Федору Шешку, який переклав його українською мовою. У своєму фаховому підручнику Ф. Якименко подає предмет практично, без теоретичних екскурсів і особливо детально зупиняється на розділі модуляції. Друга частина його «Гармонії», що мала аналізувати нові гармонічні системи, на жаль, не вийшла.

Постійне виникнення у виконавській, педагогічній та науковій практиці Галичини на початку ХХ ст. потреби пояснення часто вживаних іншомовних спеціальних музичних термінів спричинило появу «Музичного словника» Зіновія Лиська [12]. Спеціальна музично-теоретична комісія, організована при ВМІ ім. М. Лисенка у Львові на початку 1932 р., до якої входили В. Барвінський, М. Колесса, Б. Кудрик, З. Лисько, Н. Нижанківський, Л. Сич, під керівництвом С. Людкевича для якнайскорішого видання українською мовою найпотрібніших підручників (з сольфеджіо, теорії, гармонії та історії музики, контрапункту, музичних форм тощо) для освітньо-музичних інституцій Галичини, ухвалила, із деякими змінами та доповненнями, видання «Музичного словника» З. Лиська. У передмові до своєї праці автор пояснює, що «цього роду праця, – перша в українській музичній літературі (...) і я (...) маю надію, що книжка ця (...) причиниться до усталення української музичної термінології і стане за настольну книгу нашим педагогам, студентам» [12, с. 8]. Опрацьовуючи словник, автор передусім зважав на художній побут Західної України, яка до 1918 р. входила до складу Австро-Угорської імперії, а опісля до Польщі. Зважаючи на це, в музичній галузі вживалася термінологія німецькою та польською мовами. Тому цим термінам приділено більше уваги, проте не оминув З. Лисько тлумачення термінів іншими мовами, зокрема італійською. Також він подбав про те, щоб користувачі з'ясували не тільки зміст кожного музичного терміну, а й його вимову, тому він подав мовну транскрипцію. Вчений розраховував передусім на користувачів

Західної України, тому українські відповідники ґрунтувалися на літературній мові Галичини. Ідея укладання словника, який би подавав єдино правильний зміст певного іноземного терміна, вживаного авторами музичних композицій для пояснення своїх творчих намірів, у З. Лиська виникла ще й через індивідуальне, часто довільне тлумачення вчителями музичних термінів, що могло викликати смислову плутанину в учнів. Тому робота автора вирізняється належною повнотою, прагненням пояснити більшість слів, які визначають характер і темп цілого твору або його частин чи фрагментів, настроїв, колористичне забарвлення звучання, особливості фактури, руху викладення, динаміки художнього вислову, допомагаючи цим у сприйнятті й розумінні музичного мистецтва [12, с. 4–5].

«Практичний курс музичної теорії» В. Буряника [2] фактично став одним з перших українських навчально-методичних посібників в Чехо-Словацькій Республіці, в якому ґрунтовно подані основи теорії музики. Виклад матеріалу насичений інформацією, музичними прикладами, змістовними і різноманітними завданнями, що робить його доступним українському народному музичному мисленню.

Написання у Львові Іваном Левицьким «Нарису історії музики», «Основ теорії музики» та «Популярної науки гармонії» [10 ; 11] було продиктовано браком теоретичних підручників для учительських семінарів на Західній Україні та перевидано (окрім «Нарису історії музики») в Сполучених Штатах Америки. У передмові до одного з них видавець М. Таранько зазначає, що «доси, поза «Катехизмом музики» о. В. Матюка, «Учебником співу» о. І. Кипріяна та «Самоучком до науки співу» о. М. Копка, не було й нема покищо підручника з музичної теорії для ширшого ужитку, а передовсім для потреб школи» [11, с. 6].

Плідною як для української музично-теоретичної думки, так і для музично-освітнього процесу західної діаспори була діяльність О. Залеського на еміграції. Теоретичні праці мистецтвознавця користувалися широкою популярністю, про що свідчать попит у різних закордонних видавств. Зокрема, «Короткий начерк історії української музики» видало 1958 р. видавництво «Америка» у Філадельфії, «Загальні основи музичного знання» того ж року надрукувала «Говерля» в Нью-Йорку, книжку про життя й творчість М. Лисенка випустив у світ «Новий шлях» у Вінніпегу, а «Музичний диктант» (вправи та пісні для вивчення музичної грамоти) він видав самостійно у Бофало 1961 р. Зазначимо, що в 1971 р. в Мюнхені було опубліковано його «Малу музичну енциклопедію». Зокрема, підручник О. Залеського «Загальні основи музичного знання» [7] був тим необхідним для українського шкільництва еміграції виданням, яке охоплювало найважливіші аспекти з теорії музики: від зрозумілих і простих пояснень музичного тону, нотації, ладів, інтервалів, акордів тощо – до основ хорознавства та інструментознавства і музичних форм. Крім того, в кінці підручника вміщено дати з життя відомих композиторів світу, короткий музичний словник та переклад основних музичних позначень на англійську мову.

Праця П. Маценка «Конспект історії української церковної музики» [15] написана для потреб студентів Богослів'я при Колегії Св. Андрея у Вінніпезі (Канада). У підручнику окреслені найважливіші періоди історії церковної музики: початки церковного співу, його поділ і термінологія, виникнення «партесного» та київського співу з прикладами форми запису співу (нотописами) вкінці. Подано також списки творців співу та композиторів церковної музики.

Вагоме місце серед навчальних посібників у діаспорі зайняла праця Р. Смеречинської-Шуль «Основы музического искусства теория и история» [21]. Як пояснює сама авторка, однією з важливих причин для появи «Основ» мало бути ознайомлення учнів з музичною термінологією як українською, так англійською мовами. Іншою важливою причиною стала на її думку «конечність дати нашим учням посібник, який узгляднив би ті аспекти [нових композиторських ідей того часу – Л. О.]...». Наші передвоенні й пізніші видання, дарма що деякі з них є на високому рівні, не охоплюють вже всіх актуальних проблем з тієї ділянки і не подають тих всіх інформацій, яких учні сьогодні очікують та які є необхідні для їхніх студій» [21, с. 5]. Основою для написання посібника слугували музикознавцю праці В. Витвицького «Теоретичні відомості» (частина з «Порадника диригентського», Львів, 1938, співавтори З. Лисько та М. Колеса), А. Рудницького «Українська музика: історично-критичний огляд» (Мюнхен, 1963) та «Історія української дожовтневої музики» (ред. О. Шреєр-Ткаченко, Київ, 1969) [21, с. 6]. Посібник складається з шести розділів, п'ять з яких подають матеріал з теорії музики (I – Загальні основи музики, II – Відомості з гармонії, III – Відомості з контрапункту, IV – Музичні інструменти та Народні інструменти, V – Форми музичних творів), а в шостому розділі розглядається історія музики, українська музика та музико-логічні праці. Післямова

написана сином авторки Андрієм В. Шулем англійською мовою, наприкінці видання вміщено вибрану літературу та іменний покажчик, об'ємний літературний покажчик,

Не менш важливу наукову цінність має «Нарис історії української музики» (Київ, 1941, 2 вид. – 2003) Андрія Ольховського – композитора, педагога, засновника та керівника музичної школи в таборі ДП у Фюссені, надзвичайного професора УВУ та Української духовної академії в Мюнхені [7, с. 205].

В галузі методики викладання мистецьких дисциплін на теренах західної діаспори знаходимо праці Н. Гордаш-Дяченкової «Сольовий спів: його теорія і практика», Р. Савицького «Основні засади фортепіанної педагогіки», З. Штокалка «Кобзарський підручник», Л. Вітошинського «Про мистецтво гри на гітарі».

Посібник Н. Гордаш-Дяченкової «Сольовий спів: його теорія і практика» [5], написана в 1927 р. під час викладання в УВПІ ім. М. Драгоманова в Празі, складається з трьох розділів (історії, теорії і практики сольного співу), додатків і таблиць будови голосового апарату. У архівному фонді Осипа Залеського нами виявлено рецензію на дану працю, в якій музикознавець піддає великим сумнівам доцільність видруку посібника, вважаючи його плагіатським, констатуючи абсолютну відсутність посилань авторки на фахову науково-методичну літературу [13].

Своєю методичною роботою «Основні засади фортепіанної педагогіки» [17], створеною в період організації навчально-виховного процесу УМІ в США (1954–1955), Р. Савицький підсумував педагогічні принципи своїх вчителів В. Курца і В. Барвінського щодо організації піаністичного апарату, стильовому виконавстві тощо. Р. Савицький був захоплений ідеєю поставити музичну освіту українських дітей у діаспорі на рівень світових стандартів, що відповідно позначилось на його теоретичній праці. Написанню цієї роботи, яка була прзначена для викладачів УМІА сприяв педагогічний досвід його праці в музичній таборовій школі в Берхтесгадені (1944–1949). «Засади» мають суто практичну спрямованість як посібник для вчителів фортепіано у молодших класах, в якому загально-дидактичний матеріал чергується зі спеціальними фортепіанно-методичними рекомендаціями. Текст написано просто і доступно, а виклад його подано логічно та лаконічно. Назви великих розділів вказують на цілком конкретні проблеми, що в них розглядаються, та водночас досить прозоро висвітлюється групування цих розділів за кількома основними напрямками: вступ і короткий огляд загальних проблем фортепіанної методики; дидактичні принципи вчителя фортепіано; робота над фортепіанною технікою. Як зазначає музикознавець Н. Кашкадамова, у час написання Р. Савицьким посібника практично не існувало української методичної літератури у сфері фортепіанного навчання не тільки у США, але й на Україні. За своїм змістом і спрямованістю ця праця не дублювала жодного з поширених на українській землі російськомовних посібників. Джерелами її сам автор називав власний довголітній педагогічний досвід і студювання кращих зразків іншомовної методичної літератури. Проте, крім згаданого, в «Засадах» виразно відчутні традиції Львівської фортепіанної школи і, зокрема, В. Курца та В. Барвінського. Це, передусім, педантична розробка «механіки» фортепіанної гри в дусі чеського професора-піаніста і чуйне виховання інтонаційної фразуванняльної культури учня, якому в свій час надавав величезної ваги В. Барвінський [17, с. 6]. Н. Кашкадамова, яка редагувала перевидання, також знаходить у посібнику багато розумного, корисного і просто цікавого. При однозначній позиції автора щодо «засвоєння елементарних основ механіки гри і початкового теоретичного знання» під час перших двох років навчання, він шукає «світлих моментів», при яких важливу роль відіграє почуті гумору («атмосфера веселості сприяє праці»), емоціональної спорідненості з учнем на наступних етапах навчання. Серед сформульованих Р. Савицьким вимог у виданні знаходимо поняття самокритицизму, педантичності та самоопанування учня при вивченні музичного матеріалу. При цьому чітко викристалізовується метода особистісно-зорієнтованого навчального процесу. Саме ця робота стала першим методично-педагогічним посібником у діаспорі.

Відомим у діаспорі став «Кобзарський підручник» Зіновія Штокалка (1920–1968) – бандуриста-віртуоза, теоретика бандури, лікаря за професією, – як «детальний підручник для музично грамотних студентів, що забезпечує ґрунтовне освоєння інструмента від початкових вправ до завансованої техніки та детально розглядає особливі кобзарські лади» [23, с. III]. На відміну від «Підручника гри на бандурі» Г. Хоткевича (1929–1930), де увага приділена виконавській техніці та репертуару, у цій праці домінує вироблена автором теорія «специфіки» бандури, яка побудована на генезі самоунікальності інструментів, а звідси музично-жанрової їм відповідності. Митець надзвичайно критичний щодо виконавського репертуару бандуристів, рекомендує саме класичний матеріал,



зокрема козацький (думи – Л. О.). На переконання З. Штокалка, спроби «універсалізувати» бандуру суперечать специфіці інструменту і його музики, тому він відкидає модерні українські бандури (з Чернігівської чи Львівської фабрик) з їхніми подвійними звукорядами, які, на його думку, перешкоджають розвинути всі виконавські можливості інструменту. Підручник написаний для інструментів, які мають перемикачі на кожній струні, що перестроюють її на півтона, з діатонічно настроєними чотирнадцятьма басами і вісімнадцятьма приструнками. Таким чином інструменти можна настроїти у восьми мажорних та паралельних мінорних тональностях, а також у особливих ладах<sup>28</sup>. Автор поділив свій «Підручник» на дві частини з відповідним поділом на розділи – теоретичну і практичну (вправи). У передмові З. Штокалка піднімає питання проблематики українського мистецтва на чужині загалом та новітнього кобзарського мистецтва зокрема.

Своєрідним путівником у світ музики стала праця музиканта-віртуоза з діаспори (Німеччини), українця за походженням, заслуженого артиста України (2001) Лео Вітошинського «Про мистецтво гри на гітарі» (2003, Мюнхен – 2006, Львів) [3], у якій досвідчений виконавець та педагог описує не лише вирішення технічних та інтерпретаційних проблем гітаристів, а й аналізує нотну літературу для гітари та на високому рівні розглядає загальні питання філософії музики. За визначенням К. Рагосінга, «Пропонована публікація не є в буквальному сенсі ані «Школою гри на гітарі», ані історичною працею, і вже аж ніяк не збіркою чітких рекомендацій – а в той же час і підручником, і посібником, і довідковою літературою того особливого різновиду, якого досі ніхто про гітару і для гітари не писав» [3, с. 9].

Немаловажну роль відігравали статті провідних педагогів УМІА з методики викладання спеціальних музичних предметів, опубліковані в Пропам'ятних книгах закладу. Зокрема, у своїй статті «Значення ансамблевої гри в навчанні скрипки» [22] Володимир Цісик рекомендує методичні прийоми поетапного виховання юних скрипалів. Питання музичного тону як основного елементу фортепіанної музики піднімає у статті «Тон» Роман Савицький [18]. Вокал як основу музичного мистецтва розглядає Мирослав Скала-Старицький у своїй статті «Спів – життєва конечність» [19].

Зважаючи на характер дослідження, доцільним буде навести список навчально-методичної літератури з архіву Ігора Соневицького, переданого його дружиною на Україну, яка використовувалася в еміграції: П. Бажанський «Історія руського церковного співу», В. Витвицький «Взаємини М. Лисенко з І. Франком», М. Грінченко «Історія української музики», М. Копко «Самоучка: методичний підручник для науки співу з нотами», Б. Кудрик «Огляд історії української церковної музики», В. Кук «Артем Лук'янович Ведель. Матеріал на допомогу лекторові», І. Левицький «Популярна наука гармонії», М. Лисенко «Збірник українських народних пісень», С. Людкевич «Загальні основи музики (теорія музики)», П. Маценко «Нариси до історії української церковної музики», М. Леонтович «Збірка статей та матеріалів», Ф. Якименко «Практичний курс науки гармонії».

Ще одним музикологічним доробком на еміграції є «Ілюстрований енциклопедичний покажчик українських композиторів поза межами України» – праця диригента, педагога і музикознавця Юрія Оранського (Плевако), керівника школи УМІ в Філадельфії, автора-упорядника аудіо-візуальних презентацій «Альбом на екрані» про життя українських композиторів (показаних в 1970-х рр.) [7, с. 209].

Практична цінність названих праць, окрім заповнення прогалини браку відповідної навчально-методичної літератури на еміграції, полягала у тому, що, *по-перше*, на час написання, більшість із них були першими такого роду україномовними працями музично-теоретичного та методико-педагогічного спрямування в українській музично-теоретичній думці (1925 р. – «Практичний курс науки гармонії» Ф. Якименка, 1933 р. – «Музичний словник» З. Лиська, 1936 р. – «Практичний курс музичної теорії» В. Буряника, 1954/55 рр. – «Основні засади фортепіанної педагогіки» Р. Савицького); *по-друге*, в основу їх написання брався досвід, набутий під час викладання в навчальних закладах відповідного спрямування («Основні засади фортепіанної педагогіки» Р. Савицького, «Сольовий спів: його теорія і практика» Н. Горда-Дяченкової, «Загальні основи музичного знання» О. Залеського, «Конспект історії української церковної музики» П. Маценка); *по-третє*, деякі з них не оминали проблеми двомовності – ознайомлювали учнів з музичною термінологією українською та англійською мовами («Основні музичного мистецтва теорія й історія»

Р. Смеречинської-Шуль); *по-четверте*, всі вони охоплювали найважливіші аспекти з теорії музичних дисциплін та історії української музики. Написані для потреб учительських («Нарис історії музики», «Основні теорії музики» та «Популярна наука гармонії» І. Левицького) та духовних семінарій («Конспект історії української церковної музики» П. Маценка), підручники і посібники вирізнялись належною повнотою, ґрунтовністю викладу теоретичного матеріалу. Такі праці, як «Кобзарський підручник» З. Штокалка, «Про мистецтво гри на гітарі» Л. Вітошинського та «Ілюстрований енциклопедичний покажчик українських композиторів поза межами України» Ю. Оранського можна класифікувати як підручники особливого різновиду, в яких з особливого ракурсу подані біобібліографічні відомості та методично-педагогічні прийоми гри на спеціальних музичних інструментах (бандурі та гітарі).

Отже, навчально-методичне забезпечення педагогів та музичних керівників у західній діаспорі стало необхідним елементом проукраїнського виховання. Музикознавчий та методично-педагогічний доробок української діаспори має значну педагогічну вартість з огляду на брак відповідної літератури на еміграції. Оригінальність багатьох підручників та збірників актуалізує введення їх до навчального процесу не тільки в діаспорі, але і в Україні.

1. Антонович Д. Українська музика / Дмитро Антонович // Українська культура : лекції за ред. Дмитра Антоновича / [упор. С. В. Ульяновська ; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича ; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського]. – Київ : Либідь, 1993. – С. 404–442.
2. [Буряник В.] Практичний курс музичної теорії : (з картою, питаннями й задачами) / написав В. Буряник. – Подєбради : Український технічно-господарський інститут позаочного навчання, 1936. – 137 с. : нот. – (Курс ; ч. 91).
3. Вітошинський Л. Cantabile e ritmico. Про мистецтво гри на гітарі / Лео Вітошинський ; пер. з нім. Лідії Мельник. – Львів : БаК, 2006. – 284 с.
4. Дутчак В. «Кобзарський підручник» Зіновія Штокалка // Бандура. – Нью-Йорк, 2000. – № 71–72. – С. 21–23.
5. Дяченко-Гордаш Н. Сольовий спів, його теорія й практика / Ніна Гордаш-Дяченкової. – Прага : Сіач при Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова, 1927. – 92 с., 7 образків у додатку, нот.
6. Енциклопедія української діаспори / упорядники Василь Маркус, Дарія Маркус. – Нью-Йорк-Чикаго : Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 2012. – Т. 1 : Сполучені Штати Америки; Книга 2 : Л–Р. – 348 с.
7. Залеський О. Загальні основи музичного знання (Теорія музики) / Осип Залеський. – Нью-Йорк (США) : Видавництво «Говерля», 1958. – 64 с.
8. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
9. Кашкадамова Н. Передмова / Наталія Кашкадамова // Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Методичний посібник. – Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. – С. 5–7.
10. Левицький І. Основи теорії музики / Іван Левицький. – Нью-Йорк : «Говерля», 1966. – 56 с.
11. Левицький І. Популярна наука гармонії / Іван Левицький. – Нью-Йорк : «Говерля», 1966. – 91 с.
12. Лисько З. Музичний словник / Зіновій Лисько. – Репринт. вид. – К. : Муз. Україна, 1994. – 168 с.
13. Лисько Зеновій. Уваги на книжку «Сольовий спів» Н. Гордаш-Дяченкової. – Прага, 1928. – (23 сторінки, рукопис) // ЛДННБ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. Архів Осипа Залеського № 547.
14. Мартиненко О. В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Оксана Василівна Мартиненко. – К., 2001. – 310 с.
15. Маценко П. Конспект історії української церковної музики / Павло Маценко. – Вінніпег, Манітоба : Колегія Св. Андрея, 1973. – 101 с.
16. Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
17. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Методичний посібник / Роман Савицький. – Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. – 68 с.
18. Савицький Р. Тон / Роман Савицький // Пропам'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування / [видавничий референт УМІ Ігор Соневицький]. – New-York D.N. : East Side Press, 1963. – С. 62–64.
19. Скала-Старицький М. Спів – життєва конечність / Мирослав Скала-Старицький // Пропам'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування / [видавничий референт УМІ Ігор Соневицький]. – New-York D.N. : East Side Press, 1963. – С. 69–70.
20. Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні / Ф. Стешко // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова. – Прага, 1929. – Т. I. – С. 425–440.
21. Смеречинська-Шуль Р. Основи музичного мистецтва теорія й історія / Рожа Смеречинська-Шульова. – США, Джерсі Сіті : Український музичний інститут Америки : Видавництво М. П. Коць, 1973. – 180 с.

<sup>28</sup> Такий інструмент, який служив основою підручника, зробив З. Штокалкові Семен Ластович Чулівський – бандурист і близький приятель.

22. Цісик В. Значення ансамблевої гри в навчанні скрипки / Володимир Цісик // Пропам'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди п'ятнадцятиріччя його існування / [накладом УМІ]. – North Franklin 817, Philadelphia 23, Pa : «America», 1958. – С. 30–33.
23. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зіновій Штокалко [ред.-упор. А. Горняткевич]. – Едмонтон-Київ : Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. – 347 с.
24. Якименко Ф. Практичний курс гармонії / Ф. Якименко, професор Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. – 128, [II] с.

*В статье впервые актуализируется вопрос методического обеспечения учебного процесса в украинском зарубежье как необходимого элемента национального воспитания. Приведена характеристика и анализ учебников и пособий из специальных музыкальных предметов, которые использовались в украинской западной диаспоре.*

**Ключевые слова:** культурно-образовательная деятельность, учебно-методическое обеспечение, украинская западная диаспора, учебный процесс, музыкальное образование.

*In article a raise first question methodical security of educational process at Ukrainian foreign countries how necessary element Ukrainian training. Carried in to practice characteristic and analysis textbook and manual with special music article that used in Ukrainian western diaspora.*

**Key words:** cultural and educational activity, educational and methodical security, Ukrainian western diaspora, educational process, musical educational.

УДК 78.071.1 : 78.08

Ольга Яловенко

### ЖАНРОВА ПАЛІТРА ТВОРЧИХ ПОШУКІВ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У СФЕРІ СОЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

*У статті розглядається жанровий спектр вокальної сольної музики в творчості композиторів української діаспори, серед яких найбільшого поширення здобули жанри обробок українських народних пісень, духовної та патріотичної лірики. Широка жанрова амплітуда вокальних композицій на слова українських поетів визначає провідні ідейно-тематичні концепти та домінуючі особливості жанру в українській музиці зарубіжжя.*

**Ключові слова:** композитори української діаспори, вокальна музика, жанрова палітра, духовна лірика, патріотичні пісні, солоспіви на слова українських поетів.

Музика, створена українськими композиторами за кордоном насамперед належатиме українській культурі, тому повернення і задіяння в гроно мистецьких здобутків багаточисленних зразків мистецтва становить одну з магістральних сторін національного культурологічного процесу, **актуальність** якої полягає і в більш детальному та поглибленому вивченні, оцінці та практичному використанні вокальних творів українських композиторів діаспори в концертно-виконавській, педагогічній та науково-методологічній діяльності.

До цієї теми епізодично зверталися українські та закордонні дослідники (в оглядах, окремих статтях, частково в монографіях про композиторів української діаспори, наприклад, Т.Булат, С.Павлишин, Л.Кияновська, В.Витвицький та ін.), проте, огляду чи розгорненої картини жанрово-стильової палітри вокальної творчості композиторів-діаспорників поки-що не існує. Націотворчі ідеї, втілені через найбільш демократичний жанр пісні отримали специфічне вираження в творчості композиторів української діаспори, збагачуючи національну культуру за межами Батьківщини. З одного боку життя української пісні за кордоном визначалося певними особливостями, пов'язаними з життєдіяльністю та культурними запитами діаспори. З іншого боку – виступає самочинне поширення української вокальної музики в світі.

Серед пануючих музичних жанрів в творчості композиторів української діаспори чільною була хорова та сольна вокальна музика. Роль вокальної музики – консолідує, ретроспективна, громадянсько-соціальна тощо (за І.Бермес) стає одним з найпотужніших засобів утримання, збереження та розвитку національної самоідентифікації народу.

Практично кожен композитор звертався до вокальної музики, плідно продовжуючи багаті національні традиції, розвиваючи рівночасно нові аспекти в даному жанрі. Провідними для митців української діаспори серед жанрів сольної вокальної музики стали обробки народних пісень, широка гама вокальної музики патріотичної тематики, духовна лірика. Два останні жанрові різновиди саме впродовж ХХ-го століття розвивалися насамперед в творчості композиторів діаспори, поскільки, виходячи з умов соціально-політичної системи, дані жанри були практично під забороною або тотальним ідеологічним тиском.

Так, *сольні обробки народних пісень* засвідчували специфіку композиторського мислення та ставали мірилом національного самовизначення багатьох композиторів українського зарубіжжя. Слід зазначити, що це чи не найпоширеніший жанр в каноні української музики в цілому, адже його інтерпретації є у великій мірі не лише базовими у вокальній музиці (сольній, ансамблевій чи хоровій), але стали потужним ґрунтом і для інструментальної музики. Щодо спостережень над цим жанром, то його етимологія, теорія та методологічний ракурс не є ще вповні осмислені українським музикознавством, і заслуговують на окреме фундаментальне дослідження. Адже, починаючи від М.Лисенка, сольна обробка народної пісні (прототипи якої зустрічаються значно раніше) набирає в українській музиці статусу іманентного жанрового виду. Сольні обробки народних пісень зустрічаємо в творчості багатьох композиторів – В.Барвінського, С.Людкевича, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського. В плеяді українських композиторів він здобув тривку та професійну основу, і, породивши немало шедеврів, став свого роду емблематичним знаком музичної національної культури, плідно розвиваючись впродовж всього ХХ-го століття не лише на Україні, але й далеко за її межами. Навдивовижу багато представлений цей жанр у творчості композиторів діаспори, через який, ймовірно, і виявляються характерні психо-ментальні ознаки митців діаспорного типу.

Прослідковуючи хоча б кількісну динаміку саме цього жанру в музичній творчості композиторів української діаспори вимальовується об'ємна картина його існування. У вокальній сольній музиці до нього зверталися практично всі композитори, виявляючи при цьому власні стильові інтенції та бачення автентичних джерел. Аналіз творів даного жанру покликаний виявити не лише способи та авторські методи роботи з фольклорними першоджерелами, але локалізувати співвідношення індивідуального композиторського та автентичного начал в українській закордонній музиці.

Непересічним явищем для виповнення української музики будуть сольні обробки народних пісень композиторів-діаспорників, представників різних типів та еміграційних хвиль, які, окрім того, репрезентуватимуть найперше власні регіони України. Це і В.Витвицький, В.Грудин, М.Федорів, З.Лисько, П.Печеніга-Углицький, В.Шуть, Р.Придаткевич, М.Фоменко (США); В.Березовський (Польща), А.Гнатишин (Австрія), Г.Држевський (Туркменістан), П.Сениця, М.Чайкін, В.Кікта (Росія), В.Стон Балтарович (Чехія), Є.Турула (Канада) тощо.

Серед цікавих аспектів в даній площині дослідження постають проблеми локального автентизму, наприклад М.Бойченко (Румунія) – обробки буковинських народних пісень. Він є також упорядником збірника «150 буковинських народних пісень»; Я.Бігдай (Грузія) видав 14 випусків «Пісні кубанських і татарських козаків» для голосу з ф-но, 5 з яких – українські; О.Дутко (Чехія) – обробки народних пісень, серед яких особливо популярною стали «Карпатські косиці». Сольні обробки народних пісень знаходимо і в аурі бандурного мистецтва, які представляють Г.Китастий (США), Б.Волянська (Німеччина-США) та З.Штокалко (США), автори сольних обробок багатьох козацьких дум. Свого роду відкриттям є наявність даного жанру в творчості відомого піаніста Ф.Блюменфельда (Москва) – «Обробки українських пісень для голосу з фортепіано» та знаменитого теоретика, вчителя М.Леонтовича Б.Яворського, серед небагаточисленних композиторських творів якого знаходяться сольні обробки українських пісень.

Широкий спектр жанрів включатиме також національна *патріотична лірика*. В силу історичних подій саме цей жанр вокальної музики зазнав найважчих поневірянь від пануючих ідеологічних систем. Подібно до хорових жанрів даного спрямування, велика частина пісенного матеріалу була просто вилучена, заборонена або з підставленими новими текстами оспівувала нові ідеали. І лише в творчості композиторів-емігрантів збереглися первинні ознаки власне патріотичної лірики, насамперед нелегкого періоду національних змагань. Серед авторів цих пісень відомі на батьківщині композитори, які, свого часу були безпосередніми творцями історичних пісень, що ставали в процесі ініціалізації народними, поповнюючи жанри фольклору так званими піснями літературного походження. Ці композитори продовжили свою діяльність і за кордоном. Серед них –

М.Гайворонський, який опрацював збірку «Стрілецькі пісні» для голосу з фортепіано. «30 військових пісень» для голосу з фортепіано належать В.Безкоровайному. Продовжував працювати за кордоном і один з активних сподвижників стрілецької пісні Р.Купчинський.

У творчості композиторів діаспори появлялися зразки патріотичної лірики, які ставали хітами українців-емігрантів, а згодом, потрапивши на Україну, повнили її «золотий національний пісенний фонд». Яскравим прикладом може слугувати знаменита пісня М.Фоменка «Моя Україно».

*Духовна лірика* знайшла своє втілення майже винятково в творчості діаспорних митців і становитиме незаперечно цінну жанрову сферу української вокальної музики. Це ще один знаковий жанр композиторів української композиторської діаспори. Саме він стане суттєвим доповненням до загальної картини української вокальної музики, виповнюючи одну з архетипних та архиважливих сфер національної культури в цілому. В даному жанрі спостерігається дві провідні сфери – духовна лірика містичного порядку (молитви, гимни на релігійні тексти та тексти духовних осіб чи святих) та переплавлення з народно-релігійною тематикою в сфері воцерковлення автентичних зразків колядок та щедрівок, великопісних пісень тощо. Тут постає і традиція паралітургічної музики (псаломи, коляди, обробки ірмологійних наспівів), яка є по-суті основою хорових жанрів подібного спрямування, що знайшли своє втілення у сольній вокальній музиці.

Одними з найяскравіших та найбільш відомих і популярних стали твори І.Соневицького [12]. Його «Canti spirituali» та 10 пісень-молитов для голосу і фортепіано здобули собі заслужене визнання та увійшли в репертуар багатьох співаків не лише за кордоном, але і на Україні. Р.Придаткевичу належить цікавий та непересічний «Цикл пісень на слова Франциска Асизького» для голосу з фортепіано. Виділяється в даному ракурсі і творчий доробок М.Федоріва (США), який є автором багаточисленних творів на дану тематику: «Українські релігійні пісні» для голосу з фортепіано у 2-х частинах (1960), його ж «Коляди» (1985), «Щедрівки, веснянки, гаївки» у 2-х циклах (1985). В цілому М.Федорів є автором більше 300 церковних пісень (і сольних, і хорових). До даного жанру належатимуть також Пісні з церковної композиції «Діва Марія» М.Фоменка. Безперечним мірилом творчих пошуків та кристалізації духовної пісні у її сольному та хоровому викладі слугуватиме творчість А.Нікодемівича та А.Гнатишина.

*Звернення до української поезії* стало одним з визначних показників національної самоідентифікації багатьох композиторів. При дослідженні даного ракурсу жанру сольної вокальної музики постають проблеми насамперед порівняльного типу, оскільки, саме тексти українських поетів були і мірою національної *самовизначеності* українських композиторів радянського періоду. Провідними тематичними блоками можна у цій сфері визначити наступні: а) Шевченкіана у вокальній музиці композиторів українського зарубіжжя; б) втілення у сольній вокальній музиці поезії класиків української літератури (Лесі Українки, І.Франка, Ю.Федьковича) в творчості композиторів-діаспорників; в) особливо цікавими є твори на слова українських поетів ХХ ст. у прочитанні композиторів української діаспори у сольній вокальній музиці, де знайшли своє відображення заборонені чи замовчувані радянською владою тексти багатьох видатних поетів, що відіграло своєрідну компенсаторну функцію в загальнономистецькому процесі розвитку українського солоспіву.

*Шевченкіана у вокальній музиці* композиторів українського зарубіжжя стала по-суті мірилом національної визначеності, адже Т.Шевченко як національний символ України став ключовою фігурою в творчості замалим чи не кожного українського мистця. Не є, очевидно, винятками і композитори-діаспорники, національна спрямованість творчості яких є багато в чому навіть більш загострена та імпульсивніша. Багато з шевченківських тем знайшли своє відображення у вокальних творах З.Лиська, В.Безкоровайного, І.Соневицького, І.Білогруда, М.Фоменка, В.Шутя, В.Грудина (США), С.Туркевич-Лукинович (Англія), І.Мацієвського (Росія), О.Бобикевича, Г.Дяченка (Чехія) – цикл «Червоний мак», Ф.Євсєєвського (Франція), які репрезентують в своїй творчості об'ємні шевченкіани.

Серед яскравих окремих творів назвемо: П.Щуровський «Ой, маю я оченята», Я.Бігдай «Тополя», «Ой, сяду я під хатою». Цікаво, що у знаменитого радянського композитора-пісняра З.Дунаєвського. (Росія), який починав свій творчий шлях на Україні є солоспів «Над Дніпровою сагою» на слова Т.Шевченка.

Особливо популярним в творчості композиторів-емігрантів став жанр мелодекламації, ймовірно пов'язаний з художнім читанням шевченкових текстів на різноманітних мистецьких акціях (ця традиція міцно вкоренилася від початків шевченківських свят і тримається досьогодні, і на Україні, і в середовищі діаспори). Так до цього жанру зверталися С.Спех, Є.Турула (Канада) - «Реве

та стогне Дніпр широкий», Л.Гладилович - «Хустина», В.Безкоровайний - мелодекламації «Минають дні», «Тополя» (йому належить також романс «Думи мої»).

В творчості композиторів-діаспорників виникає цікавий різновид сольної та ансамблевої вокальної музики, продиктований власне поезією Т.Шевченка – це вокально-інструментальні поеми для голосу з фортепіано, а також для голосу і оркестру чи ансамблю. Це твори З.Лиська (США) – Поема «Катерина» для тенора, баритона і басу; Л. Мельника (Німеччина) – Поема «Посланіє і мертвим, і живим» - для сопрано соло та інструментального ансамблю.

Безперечно, що після творчого імпульсу М.Лисенка, який чи не вичерпно виявив багату палітру шевченківських тем та образів у жанрі солоспіву, моделюючи при цьому і провідні типи музичних вокальних жанрів та цілої плеяди композиторів першої третини ХХ ст., композитори української діаспори по-суті продовжували розвивати та збагачувати національні традиції цієї знакової сфери української музики.

*Поезія класиків української літератури* (Лесі Українки, І.Франка, Ю.Федьковича та ін.) в творчості композиторів-діаспорників також посідає вагоме місце. Не менш цікавими та своєрідними є сольні вокальні прочитання класиків української літератури митцями ХХ століття, в тому числі тих, які творили в системі інших культур. Безперечно, що великою популярністю серед композиторів діаспори користувалася Леся Українка (яка посідає наступне після Т.Шевченка місце у вокальній сольній музиці). До її віршів зверталися В.Стон-Балтарович («Зелені гори»), В.Шуть, С.Спех (вокальні цикли «Сім струн»), І.Вовк (Бразилія) - Цикл пісень на слова Лесі Українки, О.Бобикевич, В.Грудин, В.Кіпа (автор 9 романсів на слова Лесі Українки), Г.Дяченко та багато інших.

Знайшли своє втілення в жанрах вокальної музики і поезії Івана Франка в творчості В.Шутя, О.Бобикевича, В.Грудина, Л.Гладиловича, якому належить, зокрема, мелодекламація «Україна». Поезії М.Шашкевича знайшли своє втілення в творчості С.Спека – солоспіви «Дністровянка», «Думка», «Туга за милою». М.Бойченко (Румунія) написав цикл пісень на слова Ю.Федьковича.

*Твори українських поетів ХХ ст.* у прочитанні композиторів української діаспори у вокальній музиці знайшли широкий відгук. Ця сторінка діяльності українських композиторів зарубіжжя, як було вказано вище, є особливою, оскільки виконує знову ж таки вагому компенсаторну функцію щодо вокального мистецтва національного порядку. Адже, безліч заборонених, замовчуваних та розстріляних геніїв українського поетичного слова не мали в силу тотальних ідеологічних заборон дотичності до музичних втілень. І саме композитори діаспори оживляли в звуках поезії, майже незнаних на батьківщині кращих її синів. Ранній П.Тичина, Б.-І.Антонич, В.Симоненко, І.Багрянний, Є.Плужник, Г.Чупринка, Б.Лепкий, М.Філянський та багато інших поетів знайшли своє втілення в композиторській практиці [14]. Цікаво, що плеяда поетів радянського часу також цікавила композиторів-діаспорників, які зверталися до творчості особливо В.Сосюри, М.Рильського, Ліни Костенко.

Створюючи вокальні цикли на тексти сучасних українських поетів, композитори вповні виявляють власну творчу манеру, дають своєрідні та непересечні прочитання багатьох поезій, часто вперше задіюючи їх у сферу вокальної музики. Серед найяскравіших зразків циклічних вокальних композицій: І.Соневицький (США) – вокальний цикл «Зелена Євангелія» на слова Б.-І.Антонича, солоспів «Україні» на сл.В.Симоненка; Л.Грабовський (США) – вокальний цикл «Передвістя світла» – 6 поем на слова В.Барки for Soprano Voice, Clarinet, Violin, and Piano (also YAMAHA DX-7 Synthesizer) (1992), 8 віршів на тексти М.Воробйова для голосу і камерного ансамблю «І буде так»; В.Сидоренко (Канада) – вокальний цикл «Акварелі» на слова Г.Чупринки; В.Зубицький (Італія) – «Цикл на слова Ліни Костенко». До творчості сучасних українських поетів звертається і В.Кіпа (США), створюючи цикли пісень «Україні» на слова В.Хойнацького, «Чотири пісні» на слова В.Лесич.

До творчості маловідомих та заборонених на Україні поетів зверталися В.Безкоровайний (США), який вперше інтерпретує контрверсійну поезію П.Тичини «Скорботна мати», йому належить і солоспів «Квітневий луг». В.Безкоровайний створює на еміграції гімн-присвяту «Народним лицарям» на слова О.Олеся. О.Бобикевич (Німеччина) звертається до текстів Б.Лепкого, О.Олеся, М.Філянського, М.Кибальча. М.Фоменко (США) є автором романсів на слова П.Тичини, Я.Славутича, В.Сосюри «Любіть Україну», І.Багряного «Ми об'їхали Землю навколо»; Ф.Якименко – «В пісні – музи», «Ти не дивуйсь», «Не заллється співом серце» на слова О.Олеся; В.Шуть (США) пише пісні на слова М.Рильського, П.Тичини, О.Олеся. Представник наймолодшої генерації, народжений за кордоном, Джон Сембрат (США) активно працює в жанрі солоспіву,

звертаючись до поезій Б.Стефанишин, Є.Плужника, Б.Грінченка. Композитор і фольклорист І.Мацієвський (Росія) має в творчому доробку романси на слова І.Драча. Одним з провідних композиторів-піснярів діаспори є Б. Весоловський (Канада), який створив понад 130 пісень на слова О.Олеся, В.Сосюри, В.Симоненка, М.Рильського. Як бачимо, особливою популярністю користується серед українських композиторів діаспори творчість неперевершеного лірика О.Олеся. Крім вищезгаданих композиторів, необхідно назвати В.Грудина (США), який звертався в основному до поезій О.Олеся та В.Сосюри, а Ф.Євсєєвський (Франція) дає цікаві прочитання лірики О.Олеся та сучасної поетки Г.Мазуренко. Я.Ласовський (США) інтерпретує у своїй вокальній музиці поезії Ю.Липи, В.Симоненка, Є.Маланюка, І.Драй-Хмари, Б.-І.Антонича, М.Рильського.

Свого роду унікальним зразком у вокальних жанрах є музика до власних поезій українсько-французького композитора та українсько-французького поета М.Кузана (Франція) – «Пісні любові» [11].

Іноземна поезія в романсовій творчості композиторів української діаспори є цікавою та специфічною її сторінкою. Саме інтегративні процеси найбільш відчутно спостерігаються при зверненні композиторів діаспори до творчості поетів світової класики та сучасних зарубіжних поетів. Дослідження цього ракурсу проблеми вокальної музики композиторів українського зарубіжжя буде свого роду відтворювати «зворотню перспективу» інтернаціональних векторів національних культур. Неординарною вокальною композицією постає один з вокальних циклів Гаррі Кулеші – «Чотири канадські фольклорні пісні» для голосу та 5-ти валторн. Так, яскраві зразки в даному ракурсі постають в творчості В.Грудина – Пісні на слова П.Б.Шеллі; Р.Придаткевича – вокальний цикл «Атомовий вік» на слова американських поетів; А.Рудницького – цикл «Китайська флейта» на слова китайських поетів, його ж «Чотири американські пісні» до текстів американських поетів; Дж. Сембрата – Пісні на слова Дж. Мілтона; А.Боярського (Ізраїль) – вокальний цикл «З африканської поезії», Ф.Якименка – романси на тексти російських поетів, В.Стон-Балтаровича – цикл «Самотня» на слова Ванг-Сенгю, Є.Іршаї (Словаччина) – вокальні цикли на слова Г.Лорки та «Німецькі пісні» на слова П.Гелана; Х.Кузьмич (Австралія-США) – «Місячні пісні» на слова австралійських поетів для голосу з фортепіано; Л.Кузьменко — цикл «Доктор Фаустус» на слова Хр.Мерлоу.

Російськомовна поезія в творчості композиторів української діаспори східного ареалу посідає доволі вагоме місце, що пов'язане з рядом історичних причин. Хоча до творчості російських поетів звертаються і композитори-діаспорники західних регіонів. Тут виділяються наступні композитори: В.Шуть – пісні на слова О.Пушкіна, М.Лермонтова, О.Толстого; В.Грудин – романси на слова М.Горького, О.Пушкіна, О.Фета; О.Грінберг (ФРН) – вокальні мініатюри на слова О.Фета; Є.Іршаї – вокальні цикли «Настане день», «Розмова» на слова російських поетів; І.Мацієвський - вокальні цикли на слова З.Гіппіус (1973) та М.Волошина (1987); Л.Грабовський - *Kogda (When)* - Introduction and Nine Miniatures (verses by Velimir Khlebnikov) for Mezzo Soprano Voice, Violin (also Viola), Clarinet, Piano, Additional Percussion Instruments, and Strings (1987), які межують з жанром сольної кантати.

Розгляд вокальної творчості композиторів української діаспори вимагає ще свого вагомого дослідження, адже тут йтиметься не лише про жанрові різновиди та методи втілення поетичного слова у музиці, поетикально-художні та образно-ідейні пріоритети, але і про нову стилістичну барву, за рахунок якої відбуватиметься оновлення музичного спектру національного мистецтва. Безперечно, що своєрідні та яскраві творчі індивідуальності з іманентними жанрово-стильовими вимірами та специфікою власних мистецько-естетичних засад – Ф.Якименко, Р.Придаткевич, І.Соневицький, М.Фоменко, С.Туркевич-Лукіянович, М.Кузан, В.Балей, Л.Грабовський – визнані в світі митці – дадуть очікувані результати своєрідно-неповторних зразків (подібно як і в інших жанрах вокальної чи інструментальної музики) у сфері сольних вокальних жанрів. Проте, вокальна музика цих та багатьох інших композиторів є практично невідомою на Батьківщині. Багато творів ще чекають свого прем'єрного виконання, бо і мистецька діаспора далеко не все актуалізувала на концертних естрадах. Тим не менше, якомога повніший жанровий та стильовий зріз вокальної музики композиторів діаспори дозволить прослідкувати динаміку та амплітуду розвитку і поширення, виявити внутрішні закономірності тих чи інших жанрових різновидів, провести систематизацію та диференціацію у сфері сольних вокальних композицій, де чіткого розмежування потребують жанри камерної вокальної музики, популярної пісні, обробки народної пісні тощо. Багаточисленні твори великої генерації композиторів української діаспори передбачають і спробу періодизації жанрів вокальної музики.

Очевидно, що не всі твори українських композиторів діаспори є рівноцінними, але саме вокальна творчість стає тим мірилом творчих та стильових інтенцій, що привносять в багатий, різноманітний та різнобарвний світ одного з найвагоміших жанрів національної музичної культури – сольні вокальні жанри – нове і цікаве слово, здатне суттєво поповнити та збагатити мистецьку палітру цього світу. Отже, створення композиторами діаспори багаточисленних зразків в даному жанрі та активне музичне життя української вокальної музики на світових теренах вимагає свого осмислення та впровадження в загальну систему духовно-культурних цінностей українського народу.

1. Антонович М. Богдан Весоловський / Мирослав Антонович // Новий шлях. – 1981. – 21 листопада.
2. Булат Т. Інформація з Нью-Йорка / Тамара Булат // Музика. – 1992. – №8.
3. Булат Т. Уперше про Федора Якименка / Тамара Булат // Музика. – 1988. – №4.
4. Дувирак Д. Музыка украинского зарубежья / Дагмара Дувирак // Советская музыка. – 1991. – №10.
5. Зорич В. Пісні Б. Весоловського повертаються на Батьківщину / В.Зорич // Патріот України – 1998. – 4–17 травня.
6. Кияновська Л. Наш гість – маестро Соневицький / Любов Кияновська // Музика. – 1996. – №3.
7. Лисько З. Федір Якименко – визначна, але малознана постать в історії української музики / Зиновій Лисько // Музика. – 1994. – №1.
8. Николаева Е. Валерий Кикта: на рубеже веков / Елена Николаева // Музыкальная Академия. – 2001. – №4.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник / Антон Муха. – Київ : «Музична Україна», 2004 – 352 с.
10. Рудницький А. Українська музика / Антін Рудницький. – Мюнхен, 1963 –
11. Павлишин С. Марян Кузан / Стефанія Павлишин. – Львів, 1993 –
12. Павлишин С.Ігор Соневицький / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 119 с.
13. Павлишин С.Стефанія Туркевич-Лукіянович / Стефанія Павлишин. Львів :БаК, 2004. – 157 с.
14. Приходько Г. Поезія Івана Багряного в музиці композиторів української діаспори / Г.Приходько // Народна творчість та етнографія. – 1993. – №4.
15. Українські композитори. Біобібліографічний довідник / Упор. М.Дитиняк. – Едмонтон, Альберта (Канада), 1986.
16. Sonevtskyi I. Dictionary of Ukrainian composers / I.Sonevtskyi, N.Palidvor-Sonevtska. – New-York, 1993; Lviv, 1997 (reprint).

*В статтє рассматривается жанровый спектр вокальной сольной музыки в творчестве композиторов украинской диаспоры, среди которых наиболее распространены стали жанры обработок украинских народных песен, духовная и патриотическая лирика. Широкая жанровая амплитуда вокальных композиций на слова украинских поэтов определяет главные идейно-тематические концепты и доминантные особенности жанра в украинской музыке зарубежья.*

**Ключевые слова:** композиторы украинской диаспоры, вокальная музыка, жанровая палитра, духовная лирика, патриотические песни, романсы на слова украинских поэтов.

*This article deals with genre spectrum of vocal solo music in the art of Ukrainian diaspora composers, among which such genres as processing of Ukrainian folk songs, sacral and patriotic lyrics have become the largest proliferation. Wide genre amplitude of vocal compositions, written by Ukrainian poets defines the leading thematic concepts and dominative genre features in Ukrainian music of diaspora.*

**Key words:** composers of Ukrainian diaspora, vocal music, genre palette.

УДК 78 : 7.07

Христина Скрипка

## КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІА-ПРОСТОРІ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

*У статті розглядаються складові системи засобів масової інформації та медіа-ресурсів українців Великобританії. Проаналізовано динаміку їх розвитку впродовж ХХ – початку ХХІ ст. та основні напрями діяльності у сфері інформативного забезпечення. Детально визначена культурно-мистецька тематика в українських виданнях, радіо, інтернет-сторінках Великобританії.*

**Ключові слова:** українські засоби масової інформації Великобританії, український медіа-простір діаспори, часописи, радіо, інтернет-ресурси.

Українська діаспора у Великобританії впродовж усього часу свого функціонування завжди намагалась підтримувати тісні зв'язки з рідною землею. З цієї метою засновувалися культурно-просвітницькі та громадські організації, які дбали про збереження рідної мови, звичаїв і традицій. Важливою складовою їх інформативної діяльності стало заснування друкованих видань, а пізніше освоєння радіо- та інтернет-простору. Окремі відомості про видавничу діяльність українців Великобританії представляють у своїх дослідженнях Г. Карась [15], С.Наріжний [18; 19], Ю. Покальчук [22], Г.Щигельська [37]. Проте комплексного дослідження українських засобів масової інформації Великобританії та їх мистецької складової в науковій літературі ще не здійснено. Запропонована стаття ставить метою аналіз становлення української медіа-системи Великобританії впродовж ХХ – початку ХХІ ст., з виокремленням її здобутків у сфері культури і мистецтва. Джерельною базою слугували документи українських періодичних видань Великобританії, інформаційні звіти Союзу українців Британії та інтернет-ресурси. Пропонована публікація продовжує попередні напрацювання автора [26], [27], [28].

До початку Другої світової війни пресово-інформаційну діяльність проводила Українська Дипломатична Місія Англії. У кінці 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. в Лондоні діяло Англо-Українське товариство (Рада), що видавало гетьманський місячник «The Investigator» (1932–1933). Згодом головним осередком української культурної праці медійними засобами в Англії стало Українське Бюро в Лондоні (1931). Бюро подавало «англійському загалові всяку інформацію про Бюро, українські справи, кінгтонні, релігійні та політичні події з України» [18, с. 128].

Директором, головним організатором та виконавцем його завдань був В. Ю. Кисілевський, син заслуженої української діячки О. Кисілевської. Розташовувалось Бюро в репрезентативному будинку напроти Букінгемської Палати в Лондоні [18, с.128]. Діяльність Українського Бюро в Лондоні була досить різноманітною. Воно виготовляло і поширювало меморіали, видавало бюлетні для англійської й української преси. Завдяки заходам Бюро в англійській пресі перестали вживати на означення українців різних невідповідних назв, таких як «малороси», «рутенці» та ін.

Згодом Бюро співпрацювало з Англо-Українським Комітетом (1935 р.), створений українськими діячами, які цікавились українською справою та слідували за розвитком українського руху. Для цього Комітету Бюро організувало виставку української преси і мистецтва, дбало про створення кафедри українознавства в одному з англійських університетів, видавало публікації, одне з них «Українське питання та його значення для Великої Британії» [18, с. 128].

Українська Інформаційна Служба (УІС) та Українська Видавнича Спілка (УВС) обслуговувала потреби української громади у Великобританії, друкуючи для СУБ тижневу газету «Українська Думка», англійськомовний кварталник «Ukrainian Review», підручники для Шкіл українознавства та окремі видання для інших установ та організацій.

Союз Українців Британії видає періодично газету «Українська Думка» (з 1947), англійськомовний кварталник «The Ukrainian Review» (з 1954), дитячий журнал «Юні Друзі» (з 1956); велику кількість книг.

«Українська Думка» (1945 – до сьогодні) – найстаріша українська газета у Великій Британії, перший примірник якої вийшов ще 18 листопада 1945 року (спочатку під назвою «Наш Клич»). Це офіційна газета Управи СУБу (Союзу Українців у Великій Британії), яка періодично подавала інформацію про місцеве життя українців, різні оголошення, вістки зі світу, а також друкувала повідомлення, які надходили до Великобританії про події в Україні. У серпні 1948 року за призначенням Радою СУБ газету очолив Мирослав Семчишин, а наступного року була створена редакційна колегія.

У тижневику «Українська Думка» друкувалися багато тематичних матеріалів про життя українського народу на Батьківщині, становлення України на її державницький шлях та про всі процеси духовного й національного відродження нашого народу. Інформуючи читачів і громадянство про життя української діаспори, тижневик друкував різні комунікати, звернення, оголошення, заклики, а тим самим повідомляв читачів, членів СУБ і громадянство про різні події, справи, імпрези, свята, з'їзди, конференції та ін.

В «Українська Думка» публікувалися дописи про життя і діяльність українських громад у Великій Британії, а також про діяльність українських установ, організацій, товариств, різних комітетів, із виокремленням праці Союзу Українців у Великій Британії, як української центральної суспільно-громадської установи в країні.

Кольоровим друком виходили святкові (різдвяні, великодні, зеленосвяточні) номери тижневика. Деякі сторінки видавали організації («За єдність Церкви й народу» (Об'єднання Помісної Української Католицької Церкви – УКПО); «Голос Молоді» (Спілка Української Молоді – СУМ); «Жіноча Сторінка» (Організація Українських Жінок у Великій Британії – ОУЖ); «Літературна Сторінка» (Товариство Української Літератури – ТУЛ); «Пластова Сторінка» (Крайова Пластова Старшина).

Традиційно сторінки тижневика мали тематичне спрямування. Перша сторінка – редакційні статті, важливі комунікати, звернення, заяви, декларації, важливі посмертні згадки, вісті з України та світу. Друга сторінка призначалась для літератури, мистецтва і культури. Третя сторінка вміщувала дописи про громадське і культурно-освітнє життя української громади у Великій Британії. Четверта сторінка – «чужі сторінки» громадських установ і організацій. П'ята сторінка була призначена для матеріалів політичної тематики. На цій сторінці протягом року друкувались «Матеріали з України». Шоста сторінка – так званий підвал. Тут друкувались історичні повісті, романи, науково-історичні розвідки, об'ємні матеріали політичної, аналітичної, а також цікавої публіцистичної тематики. Сьома сторінка – призначена на різні цікаві матеріали на медичні теми, гуморески, оголошення та вісті. Восьма сторінка – посмертні згадки та різні оголошення.

Газета «Українська Думка» друкувала матеріали українського культурно-мистецького спрямування під рубриками: коротких інформацій, анонсів, анотацій, хроніки, репортажів, рецензій, оглядів, заміток, нарисів: «З життя громад», «З Українського життя у Великій Британії». Ці матеріали культурно-мистецького спрямування торкалися таких тем: 1) концертна діяльність хорових колективів та солістів; 2) проведення урочистих імпрез мистецького спрямування; 3) вшанування видатних постатей (ювілеї, некрологи); 4) виставкова справа (художні, фотовиставки, виставки філателії та ін.); 5) театральна діяльність; 6) загальні питання культури в еміграції.

Серед колективів, яким на сторінках газети присвячені окремі статті, відзначимо колективи Великої Британії – хори («Гомін» під керівництвом Я. Бабуняка з Манчестеру, «Діброва» під керівництвом Я. Гаврилова з Бадфорд; хор ім. М. Лисенка з Ноттінгаму під кер. О. Пицка та ін.) і танцювальні групи («Орлик» під кер. П. Дністровика з Манчестеру, «Лиман» із Лондону під керівництвом М. Гайви і М. Ткачука; «Запорожець» із Ноттінгаму під кер. В. Луцика та ін.)

Серед культурно-мистецьких урочистостей на сторінках тижневика відзначалися матеріали про щорічні відзначення роковин Бою під Бродами, Свята українського моря, Листопадового чину, Свята Героїв, роковин Крут і Базару. Свято Покрови стало традиційним святом ОБВУ. Також влаштовувалися річниці трагічної смерті: Головного отамана Симона Петлюри, полковника Євгена Коновальця, генерала хорунжого Тараса Чупринки, святкування Незалежності й Соборності України (22 січня) та ін. [27].

Особливі в тижневику статті-присвяти видатним солістам – Ярославу Бабуняку – лауреату Міжнародного музичного фестивалю (Валія, Лланголен, 1953) у номінаціях: інструментальна гра на бандурі, спів та співак-бандурист; Володимир Луцвів – лауреату Міжнародного конкурсу вокалістів у Бельгії та багатьох інших фестивалів [27].

Серед рецензій – відгуки на виступи репрезентованого танцювального ансамблю «Орлик» під мистецьким керівництвом хореографа Петра Лазорищака-Дністровика, а після його смерті – п-ні Марії Бабич і п. Дмитра Парадюка; чоловічого хору «Діброва» відділу СУБ у Бадфорді, диригент Ярослав Гаврилюк, акомпаніатор п. Ярослав Шутка; чоловічого хору ім. Миколи Лисенка в Ноттінгамі під керівництвом п. Остапа Пицка; дівочого хору СУМ «Трембіта» в Олдгамі; чоловічого хору «Верховина» в Ковентрі – диригент Марія Костюк; оркестру СУМ у Ноттінгамі – диригент Мирон Скаліш; танцювального ансамблю «Крилаті» з Бадфорд [28].

Окрему тематику складають питання мистецьких гастролей колективів і митців з материкової України, Північної Америки, Австралії.

Широко відомим був і суспільно-політичний журнал (місячник) «Визвольний Шлях». Випускаючи в січні 1948 року перше число журналу (місячника) «Визвольний Шлях», тогочасна його Редакційна колегія поставила перед журналом такі важливі завдання: «висвітлювати читачам та обговорювати на своїх сторінках різноманітні державно-політичні, суспільні, соціально-економічні та громадські проблеми і питання національно-визвольної боротьби України та всіх поневолених московським імперіалізмом народів-націй... Журнал також буде подавати вісті збройної боротьби підпільних революційних армій та політичних акцій керуючих чинників Великої Вітчизняної Революції Народів, маючи тут на увазі такі головніші революційно-підпільні формації в Україні та на

Сході Європи, як: ОУН, УПА та ін.» [24]. «Визвольний Шлях» згодом став пресовим органом Організації Українських Націоналістів під проводом С. Бандери.

У своїй ідейно-політичній площині «Визвольний Шлях» допомагав розробляти ідейно-політичні засади ОУН під проводом С. Бандери, Є. Коновальця, Р. Шухевича, С. Ленкавського та Я. Стецька.

У процесі функціонування «Визвольний Шлях», Українська Видавнича Спілка широко відкрила двері багатьом визначним українським політикам, науковцям, літераторам та суспільно-політичним діячам для співпраці, що несли багато позитивних думок і поглядів у загально-націоналістичному русі.

Літературна творчість та критика стала предметом дописів Ю. Буряківця, Б. Бори, М. Вереса, Н. Геркен-Русова, І. Журливого, О. Керча, А. Легіта, М. Фостуна, О. Лубської, В. Луціва, О. Мака, Л. Муровича, М. Ореста, Я. Славутича, З. Красівського, В. Симоненка, В. Стуса, І. Калинця, І. Качуровського, Ю. Клена, А. Косовської, Г. Черинь, М. Щербака, Б. Стебельського, Р. Кухара, М. Ломацького, В. Державина, А. Кирпича, В. Плюща, Л. Полтави, І. Музички, Ю. Русова, А. Шума, Д. Рихтицької, М. Гайя, М. Боєслава, Я. Курдидика, Є. Маланюка, І. Леважного, О. Манцібовича і багатьох інших [24].

Суспільно-політичний і науково-літературний місячник «Визвольний Шлях» видавався в Лондоні, а від 1996р. став загально-українським виданням, друкується у Києві. Він будує свою громадсько-політичну лінію на ідеологічній базі ОУН. За майже 60 років існування журналу вийшло приблизно 800 номерів. Аналіз матеріалів видання засвідчив, що поряд із політичними, економічними статтями тут постійно друкувалися статті, присвячені українській культурі, в тому числі музичній. Щоправда, із перенесенням видання до України теми публікацій почали концентруватися більше на проблемах материкової, а не діаспорної України.

Серед авторів мистецько-публіцистичних статей: В. Щербаківський, В. Витвицький, З. Лисько, М. Скала-Старицький, Я. Ласовський, В. Завітневич, Т. Терен-Юзьків, Я. Сорокер, В. Луців, Г. Китастий, М. Аркас, Ю. Григорій, С. Наумович, С. Вожаківський, Р. Кухар, К. Титаренко, Т. Олексіюк-Олексевич, М. Мушинка, Л. Полтава та багато ін. [15, с. 798].

Тематичне коло публікацій журналу: мемуари бандуриста В. Ємця, диригента та композитора Я. Барнича; спогади про композитора М. Лисенка, О. Кошиця, М. Аркаса, Г. Хоткевича, М. Вериківського, З. Лиська; відомості про становлення пам'ятника М. Вербицькому; епістолярій О. Кошиця; нариси музичної культури України, нарис розвитку культурно-освітнього життя української еміграції; огляд музичного життя у Великобританії, Аргентині; інформації про освітні музичні заклади діаспори, її митців та колективи, мистецькі події, аналіз розвитку музикознавства в Україні; творчі портрети співаків, диригентів, композиторів, бандуристів; некрологи музикантів; жанри української народної пісні, фольклорні розвідки; історія написання та виконання опер, музичних п'єс і комедій; рецензії на музикознавчі та нотні видання, на грамзаписи, на нові музичні твори та постановки; статті з соціології культури. З 1954 року Л. Демчук веде постійну рубрику «Із хроніки української культури на еміграції», де інформує читачів про події музичного життя діаспори. У 1975–1977 рр. рубрику під цією назвою вів поет О. Олесь. Іноді журнал передруковував актуальні статті із журналів України. У 2000-х роках в розділі «Культура та література» матеріали друкуються за тематикою: «Фольклор. Етнографія» і «Мистецтвознавство» [15, с. 800].

Аналіз видання засвідчує, що впродовж другої половини ХХ ст. «Визвольний Шлях» на своїх сторінках публікує актуальні дописи про музичне життя діаспори, музикознавчі статті, мемуари та епістолярій, доносить важливу інформацію до українців всього світу, сприяв кращому розумінню ролі мистецтва у суспільстві, особливо в еміграційних умовах. Додаткова інформація поступала про життя українців у ВБ з газети «Українська Думка» та «Визвольний Шлях», з перекладом на англійську.

«Юні Друзі» – ілюстрований журнал для українських дітей, видання Союзу Українців у Великій Британії (СУБ), виходив квартално, у Лондоні (1955–1985) Т. Кудлик. Англомовний журнал «Юні Друзі» розпочав своє існування з ініціативи А. Бідося. Перше число появилось у березні 1955 року, видавець: Союз Українців у ВБ. До видання підключилася Спілка Учителів, так як журнал призначений для дітей, молоді юнацького віку та Шкіл Українознавства [10].

Першим редактором журналу «Юні Друзі» в 1954–1957 рр. (зредагував 14 номерів) був Андрій Бідось, відомий зі своїх розмов з дітьми на сторінці «Дядька Андрія». Після його смерті після його смерті головним редактором став Теодор Кудлик. Вже в 1960 році журнал «Юні Друзі» виходив з друку на початку кожної пори року: Літо, Осінь, Зима, Весна, тиражем 1500 примірників і

передплачували його такі країни як Канада, Бельгія, Америка, Франція, Німеччина. Редакційна колегія була створена на початку 1963 р. під кер. ред. Т.Кудлика, адміністратором був В. Машак, ілюстрації виконував Р. Глукко [11; 12]. До 1960 року подавав художні матеріали Юрій Кульчицький (Франція), від 1960 року Р. Глукко. Своїми дописами підтримували журналик Леонід Полтава, Софія Наумович, Петро Кіцко, Микола Верес.

Журнал «Юні Друзі» своєю тематикою охоплював не тільки малих дітей, але й молодь до 15 років. На його сторінках друкувалися цікаві релігійні подання з історії нашого спасіння, з історії Церкви, про великих святих, богоугодників. На другому місці журнал присвячував багато місця для історії України і в доступний спосіб ілюстрував події та постаті нашої минувшини: оповідання, поезії, малюнки які розповідають про лихоліття нашого народу. «Юні Друзі» друкував постійно твори української літератури, також життєписи українських письменників, поетів, художників та майстрів мистецтва. Не бракувало в журналі матеріалу для дитячої утіхи і забави: пісні, п'єси, сценки, веселі ілюстрації, загадки, пригодніцькі оповідання тощо [17].

Місячний англомовний місячний журнал «The Ukrainian Review» мав свої особливі напрями інформації. Перша назва місячного журналу «Ukrainian Press Service London Edition» в 1949 році місячний бюлетень на 6 сторінок. В цьому журналі публікувалися внутрішні і зовнішні політичні події, святкування історичних політичних діячів, подаються заборонені документальні факти про Україну. Інформувалося про Українське життя діаспори в інших країнах. Друкувалися статті про відомих українських письменників та громадських діячів таких як Т. Шевченко, І. Франко, П. Українка, Т. Чупринка, С. Бандера та інші. Публікація велася англійською. Вже в січні 1952 року журнал перейменовано на «Ukrainian Observer» [39; 40], у ньому висвітлювалися проблеми політичного та соціального життя на Україні. В грудні 1954 році кварталний журнал було знову перейменовано на «The Ukrainian Review» [41]. Його редакторами були В. Державин і В. Орелецький.

Англомовний кварталник «The Ukrainian Review» друкувався в книжковій формі, 96 сторінок у м'якій обгортці. Співробітниками журналу були українські та зарубіжні журналісти, науковці, публіцисти, політичні та громадські діячі [13]. Журнал був важливим засобом української зовнішньо-інформативної діяльності, друкував статті на політичні теми, про визвольну боротьбу українського народу, а також про історію, культуру, мистецтво та літературу. Останній номер журналу «The Ukrainian Review» вийшов 1999 р.

Важливе місце у житті української діаспори Великобританії займає **радіослужба ББС**. Радіо ББС заснована 1922 року групою підприємств як приватна компанія. Перша радіопрোগрама вийшла 14 листопада 1922 року, а через п'ять років одержала королівський привілей, була націоналізована урядом, але залишилася незалежною у редакційній політиці. В 1929 році вже використовувався передавач в Лондоні, також 2 серпня 1932 року запустила телевізійне виробництво і відома як ВВС Опе. Тоді ж і почала мовлення Всесвітня служба ББС (1932). Українська сдужба ББС була також представлена у Всесвітній службі ББС, отримувала фінансову підтримку від держави, відома завдяки якісним інформаційним і розважальним програмам. 29 квітня 2011 ВВС припинила мовлення українською мовою. Причиною стала фінансова криза. Голова Всесвітньої служби ББС Пітер Горрокс оголосив, що через скорочення бюджету корпорації відбудеться закриття 5 мовних служб, та 7 служб, серед яких і українська, припиняють радіомовлення, але залишаються в інтернеті [38].

Українська музика на радіо, телебаченні, засобами інтернет активно завойовувала свою нішу з часу появи цих засобів масової інформації. Радіо було одним з перших масових комунікацій ХХ ст., який представляв виконавців численній аудиторії та сприяв консолідації української громади в світі. Британська телерадіомовна корпорація ББС, у складі якої є українська редакція, з 1992 по 29 квітня 2011 рік проводила у постійному щоденному режимі радіомовлення українською мовою.

1 червня 1992 року ввійшло в історію британсько-українських зв'язків. Тоді вперше Всесвітня служба ББС заговорила українською (о 12 год. за київським часом з одногодинною програмою, в якій прозвучали інтерв'ю прем'єр-міністра Великобританії – Джона Мейджера та Президента України – Леоніда Кравчука. Групу журналістів Української служби ББС очолив Олексій Сологубенко (колишній працівник Київського радіо. У складі цієї групи були відомі перекладачі та редактори з України: А. Куликов, член Спілки письменників України В. Романець та ін. [14]. Передачі охоплюють новини з України та в світі загалом, висвітлюють певні культурні події, музичні сторінки.

Британське радіо ББС в програмі передач також проводило географічні «радіогуртівки» про Україну (Гоум Сервіс) для шкільної молоді (18 хв.). Основу «радіогуртівок» становив текст складений з живих діалогів, доповнений зауваженнями ведучого та музичними ілюстраціями. В них

подавалися важливі моменти, з історії України, географічне положення і багатство країни, звичаї, музику тощо [2].

Частими були концертно-музичні передачі. Так 14 січня 1951 року відбувся радіоконцерт колядок та щедрівок з манчестерського хору СУБ під орудою Гордія [25]. Звучали коляди, щедрівки, українські релігійні пісні.

Радіо ББС проводило і добродійні акції. Одна з них, це українсько-англійський благодійний концерт, організований власним радіо ББС – Ноттінгам 7 листопада 1980 року. Програму концерту з української сторони виконав молодіжний хор СУМ (кер. Мирослав Бучок) і танцювальний колектив (кер. В. Лушак, Л. Кухта, Р. Мороз). З англійської сторони два музично-вокальні тріо «Роурінг Джелі» і «Сикс Гандс ін Темпо» та соліст Рон Гаріс [7].

Цікавою подією стало відкриття виставки «Мистецтво Вільної України» старанням відділення Української служби ББС, що відбулося у Лондоні в залі Відділу СУБ 21 жовтня 1992 року. Відкрив виставку Джон Тюса, директор Всесвітньої служби ББС. Виставка презентувала твори сучасних українських художників з музеїв та приватних колекцій [4].

Українські музичні колективи та окремі виконавці у Великій Британії виступали на хвилях ББС: хор «Бурлака» на радіо (1948), на телебаченні ББС (1948), на хвилях Британського радіо (1948) [5; 32; 35]. Хор «Дніпро» з Олдгама перший свій виступ на цій радіостанції здійснив у Манчестері (1956), виконавши під керівництвом А.Кліща, шість українських народних пісень [8, с. 148]. Того ж року хор «Дніпро» виконував на ББС програму українських колядок. Успішний виступ на ІТV мали танцювальний колектив «Орлик» з Манчестера (кер. Д. Парадюк) 1973 р. [36], а в наступному році танцювальний ансамбль з Брадфорда (кер. Остап Буряк) 12 серпня, 1974 року [33].

Відомий хор «Дніпро» під керівництвом А. Корольчука в 1975 році був запрошений на радіо для підготовки спеціальної програми – ознайомлення англійських дітей з українською піснею. З нагоди Папської Служби Божої в Манчестері 31 травня 1982р. відбувся виступ хору «Дніпро» (кер. А. Корольчук) із трьома високомистецькими наспівами УПЦ, трансляцію якого через канали світового телебачення бачили мільйони глядачів. У 90-х роках записи хору та інтерв'ю з його керівником С. Морозом звучать в ефірі радіо і телебачення (1992), радіо ББС (1994, 1996), радіо «Україна» (1995) [15, с. 866].

Власні україномовні телевізійні програми у телепросторі Великобританії відсутні. Багато українців діаспори використовує сучасні засоби супутникового зв'язку, які надають можливість переглядати програми українських телеканалів через інтернет.

В останні роки активізувалися комунікативні зв'язки українців світу через мережу інтернет. Всі об'єднання українців в різних країнах мають власні інтернет-сторінки. Значна частина узагальненої інформації міститься на Вікіпедії – Українці у Великобританії []. Проте існують і самостійні сторінки і портали – Союз українців у Великобританії [29], BBC [38], Українська преса у Великобританії [31], Асоціація скаутів Великобританії [1], Спілка Української молоді СУМ [30], сторінка Посольства України у Великобританії [23] та ін.

Найповніший англійський інтернет-портал, що діє як навігаційний сайт, – The Association of Ukrainians in Great Britain (AUGB) – Союз українців у Великобританії. Він містить декілька інформаційних напрямів – про організацію; регіональні відділення; Бібліотека і архів; газета Українська Думка; Український Сувенірний магазин; послуги; членство в організації; Українське телебачення і радіо – Live Streaming і через супутник; Інформаційні агентства, газети, журнали, уряд тощо.

Важливими тематичними сторінками є «Голодомор 1932–1933 рр.», а в світлі останніх політичних подій сторінка «Патріотична оборона», що містить звернення про збір коштів, медикаментів, одягу та ін. для української армії на Сході України. Швидка навігація на сайті – корисні лінки безпосереднього зв'язку з українськими організаціями і установами у Великій Британії, а також українсько-британськими в Україні, серед них – Послуги міжнародної торгівлі для експортерів, Британська Рада в Україні, Британський бізнесовий клуб, BBC Україна, Брама, Британське посольство в Україні, Українське посольство у Великобританії, Британсько-Українське Товариство, танцювальний колектив «Говерла», танцювальний колектив «Орлик», танцювальний колектив «Поділля», Асоціація скаутів Великобританії, Асоціація скаутів Лондона, Українсько-британський сіті-клуб, Українська церква в Лондоні, Українські подорожі, Національне українське радіо, Український світовий конгрес, Українці в Сполученому Королівстві – Інтернет-енциклопедія, Спілка української молоді Великобританії – СУМ, Український інститут у Лондоні та ін. [42].

Порівняно новим порталом є Інтернет-енциклопедія «Українці в Сполученому Королівстві» [34]. Серед її рубрик «Оглядіві статті», «Організації», «Періодичні видання», «Персоналії». Оглядіві статті пропонують аналіз історії Сполученого Королівства Великої Британії і Північної Ірландії, Українсько-британських зв'язків, історії першої хвилі еміграції, діяльності українців у Польських збройних силах під британським командуванням, колишніх вояків Дивізії «Галичина», історії переміщених осіб та біженців у післявоєнній Європі, формування післявоєнних таборів, аналіз четвертої хвилі еміграції.

В енциклопедії пропонуються наступні напрями аналізу діяльності українців Великобританії: організація громадського життя, церковно-релігійне життя, політичні партії та організації<sup>29</sup>, освітньо-виховна діяльність, культурна діяльність, літературне життя, інформаційно-політична діяльність, допомогова діяльність.

Коротко аналізуються і періодичні видання – «Юкрейн» (1919–1920), Бюлетень Українського Бюро (1931–1939), «Інвестігейтор» (1932–1934), «Юкрейніен Буллетин» (1939–1941), «Українська Думка» (з 1945 р.).

Слід зауважити, що сьогодні більшість інтернет-сторінок українців Великобританії приєднані до соціальних мереж, що забезпечує активність комунікації і співпраці.

Таким чином, український медіа-простір Великобританії формувалася паралельно розвитку інформаційних технологій в галузі. Незважаючи на відсутність державної підтримки, українці діаспори впродовж ХХ ст. використовували можливості пропагувати своє мистецтво і культуру різними засобами інформації, починаючи від друкованих видань (газет і журналів), радіо, телебачення до сучасних інтернет-сторінок. Засобами медіа і комп'ютерних мереж досягалася також мета організації і комунікації членів українських товариств і об'єднань, у т. ч. Великобританії, незалежно від їх територіального розміщення. Система медіа-простору українців Великобританії забезпечувала збереження не лише традицій культури і різних напрямів мистецтва, але й популяризацію здобутків українців діаспори у світі.

1. Асоціація скаутів Великобританії [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki>
2. Британське радіо ББС «Радіогуртівка» // Українська думка. – 1951. – 8 листопада. – С. 4.
3. Вікіпедія [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
4. Виставка – мистецтво Вільної України // Українська думка. – 1992. – 29 жовтня.
5. Виступ хору «Бурлака» на радіо // Українська думка. – 1948. – 5 лютого
6. Всесвітня служба ББС [Електронний ресурс] / Режим доступу :
7. Джус М. Концерт радіо ББС з українцями / М.Джус // Українська думка. – 1980. – 18 грудня. – С. 5.
8. З піснею на устах: ювілейний збірник на честь 50-ліття хору «Дніпро» [Упор. Михальчук В.] – К. : Вид-тво Олени Теліги; Олдгам; Лондон, 1999. – 280 с
9. Звіт СУБ за 1955 рік // Українська думка. – 1956. – 15 березня.
10. Звіт СУБ за 1955 рік. // Українська думка. – 1956. 15 березня.
11. Звіт СУБ за 1960 рік. // Українська думка. – 1961. – 15 лютого.
12. Звіт СУБ за 1963 рік. // Українська думка. – 1964. – 19 березня.
13. Звіт СУБ за 1977 рік // Українська думка. – 1978. – 30 березня.
14. Зорівчак Р. Українська служба ББС в ефірі / Р.Зорівчак // Українська думка. – 1992. – 27 серпня.
15. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
16. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні. Роки 1952– 1975 / В. Маруняк. – К. : Видавництво ім. О. Теліги, 1998. – 126 с.

<sup>29</sup> Український комітет (1913–1915), Дипломатична місія УНР (1919–1921), «Самопоміч» (засн. 1919), Дипломатична місія ЗУНР (1920–1923), Український товариський клуб (засн. 1929), Українське Бюро (1931–1940), Англо-український комітет (1931– бл. 1934), Англо-український комітет (1935–1938), Українська Національна Інформаційна Служба (1939–1941), Союз Українських Канадійських Вояків (1943–1946), Український Допомоговий Комітет у Великій Британії (1945–1948), Центральне Українське Допомогове Бюро (1945–1948), Союз Українських Вояків у Польських Збройних Силах (1945), Союз Самопоміч Українців у Великій Британії (1945–1946), Союз Українців у Великій Британії (1946–), Українська Інформаційна Служба (1946–), Українська Автокефальна Православна Церква у Великій Британії (1947–), Українська Греко-Католицька Церква у Великій Британії (1947–), Організація Українських Жінок у Великій Британії (1948–), Спілка Української Молоді у Великій Британії (1948–), «Пласт» – Українська Скаутська Організація у Великій Британії (1948/9–), Об'єднання Українців у Великій Британії (1949/50–).

17. Музичка І. Наші діти і їх журналик «Юні Друзі» // Українська думка. – 1982. – 10 червня.
18. Наріжний С. Українська еміграція : культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Симон Наріжний. – Прага, 1942. – Ч.1. – 368 с.
19. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 (матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої) / Симон Наріжний. – Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – 272 с.
20. Орлик : танцювальний колектив [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.ukrainiansintheuk.info/ukr/03/sub-u.htm>
21. Пекарська Л. З Ювілеєм! Нашій газеті 65 / Л.Пекарська // Українська думка. – 2010. – 20 листопада.
22. Покальчук Ю. Українці у Великій Британії / Ю. Покальчук / Львів : Київ, 1999. – 140 с.
23. Посольство України у Великобританії [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://uk.mfa.gov.ua/ua>
24. Презентація журналу «Визвольний Шлях» // Українська думка. – 1996. – 16 травня.
25. Радіоконцерт колядок з Манчестеру // Українська думка. – 1951. – 21 січня. – С. 4.
26. Скрипка Х. В. Культурно-освітні аспекти діяльності Союзу Українців Британії / Х. Скрипка // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Випуск 21–22. – 2011. – С. 157–166.
27. Скрипка Х. В. Українська музична культура як складова тематики тижневика «Українська думка» (Лондон, Великобританія) / Х. Скрипка // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції 24–25 квітня 2013 р. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника ; Фоліант, 2013. – С. 36–40.
28. Скрипка Х. В. Культурно-мистецька тематика на сторінках тижневика «Українська думка» (Лондон, Великобританія) / Х. Скрипка // Збірник матеріалів четвертої науково-практичної конференції 23–24 серпня 2013 р. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2013. – С. 243–245.
29. Союз українців у Великобританії [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.augb.co.uk/index.php>
30. Спілка Української молоді СУМ [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.augb.co.uk/index.php>
31. Українська преса у Великобританії [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.augb.co.uk/index.php>
32. Українські мелодії на хвилях Британського радіо // Українська думка. – 1948. – 14 листопада.
33. Українські танцюристи на телевізійному екрані // Українська думка. – 1974. – 14 листопада.
34. Українці в Сполученому Королівстві [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.ukrainiansintheuk.info/ukr/03/sub-u.htm>
35. Хор «Бурлака» на телебаченні ББС // Українська думка. – 1948. – 12 лютого.
36. Шаян В. «Орлик» у телевізії / В. Шаян // Українська думка. – 1973. – 12 квітня.
37. Щигельська Г. Інформаційно-видавнична та культурно-освітня діяльність Союзу українців у Великій Британії у боротьбі з радянським тоталітаризмом режиму у 40-х – 80-х роках ХХ століття / Г.Щигельська // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. IX – С. 171–181.
38. BBC : Офіційний сайт [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.bbc.com/ukrainian>
39. Monthly bulletin fo the Ukrainian Information Service. – 1952. – Січень.
40. Monthly bulletin of the Ukrainian Information Service. – 1949. – Жовтень.
41. The Ukrainian Review. – 1954. – Грудень.
42. The Association of Ukrainians in Great Britain [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.augb.co.uk/>

*В статье рассматриваются составные системы средств массовой информации и медиа-ресурсов украинцев Великобритании. Проанализирована динамика их развития на протяжении ХХ – начала ХХІ в. и главные направления их деятельности в сфере информационного обеспечения. Детально обозначена культурно-художественная тематика украинских изданий, радио, интернет-страниц Великобритании.*

**Ключевые слова:** украинские средства массовой информации Великобритании, украинский медиа-простор диаспоры, издания, радио, интернет-ресурсы.

*This article deals with the components of the media system and media resources of British Ukrainians. Dynamics of their development during the ХХth – beginning of the ХХІth centuries and basic activity areas in the branch of informative providing are being analyzed. Cultural subject is being defined in Ukrainian publications, radio, web-pages of Great Britain.*

**Key words:** Ukrainian media of Great Britain, Ukrainian media-space of diaspora, magazines, radio, Internet resources.

УДК 7.072.2 : 789.5

Bogdan Kindratyuk

## TO THE HISTORY OF BELL-RINGING KYIV RUS'

The information about a thousand-year existence of percussions has been gathered for centuries. On the base of archeological findings, collecting and classification of antique monuments of the bell-ringing culture in different parts of the world English and German encyclopedias included articles with illustrations of material sources in the history of bells. However, there is nothing mentioned about Kyivan Rus and its role in spreading bells and bell-ringing. Even if there is some mentioning about bell founding on this territory in the XIII century the country where it was done is referred to as Russia [39].

Special secret services, which had been appearing since the second half of the XVIII century [19], covered to a certain extent the existence of bells and ringing on the territory of Rus or Ukraine within Russia. However, they were often written in the wake of Moscow methodology of history; there were no references to so-called Belarusian-Lithuanian chronicles where bells and bell-ringing are also mentioned.

Campanological researches, spreading of truthful facts about bell-ringing of Kyivan Rus were impeded by the struggle with the church in the USSR, destruction of bells, ideological direction of humanities, control of their development, limited access to archives, ignoring and even destruction of many documents, falsification of sources. Nevertheless, some facts about bells occurred in Soviet references from time to time, but as a rule they were based on the works of Russian researches which had been done before 1917. New archeological findings, which affirmed development of bell-ringing in Kyivan Rus [11] were not always taken into consideration. At the same time there were attempts to summarize the history of bell-founding in Ukraine. As their manufacturing took place concurrently with the production of cannons [see, for example: 25] this problem was highlighted in the works of researches who studied bell alloys, techniques of founding, information about the masters [9; 23]. Maybe, that is why the existence of bells and development of bell art on the territory of Kyivan Rus have occupied a humble place in the history of Ukrainian culture until quite recently.

The description of the origins of bell-ringing needs a mentioning about the meaning of the sounds of rhythmic beats and ringing in the establishing of culture of the primitive men. There appeared percussions which occupied a significant place in work, mode of life, spiritual life of representatives of different cultures which existed on the territory of modern Ukraine. Later consolidation of Eastern Slavs into tribal unions ruled by princes, appearance of fortified centers, their growth into real industrial cities facilitated it.

The adoption of Christianity by Kyiv, spreading of a writing culture predetermined the development of new literary and artistic genres. The custom of bell ringing was borrowed together with a liturgy. Its rapid development resulted in overlap of the new on the old; former well-spread using of idiophones received fresh impulse for the development of music of bells in different spheres of life. However, in genesis of church bell-ringing in Kyivan Rus not everything is understood. The problem consists in determination of a place and time of using the first bells, their distribution after Mongol-Tatar invasion. Archeological monuments should give the information about it. Its completion by the facts from other sources approves the universal existence of a bell art in princely times.

The construction of churches and monasteries in Kyivan Rus, in Kyiv in particular, assisted the expansion of bells and development of a bell-ringing culture. This city was famous for St. Sophia Cathedral decorated with frescoes and mosaics, monastic complexes, churches with sacred images, fortifying buildings with Golden Gate. Laws established in «Russian Truth» («Ruska Pravda») helped strengthen Kyiv state. The princes, Yaroslav the Wise (approx. 978–1054) in particular, cared for the rise of education, gathered copyists and writers, created libraries; chronicle codes, among which there were some with illustrations, were arranged. Knowledge of different spheres was accumulated, which was facilitated by expansion of books.

The development of liturgical singing is confirmed by spreading church manuscripts in Rus [38]. Due to them Christianity was getting stronger. At the same time all this affirms the formation of reliable sources of the history of bell-ringing.

© Кіндратюк Б., 2014.



Perhaps, first the bells were brought. The first bells were called «kampan», which refers by its origin of to Campania, a province in southern Italy, where there was the best ore for smelting bell bronze. That was why the expansion of bells into Slavonic territory could originate in the Adriatic, supported by importation such products from Germany [18, p.203]. At the same time the Germans influenced the Polish by the manufacture of bells, which in their turn had a great impact on Ukrainian lyudvisarstvo [17, p.5]. In order to confirm that the bells were brought not from Byzantium, where they were not spread until the 9<sup>th</sup> century, but from Latin West, there is a story in Venetian chronicle of Deacon Ioan about the gift of the ruler Orso, who presented 12 bells for newly built St. Sophia temple in Constantinople in approximately 877–879 [1, p.722]. But this innovation did not get accustomed to the East in such a scope as it did in the West.

The spreading of bells in medieval Kyiv is confirmed not only by chronicles but also by archeological monuments. Two ancient bells of an exclusive shape were found not far from the ruins of the Church of the Tithes. One of them was well preserved – cast bronze (40 and 44,4 cm, weight 2 p. 10 f.) [10, p. 289] (hereinafter the first figure will signify the height of a bell, and the second one – its lower diameter), and the second one was broken and as if damaged in the fire. Only its lower part and the crown remained. This bell differed from the rest by its appearance (without inscriptions and images) and quality of the metal. It is presumed to belong to the 12–13<sup>th</sup> centuries [33, p.128; 34, p.181].

There were bells in Irpin temple (known since the middle of the XI century), which confirm the broken pieces of this instrument found in 1833 [7, p.252]. In present, Khoryv street in Podil in Kyiv the whole bell of «hive like» shape (36,5 and 29,7 cm from the XI–XII centuries, Germany) [6, p. 10] and some objects belonging to the church were found. A part of the bell was found on the ruins of an ancient church in Kudryavets [11, p.378], and in the center of the city among the ruins of a stone temple of XII century, which is not mentioned in chronicles, the remnants of a bell with letters «H» and «И» [11, p.378] were found.

If bells were brought, captured or bought at first, later they might have been founded in Kyiv. The finding near the village of Sovok (the hole Pronivshchyna – now within the city) confirms it, where among coal and loam 32 pieces of copper weighing 13 pounds were found, which might have belonged to casters [17, p.11]. Local founding of a part of bells is confirmed by the broken piece of a bell with a part of a relief inscription in the Cyrillic letters («ТЬ»...) found in the present Velyka Zhytomyrska street not far from the ruins of the accomodation of XIII century [11, p. 378–379].

The production of bells is the most characteristic and responsible kind of foundry. Masters of Rus learned how to select the required correlation of bell alloy. This is confirmed by the results of chemical-analytical research of the 11 fragments of the bells of Pre-Mongol time from ancient Putyvl, Pereyaslavl, Izyaslavl, Horodesk, Voyin, Sakhnivka, Kyiv, Mstyslavl. The obtained data showed a high empirical level of physical and chemical knowledge of masters, skill of treating the metals and alloys and the continuity of development of this complex craft [37, p. 236–237, 241].

Bells, their fragments are described in the archeological findings from all parts of the territory of Ukraine. A copper bell was found in Vshchyzh in Chernigiv Principality [36, p.142]. In small towns of the Kyiv land, where any bell foundry workshops could hardly be, monuments of bell-ringing are also found. First of all our attention attracts a copper bell weighing 3 poods and the upper part of the bell with loop-like crown (resembles the bells of particular shape, revealed near the Church of the Tithes) found in the fortified settlement Divych-Gora near Sakhnivka (now – Korsun-Shevchenkivskyi district of Cherkasy region). On the Kniazha Gora broken pieces of three bells were found, and also the fastening from a small bell – in the fortified settlement Ochakiv near Nabutiv village (both villages belong to Korsun-Shevchenkivskyi district of Cherkasy region). The fragments of the ancient bell were revealed on the so-called «Letska bozhnytsia» of Volodymyr Monomah (1053–1125), a broken piece of a bell in the fortified settlement Sniporod (Snieporod) [11, p. 378–379].

The analysis of abundant by its archeological material showed that one of the centers of metallurgy mentioned in chronicles was Horodesk (today the village of Horodsk in Korostyshiv district, Zhytomyr oblast). A row of findings, bells in particular, affirm that it was also a significant church center [31, p. 157]. Here they revealed a bell (43 and 34,5 cm, weight 19,4 kg) of the XI–XII centuries from Germany (Saxony ?) [6, p. 14, 66]. Similar «hive like» bell of Saxon origin was found near Divgolts (to the North of Bremen) [6, p. 10]; it had a landing shape and the clapper was absent. At the height of 27 cm from the base there was an inscription around its circumference: GODEFRIDUS. ISTUT. VAS. TITULAVIT («This vessel is named Gottfried»). It is presumed to be cast in Germany, the largest center of bell casting in the XI–XIII centuries in Europe. «Hive-like» shape allows to suppose that the bell dates back to the XI–XII centuries [6, p.14].

In princely Galych many parts of broken church bells were found in the lowest «layer of ruins, mostly on the surface of the foundation of [Uspenskyi] cathedral» [21, p. 70]. On the basis of facts, in particular the fragment of the crown of a big bell from XII–XIII centuries revealed on the fields of ancient Galych, it is possible to state that such pendulous instruments were well-spread in Kyivan Rus [22, p. 1]. Nowadays there are many wooden churches revealed in ancient settlements of different kinds (town, castle, monastery, and village). This enabled archeologists to speak about considerable spreading of wooden churches of various types and forms [32, p. 23] on Galician territory in the XII – first half of the XIII centuries. In big cities sacral buildings were made mostly from bricks. Only in ancient Galych, which occupied over 80 km<sup>2</sup>, about 40 churches [14, p. 3] functioned and there were many monasteries. Among the archeological materials of princely age, found in Krylos, a broken piece of a bell (second half of the XII – beginning of the XIII centuries) is valuable. It allowed us to affirm that at that time, the period of prosperity of Galych mentioned in chronicles, there was a wooden church-chapel, which could function as a bell tower too [15, p. 296].

In Volodymyr at Volyn, during searching the church mentioned in church chronicles of 1291 year, archeologists also unearthed a part of a bell [16, p. 355]. A similar fragment was found in a layer of the XIV century in the chronicle Berestya which was a part of the Principality of Galicia–Volhynia [12, p. 270]. These examples witness also popularity of the bell-ringing in Rus.

Numerous founds of bells, their parts allow to trust more in records from recollections of the Arabian traveller Al-Masudi (between 20th and 50th years of the X century) about a lot of Slavonic cities, churches with attached bells, «that are clanged with hummer, – like we, Christians, clang with wooden mauls on a board» [5, p.125]. Probably, not all bells were with bats or for better sound could use that way of bell-ringing. At the same time we consider that there are no reasons to connect the appearance of bells in Rus with the date of its official baptizing, as far as there are a lot of hints for their earlier use.

After a baptism ceremony in 988 year of the prince Volodymyr in Korsun (Kherstones), Ipatiyiv Chronicle does not mention bells among the brought church utensils: «Volodymyr, having taken a queen [Anna], and Anastas, and Korsun priests, relics of the saint Klyment and his follower Fiv, have taken church utensils [and] icons» [24, p. 101]. In our opinion, these very uncritically rewritten passages became the reason of false thoughts concerning bringing bells from Kherstones.

The first mentioning of bells in Kyiv state is a statement of Novgorod chronicle of 1066: «Vseslav [Polotsky, about 1029–1101] comes and brings Novgorod [...] and bells to holy Sofiya» («Приде Вѣславъ и възъ Новгородъ [...] и колоколы съима у свѣтыя Софіе») [20, p.17]. Though, this fact doesn't mean that the first bells appeared on this territory. As cultural-historical situation, which appear from the obvious thing – recognition of Kyiv and Kyiv lands as a political, church and cultural centre of Rus, from where take part theoretical and practical organisation of the Russian clerical singing, propagation in originals and copies of liturgical texts etc. – dispose to the idea about leading place of the capital Kyiv, episcopal centres and monasteries of the Southern Rus in the development of church bell-ringing. This conclusion consists in the idea that bells were in Kyiv much earlier than the first chronicle mention about them in Novgorod Chronicles (only with the lapse of time the situation changed, and Novgorod became one of the biggest cultural and spiritual centres of Rus; here, in suit of prince Mstyslav I (1076–1132) the final edition of «Tale of Bygone Years» was finished, where the first historical myth «about primary equality» in Kyiv and Novgorod was formed; their rivalry in the XII century shifted into the epoch when Kyiv became «the mother of Rus cities», and Novgorod yet was a small frontier outpost on the edge of Veps and Ingrian lands [35, p.17]).

«The Tale of Igor's March» confirms the spreading of bells and bell-ringing culture in Kyiv Rus, where there are described their use in liturgies, mentioned sonorous bells of Polotsk, that were clanged in Holy Sophia («Toll a bell in the morning for morning prayer»). Author of the «Tale», as an expert of the past, either points directly on the bell-ringing, or it is a metaphor, but either way he wanted to show that bells and bell-ringing as far back as then were taken as ceremonial, solemn, glorifying action: «Horses neigh at Sula – glory tolls in Kyiv» [26, p. 25].

In chronicles from time to time there is told about summoning with bell-ringing for popular assembly. When enemy troops surrounded Volodymyr at Volyn, «townfolk tolled popular assembly» [13, p. 152]. In 1149 Kyiv, that is Volodymyr-Volyn prince Izyaslav Mstyslavych (over 1097–1154), came with his military brigade to his son Yaroslav (†1178) to Novgorod, and on the second day «sent Izyaslav to Yaroslavl yard. And started to toll, and then Novgorod Pleskovichi gathered to a meeting» [24, p.369–370]. Such facts imply an idea about a custom of summoning people with the help of bell-ringing for meetings, popular assembly in particular. Later, when Lithuanian and Rus prince Mingaylo Erdzyvinilovych (XII century), who ruled in

Novgorod, having gathered troops from the whole Rus and Viliya Lithuania, has marched off to Polotsk, and «having heard it, Polotsk people tolled a bell with panic» [30, p. 116].

Rapid spread of bells and bell-ringing in Rus-Ukraine in the first centuries after the adoption of Christianity is interpreted both by pre-Christian traditions of using semantron, bells, jingle bells and a historical fact that an act of baptising Rus and spreading of new religion and connected with it new traditions, ceremonies – all this things happened under a constant pressure of authority, and later – a well-organized Church with a net of temples, monasteries with their numerous priests who fulfil diligently their duties, care thoroughly about keeping church instructions by people.

Prior to the invasion of Mongol-Tatar there were 17 (?) eparchies, there appeared a lot of parishes, monasteries. The way of life in monasteries required all day use of wooden planks, semantron and bells, there especially diligently watched for keeping fundamental principles of bell-ringing. Later in big monasteries sets of bells from big church-going bells to small chime bells. It is considered that starting from the X up to the XIII century there were built about 10 thousands of churches [31, p.199]. Important factors of their activity and main source of enrichment were donations, gifts, etc. Church became an important spiritual, cultural centre, great land-owner. The spreading of bells and bell-ringing assisted the building of new churches, monasteries, their equipping. It is confirmed by chronicles where there are mentions about the building of the church of Saint Virgin (Desyatynna) in the XI century. Its name witnesses about proper material support, as prince Volodymyr after baptising this temple ordered to give a tithe [24, p.110]. It allowed have in this church bells of form founded firstly in Western Europe. Chronicle of 1051 informed that great Duke Izyaslav Yaroslavych (1024–1078) donated Pecersk Hill to newly founded monastic cloister [13, p.97]. Nestor the Chronicler (over 1055–1113) often mentioned villages owned by this monastery. In the chronicles there were mentioned beneficences of Yaropolk Izyaslavych (†1086) to this monastic cloister [13, p.271]. Not coincidentally chroniclers, probably, somewhat hyperbolically, mentioned about 600 churches in the ancient Kyiv [3, p.119].

About that time significance of bells witnesses the fact that they were an important military trophy which was mentioned in the list of taken out spoils. This was stated in the chronicles, particularly, in a story about prince Izyaslav Mstyslavych who together with allies in 1146 seized Putyvl. From that local church of the Wholly Assumption that was plundered by them, – together with silver ware, sewed with gold altar robes and service clothes, there were taken also «books and bells» [24, p.334]. Very often there were mentions about taking out bells from Kyiv [13, p.295, 418]. After it's seizure in 1169 by troops of Volodymyr-Suzdal prince Andriy Bogolyubskyy (over 1111–1174) «and churches were left without icons and books, robes and bells» («и церкви обнажиша иконами и книгами. и ризами и колоколами. изнесоша») [24, p.545]. These examples give grounds for conclusion not only about great attention of compilers of chronicles to bells and bell-ringing, but also about the chronicle facts that there were «bells» – not «a bell» and this is a witness that there were more than one bell in churches of Kyiv Rus.

From the XI–XII century a bell-ringing vocabulary has being formed: «било», «благовѣствование», «благовѣстникъ» [27, p. 86, 93], «колоколь трапезный», «в колокола латыни звонят», «колоколы разлияшася», «повелѣ съліяти колоколь великъ», «колокольница» [28, p. 1256–1257], «пономарь» [29, p.873] etc.

After the capture of Kyiv in 1240 by the Mongol-Tatar, bells were founded in the Principality of Galicia–Volhynia that functioned as de-facto independent state as far as one hundred years after enemy invasion. This process was assisted by general development of craft, particularly extraction of iron ore, bronze foundry industry. The basis of this was close connection with culture of foundry in Kyiv Rus, especially when refugees from plunders arrived on Galicia–Volhynia lands. The witness of this is the mentioned in chronicles «pavement [...] of copper and pure tin» [13, p. 418] cast for a Kholm church, copper door of Lyubomir temple of Saint George [13, p.448]. Beside the craftsmen from eastern principalities, the significant role played foreign artificers [8, p.121].

The biggest cities of Galicia–Volhynia Rus (Volodymyr, Lviv, Peremyshl, Syanok, Kholm, etc.) at that time were already multinational. There settled foreign craftsmen – Armenian, German, Polish, Tatar, Jewish [13, p.418]. There appeared favourable conditions for interaction of eastern and western elements in culture. It reflected in using bells and ringing.

State constructive processes in the Principality of Galicia–Volhynia motivated its ruler, king Danylo (1201–1264), to strengthen the Church. With the aim of promoting Christianity he not only built temples and renewed the ruined ones, but for strengthening the importance of liturgies also equipped them with icons and books, bells. After building by order of Danylo Galytsky in Kholm a church of saint John Chrysostom, the

prince asked his masters to cast a part of bells («ту сольє»), and the rest he «will bring from Kyiv» («принесе ис Кыева») [24, p.844].

This favoured the production of bells in Galicia–Volhynia Rus, which is confirmed by one more mention about them in chronicles. After death of the king's nephew Danylo – prince Volodymyr Vasylykovich (†1288) – among his good deeds there is mentioned that «bells are heard amazingly, that was not ever heard over the whole lands» [4, p.153]. Keen perception by the chronicler raised characteristic of bell timbre is, as for us, witness of extraordinary level of musical skills in people of that time and original reaction for bell-ringing. Probably, new sounding of these bells is explained not only by better alloy, greater weight or quality of foundry, but also by a new form, that replaced the previous ones and enriched overtone palette of bell-ringing.

One more witness of bell-ringing development on lands of the Principality of Galicia–Volhynia that followed traditions of Kyiv state after Mongol-Tatar invasion, is the only in Ukraine entirely survived up to present bell of 1341 year (of large, as for that time, sizes (85 and 71 cm, weight – 415 kg [40, p.88]) in Lviv Saint Yur Temple. This creature of master Yakov Skora is qualitatively found, constructed in good proportions (their comparison with the previous findings confirms that after «hive like» bells and in the form of «sugar head» there spread the so called «gothic» form; correspondingly the sounding also changed, it became more pleasant). On the soundbow of the bell – relief there is an inscription: «This bell was founded for saint Yuriy at the times of ruling of prince Dmytriy, by cost of Father Superior Yevfymiy» («Въ лѣто 6849 сольянь бысть колоколь снѣ святому Юрю при князи Дмитрии игуменомъ Евфимьемъ»). Neither wars, nor fires destroyed the most ancient out of the largest bells in Ukraine which is currently used for the purpose intended together with the bigger one and five small bells.

Bells and small bells are an important constituent part of human culture and are known on ethnic lands of the Ukrainians from the ancient times. Introduction of Christianity in Kyiv Rus induced a new impulse for development of bell-ringing. There established new functions of bell-ringing in church and secular life. That caused appearing of local production of bells, methods of their hanging and diversified styles of bell-ringing. Bell and its sounding became one of the brightest elements of acoustic space of cities, towns and villages.

1. Б-в Н. Р. В., Соловьев Н. Колокола / Н. Б-в, В. Р., Н. Соловьев // Энциклопедический словарь / изд.: Ф. Брокгауз, И. Ефрон: в 43 т. – Т. XV: Керосин–Конкордія. – Санкт-Петербург, 1895. – С. 722–724.
2. Боднар Н. У Києві знайдено досі не відомий храм: [у центрі Києва виявили руїни кам'яного храму XII ст. і рештки дзвона] / Н. Боднар // Експрес. – 2003. – 18–25 вер.
3. Волынская краткая летопись // Полное собрание русских летописей. – Т. 35: Летописи белорусско-литовские. – Москва: Наука, 1980. – С. 118–127.
4. Галицько-Волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар / за ред. чл.-кор. НАН України М. Котляра. – Київ: Наук. думка, 2002. – 400 с.
5. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII века до конца X века по Р.Х.) / А. Гаркави. – Санкт-Петербург: [б. в.], 1870. – 308 с.
6. Даркевич В. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) / В. Даркевич. – Москва: Наука, 1966. – 148 с.
7. Документы, известия и заметки // Киевская старина. – 1889. – Т. XXVI. – С. 232–292.
8. Жолтовський П. До історії художнього лиття металу на західних землях України в XIV–XVII ст. / П. Жолтовський // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1957. – № 3. – С. 120–144.
9. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. / П. Жолтовський. – Київ: Наук. думка, 1973. – 132 с.
10. Закревский Н. Описание Киева. Вновь обработанное и значительно умноженное издание с приложением рисунков и чертежей / Н. Закревский. – Москва: Типогр. Грачева и Комп., 1868. – 950 с.
11. Каргер М. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города: у 2 т. / М. Каргер. – Т. 1. – Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1958. – 572 с.
12. Лысенко П. Берестье / П.Лысенко. – Минск: Наука и техника, 1985. – 399 с.
13. Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Махновець. – Київ: Дніпро, 1989. – 591 с.
14. Лукомський Ю. Архітектурна спадщина давнього Галича / Ю. Лукомський. – Галич: [б. в.], 1991. – 40 с.
15. Лукомський Ю. Воскресенська церква XII–XIII століть у Крилосі / Ю. Лукомський // Записки НТШ. – Т. ССХLI: Праці Комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2001. – С. 275–298.
16. Малевская М. Раскопки архитектурных памятников в Любомле и Владимире-Волынском / М. Малевская, Е. Шолохова // АО 1975 года. – Москва: Наука, 1976. – С. 354–355.
17. Модзалевський В. До історії українського ліярництва (про людвисарів та конвисарів) / В. Модзалевський // Збірник секції мистецтв. Українське наукове товариство. Вип. 1. – Київ: [б. в.], 1921. – С. 3–23.

18. Мурьянов М. Гимнография Киевской Руси: 2-е изд. / М. Мурьянов; отв. ред. М. Громов, Т. Исаченко. – Москва: Наука, 2004. – 451 с. – (Памятники религиозно-философской мысли Древней Руси).
19. Никаноров А. Опыт библиографии по русской кампанологии 1785–1940 гг. / А. Никаноров, С. Старостенков // Рукописные памятники. – Вып. 5: Из истории музыкальной культуры. – Санкт-Петербург: [б. в.], 1999. – С. 179–213.
20. Новгородская первая летопись старшего извода (Синодальный список) // Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / ред. и предисл. А. Насонов, отв. ред. М. Тихомиров. – Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1950. – С. 13–100.
21. Пастернак Я. Старий Галич : Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. / Я. Пастернак. – Краків–Львів : Українське видавництво, 1944. – 238 с.
22. Пеленський Й. Дзвони на Україні-Руси / Й. Пеленський // Діло. – Львів, 1910. – № 126. – С. 1–2 (закінч.); почат. № 124. – С. 1; № 125. – С. 3–4).
23. Петриченко А. Книга о литье / А. Петриченко. – Киев : Техника, 1972. – 284 с.
24. Полное собрание русских летописей. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. Изд. 2-е. – Санкт-Петербург : Типограф. М. А. Александрова, 1908. – 938 стб.+87 с.
25. Сидоренко В. Зброя місцевого виробництва на Україні епохи визвольної війни / В. Сидоренко // Український історичний журнал. – Київ, 1978. – № 9. – С. 75–80.
26. Слово о полку Игоревім / вступ, ред. текстів, ритміч. пер. «Слова» і прим. Л. Махновець. – Київ: Дніпро, 1970. – 168 с.
27. Срезневский И. Словарь древнерусского языка: в 3 т. Репринт. изд. / И. Срезневский. – Москва : Книга, 1989. – Т. 1, ч. 1: А–Д. – 807 с.
28. Срезневский И. Словарь древнерусского языка / И. Срезневский. – Москва : Книга, 1989. – Т. 1, ч. 2: Е–К. – С. 804–1420+50 с.
29. Срезневский И. Словарь древнерусского языка / И. Срезневский. – Москва : Книга, 1989. – Т. 2, ч. 2: П. – С. 851–1804.
30. Стрийковський М. Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі / М. Стрийковський // Дзвін. – Львів, № 4. – С. 107–120 (закінч.; поч. 1990. – № 1. – С. 101–113; № 2. – С. 123–133; № 3. – С. 105–112).
31. Толочко П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII веков / П. Толочко. – Киев : Наук. думка, 1980. – 224 с.
32. Томенчук Б. Археологія дерев'яних храмів Галицького князівства / Б. Томенчук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 1999. – Вип. I. – С. 16–24.
33. Указатель святыни и священных достопамятностей Киева. – Киев : [б. в.], 1850. – 203 с.
34. Указатель святыни и священных достопамятностей Киева. Изд. 3-е, испр. и доп. – Киев : [б. в.], 1867. – 237 с.
35. Уханова Е. К вопросу о месте Мстиславова евангелия в культуре Древней Руси конца XI – начала XII в. / Е. Уханова // Palaeoslavica. – 2006. – № XIV. – С. 5–40.
36. Фільц Б. Музична культура східних слов'ян / Б. Фільц // Історія української музики: у 6 т. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Архімович, Т. Булат, М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. – Київ : Наук. думка, 1989. – С. 138–148.
37. Шашкина Т. Памятники древнерусского колокольного литья (результаты химико-аналитического исследования) / Т. Шашкина, В. Галибин // Советская археология. – 1986. – № 4. – С. 236–242.
38. Ясиновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби / Юрій Ясиновський // Записки Наукового Товариства імені Шевченка: Т. ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 7–40.
39. Bell // The New Encyclopedia Britannica. Volume 2. Chicago-London-Toronto-Geneng : [б. в.], 1993. – С. 66–67.
40. Szydłowski T. Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji / T. Szydłowski. – Kraków, 1922. – 96 с.

*По-новому на широкій джерельній базі висвітлено історію запровадження та використання дзвонів у Київській Русі. Прийняття християнства дало новий поштовх розповсюдженню дзвонарства на теренах Східної Європи. Відзначено роль Галицько-Волинського князівства в розвої музики дзвонів у церковному й світському житті після падіння Київської держави. Дзвін і його звучання стають одним із найяскравіших елементів звукового простору міст, містечок і сіл.*

**Ключові слова:** Київська Русь, християнство, дзвони, музика дзвонів, дзвоніння, дзвонарство, Галицько-Волинське князівство, церковне і світське життя, звуковий простір, дослідження, наукові джерела.

*По-новому на широкій джерельній базі освічено історію введення і використання колоколов в Київській Русі. Прийняття християнства дало новий толчок в розповсюдженні колоколов і колокольних звонов в ареалі Восточної Європи. Отмечено значення Галицько-Волинського князівства в розвитку музики колоколов в церковній і світській житті після падіння*

*Київського господарства. Колокол и его звучание стали одним из самых ярких элементов звукового пространства городов, селений и сел.*

**Ключевые слова:** Киевская Русь, христианство, колокола, музыка колоколов, дзвонарство, Галицько-Волинське князівство, церковна і світська життя, звукове простір, дослідження, наукові джерела.

УДК 78.481 : 78.52 : 78.6

Ірина Зінків

## КОБЗА І БАНДУРА У ДАВНІХ ПОЛЬСЬКИХ ДЖЕРЕЛАХ

*Стаття присвячена вивченню польських історичних, літературних та іконографічних джерел, в яких висвітлюються питання походження та побутування цих інструментів у XV–XVIII століттях. Завдяки їх вивченню сьогодні є підстави поглибити нижню хронологічну межу їх існування до початку XV ст. Завдяки польським джерелам ми маємо можливість поглиблено досліджувати давні польсько-українські музично-інструментальні зв'язки, що сягають корінням доби Відродження.*

**Ключові слова:** бандура, кобза, польські історичні, літературні, іконографічні джерела.

Понад півтора століття учені вивчають кобзу й бандуру як струнно-щипкові інструменти, що є найбільш знаковими в інструментарії українців. Однак ще й сьогодні гостро дискутуються питання їх походження, вихідних інструментальних прототипів та етимології самих назв [3, с. 5–6]. Найраніші згадки про ці інструменти знаходимо у писемних джерелах часів Польсько-Литовського князівства, дещо пізніші походять з теренів Речі Посполитої (значну частину якої на той час склали давньоукраїнські етнічні землі) [11, с. 140], а також вміщені в інонаціональних історичних, літературних та іконографічних джерелах XVI – XIX століть.

Для з'ясування функціонування кобзи й бандури в давніх польських джерелах треба розглянути спочатку іконографічні джерела, в яких трапляються їх зображення. Польський органіст Влодзімеж Камінський уважає, що одне з найдавніших зображень польських лютнеподібних інструментів, до яких належить кобза, походить з XIV ст. і вміщене в Біблії короля Вацлава, де зображено лютню з системою струн, об'єднаних хорами, відомою в Європі з XIII ст. З шийкових щипкових хордофонів того часу автор називає кобзу як інструмент, ідентичний з лютнею, що існував у давніх джерелах під різними назвами *кобза, бандура, мандола, цитара та цитара руська* [10, с. 70]. З іконографічного матеріалу доби раннього Відродження збереглося декілька зображень, що походять зі східних теренів Польщі (Краків) [10, с. 70–71]. Одне з них уміщене на мініатюрі з рукописного музичного кодексу, створеного у 1499–1506 рр. – Градуалу короля Яна Ольбрахта, де зображено короткошийкову кобзу (лютню). Інше зображення давньої польсько-української кобзи вміщене на поліхромії «Музиканти та скоморохи» [12, с. 40] з каплиці Св. Трійці в Любліні (1418 р.), створену в часи правління Великого князя Литовського Володислава II Ягайла (1351–1434), де кобза зображена в руках музиканта, який грає в ансамблі з іншими виконавцями. Відомо, що в добу Володислава Ягайла, мецената музики й живопису, значний вплив на польське мистецтво чинила українська культура. Особливо відчутним він був у центрах українсько-польського етнічного пограниччя – Кракові, Любліні та інших містах південно-східних теренів Польщі [4, с. 521]. Під цим оглядом цікавим є той факт, що розпис Люблінської каплиці здійснював український маляр Андрій, уродженець галицько-волинських земель, який був пов'язаний з київським творчим середовищем [5, с. 220–225]; він міг бачити фреску Софії Київської «Музиканти», частково використавши певні принципи її композиції у фресці Люблінській. На поліхромії відтворено грушоподібний корпус інструмента, що переходить у довгий гриф з фігурно відігнутою назад головкою, завершеною кілковою коробкою. На шести кілках закріплено аналогічну кількість струн. Своїм кшталтом інструмент є близьким (але не ідентичним!) до лютнеподібного інструмента з середньовічного українського стінопису «Музиканти» з Софії Київської (1037 р.), хоча й відрізняється від нього формою кілкової коробки (на зображенні пласкої) та кількістю струн (3 однокорових).

© Зінків І., 2014.

Обидва інструменти, незважаючи на значну хронологічну дистанцію (приблизно у чотири століття), мають дещо подібну форму корпусу, однак спосіб з'єднання грифу з корпусом інструмента з Софії Київської (суцільно видовбаний разом з грифом) свідчить про більшу архаїчність її конструкції.

К. Закс уважав, що генетичним прототипом лютні з Люблінської фрески слугувала середньовічна лютнеподібна *мандола*, генеза якої має неєвропейське коріння. Її прототипом, на думку вченого, був арабський капуз, гапуз [14, s. 270, 272]. Інструмент був добре відомим у країнах Балканського пів-острова і став прототипом української (а через неї й польської) кобзи, відомої з письмових джерел початку XV ст. Термін *кобза* дотепер подибуємо в Румунії, Молдові, Болгарії, а також в Угорщині, Україні (хоча в первісному звучанні він трапляється лише в Україні, почасти й Росії) [10, s. 71]. Польська інструментознавець-медієвіст Барбара Шидловська-Цеглова вважає, що термін «кобза», як можливо й сам інструмент, потрапив до Польщі через Україну [17, с. 54]. У Польщі в добу пізнього Середньовіччя кобза була досить популярним інструментом. В. Камінський вважає мало ймовірним той факт, що виконавцям на кобзі приписували іноземне походження [10, s. 71], однак східні впливи на сам інструмент, як і на виконавців на ньому – цитаристів руських (*cytarystow ruskich*), на його думку, безперечно існували. У давніх латинських текстах лютнеподібні інструменти зчаста окреслювались терміном *citara* (*цитара*). У тих самих текстах також фігурував термін *citara ruthenus* (*цитара рутенус*), що може вказувати на *етнічну належність* цього інструмента (в західних джерелах доби Середньовіччя, Відродження й Бароко терміном «Рутенія» позначались землі колишньої Київської Русі, а її мешканці – терміном «русини», відтак виконавцями на цитарі рутенус вірогідно були русинські, тобто українські музиканти). Отже, під останньою назвою треба розуміти *давню українську кобзу* (початково з незначною кількістю струн).

Перша згадка в польських джерелах про інструмент під назвою бандура датується 1411 роком і походить з королівської хроніки. У ній згадується бандурист Рафал (Рафаїл) Тараско, що служив при дворі Владислава Ягайла (Jagiello). У королівській капелі під керівництвом Яна Следза (Slyedz) у 1415 р. працювали українські лютністи (кобзарі) – Андрійко, Качка, Лук'ян, Москва, Подолян і Стечко [15, s. 217]. У хроніці Польсько-Литовського князівства під 1480 р. згадується український кобзар Чурило, уродженець галицько-руських земель, названий серед учасників капели Зигмунда I Старого у Кракові [15, s. 217]. Польський історик Ф. Сярчинський (1758–1829), описуючи музичну капелу Христофора Зборовського (в 1580-х рр.), згадує також українського бандуриста Войташка (кін. XV ст.), якого Альберт Совінський називає «славним бандуристом» [16, s. 412]. Збереглися документи за 1693-1694 рр., де йдеться про українських музик Нечая, Волоші та Весоловського, з яких довідуємося, що бандурист Весоловський виконував королю Яну Собеському III козацьку думу «Варна» [15, s. 217]. Ці свідчення вказують на те, що вже в кінці XV–XVI ст. були добре відомими як обидва інструменти, так і виконавці на них (кобзарі й бандуристи). Давні польські джерела є надзвичайно цінними для нас з огляду на можливість встановлення нижньої хронологічної межі існування інструментів *кобзи й бандури* серед традиційного музичного інструментарію українців. Вони вказують також на *їх синхронне побутування* в українському етнічному середовищі. Збережені польськими джерелами відомості *вказують на сам факт існування цих інструментів в українському етнічному середовищі набагато раніше, ніж було прийнято вважати дотепер*, принаймні на 150 років углиб історії. Ці факти промовисто спростовують побутуючу в російській класичній органології думку про *західноєвропейське* походження української бандури (запозиченої від «бандори Розе», 1561р.) і східне, азійське – кобзи. Наведені вище джерела дають підстави поставити під сумнів твердження російського органолога О. Фамінцина про західноєвропейський шлях проникнення бандури в Україну [6, с. 430], яке тривалий час мігувало по різних наукових джерелах, допоки наприкінці 1920-х років його не спростував (щоправда, без належної аргументаційної бази) Гнат Хоткевич [7, с. 90, 93].

Відомості про кобзу в українців у XVI ст. подає польський письменник-хроніст Бартош Папроцький (1543–1614) у трактаті «Herbu guzerstwa polskiego» (1584, s. 165, перевиданий 1858 р.), згадуючи її при описі побуту українських козаків: «Kozacy z wielkiej radości niewymowne sztuki pokazywali, strzelając, śpiewając, na kobzach grając».

Пізніші писемні згадки про кобзу й бандуру, в яких здебільшого ототожнювались ці інструменти, все ж уважали кобзу попередницею бандури. Проте збереглися також відомості, що це були *два докорінно відмінні інструменти*. Ця думка була підтверджена у працях багатьох авторів і значній кількості давніх польських писемних джерел. Автори польських словників XVIII–XIX ст. та

інших літературних пам'яток зазначають, що кобза й бандура були *різними інструментами*. У «Словнику польської мови» Самуеля Богуміла Лінде (1771–1847) кобза трактується як «старосвітська лютня або ліра ... з трьома струнами» [12, s. 52]. Слово «бандура» (українське «бандура», «кобза»), на думку автора, означає «різновид лютні з короткою шийкою, козацьку лютню (*Kobakenlaute*)» [12, s. 54]. Із висловлювань автора стає зрозумілим, що терміни «кобза» й «бандура» трактуються як синоніми, а кобза змішується з триструнною корбовою лірою, що було викликано, мабуть, полісемією народної лексики.

Б.Лінде згадує кобзу як *триструнний* інструмент. Можливо, до кількості його струн, зазначеної автором, треба ставитися з певним застереженням, позаяк три струни мала також тогочасна *колісна ліра*. У давній польській приказці (вперше наведеній у «Дворянині» Гурницького) йдеться про те, що «легше на кобзі дві струни налаштувати, ніж три, щоб вони узгоджувалися між собою» («Łatwiej na kobzie dwie stronie nastroić, niż trzy, żeby się z sobą zgadzały»). Це може вказувати на можливість існування також і *більш давніх, двострунних інструментів* під тією їж назвою, що мали генетичним прототипом сарматську короткошийкову лютню [3, с. 143–145].

Синонімічне вживання термінів «кобза», «бандура» й «ліра», яку в народній лексиці часто називали кобзою, вимагає критичного перегляду вислову С.Б. Лінде про «кобзу з трьома струнами», згодом часто цитованого органологами та іншими авторами, може вказувати на те, що зазначена кількість струн могла стосуватися виключно *колісної ліри* [2, с. 73-74]. Український органолог Андрій Гуменюк, а за ним і Костянтин Вертков, схиляються до думки, що неточне прочитання тексту С.Б. Лінде пізнішими авторами привело до того, що найдавнішу українську (і польську) кобзу почали вважати триструнною (Л. Голембйовський, А. Совінський, О. Фамінцин, Г. Хоткевич). Ототожнення в народній лексиці слів *кобзар* і *лірник* пов'язане з уживанням терміну «кобза» до цілком іншого типу інструмента – «ліри, що можна пояснити не так особливостями індивідуальної конструкції цих інструментів, як їх типової функції, яку вони виконували в українському (козацькому і сільському) середовищі як рапсодичні інструменти, а також спільністю репертуару» [1, с. 278]. Цим можна пояснити синонімічність використання назв різних типів інструментів – кобзи, бандури й ліри

Один із перших описів української кобзи подав видатний діяч російської Академії наук Якоб фон Штелін (1709–1785). Характеризуючи гру сліпого бандуриста з України, якого мав нагоду чути в Петербурзі, автор подав загальний опис форми й розмірів інструмента, з якого можна зробити висновок, що це була *не бандура, а кобза*. В іншому місці автор подає опис бандури, порівнюючи український інструмент з німецькою бароковою лютнею – бандорою. Автор зазначає, що «бандура (бандора – *I.3.*) відома і в Німеччині, за своєю конструкцією та звуком досить подібна до лютні, лише шийка її трохи коротша і струн на ній натягнуто менше. Тому її можна було би вповні назвати напівлютнею» [9, с. 116]. Із наведених свідчень стає зрозумілим, що автор ототожнював *два різні типи лютень* – з довгою й короткою шийками, обидва з яких називає «бандурами».

Особливо прикметною рисою кобзи пізнішого часу стала наявність *приструнків*, що кріпилися на корпусі інструмента, появу яких дослідники датують другою половиною XVIII ст. [6, с. 470]. З цього випливає, що приблизно з середини XVIII ст. розпочався процес змішування назв обох інструментів на підставі спільної ознаки – наявності коротких мелодичних струн (*приструнків*).

З середини XIX ст. (а можливо, й раніше) назви інструментів «кобза» й «бандура» в українській лексиці стали вживатися як синоніми. Двоїстість назви інструмента могла виникнути внаслідок заміщення його старої назви (кобза) назвою більш удосконаленого нового інструмента – бандури [6, с. 403]. Для з'ясування питання, яка з двох назв інструмента була давнішою, звернемося до аналізу терміну «кобза» в польських історичних і літературних джерелах, а також функціонування інструмента в музичній практиці українців та інших європейських народів.

Назва «кобза» з XIII ст. була поширена в побуті багатьох центрально- та східноєвропейських народів – чехів, українців (з XIV ст.), поляків (з кінця XV ст.), румунів, литовців (з другої половини XVI ст.).

Полісемія назв хордофонів (ліра, кобза, лютня, бандура) в писемних пам'ятках доби Середньовіччя й Відродження була доволі поширеним явищем і ґрунтувалася на рівні розвитку тогочасного світогляду й уявленнях людини про струнно-щипкові інструменти. Загальноприйнятою в ті часи була відсутність при описах інструментів їх зображень (за рідкими винятками), що збереглася й у пізніші часи (до XVII ст.). Все ж можна припустити, що змішування назв інструментів у польських джерелах (ліра, лютня, цитра) могло вказувати на перехідний тип цього унікального інструмента.

Кобза була дуже поширеною серед українського козацтва. Вона часто згадується також у польській літературній бароковій традиції XVI–XVII століть. Як вже згадувалось, перші відомості про кобзу українців подав польський хроніст Б. Папроцький («Herby rzyerstwa polskiego», 1584), згадуючи про неї при описі українського козацтва. Однак автор не подав відомостей про зовнішній вигляд інструмента та спосіб гри на ньому. Поет Гавінський, уболіваючи в одній зі своїх «Селянок» над витісненням в його часи народної кобзи європейською лютнею, вказав на унікальний матеріал, з якого виготовлялися давні кобзи – деренове дерево, яке як вид до XIX ст. щезло зі східноєвропейських теренів (збереглося місцями лише на Кавказі). Польський письменник Л. Голембйовський (Golembiowski. Gry i zabawy, s. 199) описує видатного вояку, князя українського походження Самуїла (Самійла) Корецького, полоненого турками, який шляхом до Константинополя підтримував полонених козаків-соратників грою на кобзі. Її також згадують польський письменник Гарніцький (1566) і поет Чарговський (1597). Останній вказує на *тісний зв'язок кобзи із виконанням українських дум*. Українсько-польський поет Бартоломей Зиморович в одній зі своїх «Селянок» (жанру ренесансно-барокової слов'янської поезії) згадує про *тисячолітні думи*, які Амінтас награвав на кобзі коханій дівчині, а також про українських кобзарів Дем'яна й Панаса [8, с. 338]. Отже, кобза у XVI – XVII ст. згадується також як інструмент епічної традиції, функції якого згодом успадкувала бандура.

Цікавий за формою інструмент уміщено на гравюрі до збірки віршів чернігівського архієпископа й поета Лазаря Барановича «Lutnia Apollinowa» (1671). На ній зображено лютневий інструмент лопатоподібної форми з довгим грифом і трьома струнами, який Аполлон тримає майже вертикально. На мою думку, це може додатково свідчити про *дуже давнє функціонування кобзи* в польсько-українському середовищі та існування безперервної виконавської традиції гри на ній, що сягає корінням дохристиянських часів, коли східні слов'яни ще сповідували язичницьку віру (за свідченням Ібн Фадлана – триструнного танбура, довгошийкового лютневого інструмента, який він бачив серед інструментарію київських полян). Цей факт свідчить про *неможливість безпосереднього впливу на українську кобзу тогочасного західноєвропейського лютнеподібного інструментарію*.

Кобза й бандура надихали й багатьох інших польських поетів і письменників XVI – XVII століть. Чагровський в кінці XVI століття у своїй елегії писав: «Powiedz wdzięczna kobza moja umie li co duma twoja». Окремі польські та українсько-польські поети (Б. Зиморович, Ю. Єжовський) також подають відомості про функціонування української кобзи як у народному середовищі (кобзар Данило Подольський з Поділля), так і в Запорозькому війську [6, с. 410–411]. У роботі Людвіга з Покиев'я «Litwa pod względem starożytnych zabaw, obyczajów i zwyczajów» (1846) наведено перелік литовських інструментів, серед яких згадується «угорська бандура», назву якої можна трактувати як синонім кобзи [6, с. 413]. Для нас важливим є сам факт існування серед назв литовських інструментів терміну «бандура» (bandurgia), а також самого інструмента, який міг зберегтись у литовців з часів Польсько-Литовської держави як субстрат давньоукраїнської та давньопольської інструментальних традицій. У литовських джерелах доби Польсько-Литовського князівства інструмент *бандура* згадувався як акомпануючий до співу, що використовувався під час кальварій (святкових церковних походів).

Позаяк зображень давньої української кобзи не збереглося, про неї, на думку органологів, можна судити на підставі східних інструментів – половецького кобуза або татарського кобиза, що мали одну, дві або три струни. Ще в XVI ст. польський письменник Я. Гарніцький наводить приказку, яка свідчить про важкість настроювання третьої струни в кобзі. Це свідчення може вказувати на те, що колись давня польська (і українська) кобза мали вагому причину, за якою третя струна, додана перегадом, могла «перешкоджати» настроюванню двох струн, що існували від початку. Це могло відбуватися в тому випадку, коли дві струни використовувалися як мелодичні, а третя – як бурдонна. До слова, Я. фон Штелін у роботі «Известия о музыке в России» згадує російську балалайку, яку він бачив і чув у Петербурзі, на якій ще в першій третині XVIII ст. також існувало дві струни, одна з яких була бурдонною. Можливо, на давній польській і українській кобзах третя струна спочатку також виконувала функцію бурдона. Однак це не стосується традиційної української кобзи, яка в першій половині XVIII ст. вже не могла виконувати бурдонну функцію, позаяк у 1735 році Штелін, описуючи триструнну кобзу бандуриста з України, зазначав: «Сліпий бандурист ..., якого я знав ..., грав на ньому (кобзі – I. 3.) надзвичайно вправно анданте, алєгро та арії» [9, с. 114]. Про це свідчить також відтворення техніки гри на кобзах, зображених на українських народних картинах «Козак Мамай», що створювались під добу українського Бароко. Отже, в найдавнішому вигляді українська кобза мала найбільш архаїчну форму – маленький корпус, довгий гриф і незначну кількість струн [6,

с. 416]. На ці ознаки вказували як О. Фамінцин, так і Порфирій Мартинович, блискучий знавець українського кобзарського інструментарію [7, с. 188]. Давня польська кобза за формою й конструктивними ознаками (короткий гриф, що плавно переходить у корпус) найбільше подібна до зображення ранньослов'янського інструмента з Софії Київської, народних картин «Козак Мамай» XVIII ст., а також румунсько-молдавської кобзи, що може свідчити про їх спільну генезу. Гриф, що плавно переходить у корпус, може свідчити про архаїчний спосіб виготовлення – шляхом видовбування (разом з корпусом). Можливо, тому збереглася найдавніша назва кобза у поляків, румунів та українців.

Гіпотеза Фамінцина про *західний шлях* проникнення бандури в Україну спростовується свідченнями Альфреда Совінського [16, с. 412]. Автор подав історичні відомості, в яких засвідчена присутність у польських королівських капелах українських «кобзистів» (кобзарів) ще на початку XV ст.

Овальний абрис та ледь опуклий корпус бандури частково був подібний до лютневого, однак наприкінці XVII ст. він мав округлий корпус досить значних розмірів (з пропорціями 1:1) і був позбавлений хвилястих виступів, властивих західноєвропейським бандорам. Плоскішою, ніж у лютні, була й тильна частина корпусу бандури. Її гриф при досить масивному корпусі був коротким (за свідченнями Б. Лінде, А. Чарторийського, А. Совінського). І. Б. Раковецький, вказуючи на подібність кобзи й бандури, стверджував, що бандура мала довгу шийку з нав'язаними ладами (ладками) і незначну кількість струн (7). Ці відомості не підтверджені іконографічними зображеннями і зумовлені *змішуванням* у польських джерелах *бандури з кобзою*. Головка з кілками була або відігнута назад, як у лютні, або розташована в одній площині з грифом, з фігурним завершенням у вигляді волота (як у бандури). Як відомо, в давнину ладки нав'язувалися на грифі, проте їх зображення на інструментах здебільшого унікалі. На бандурах XIX ст. ладків також не було, позаяк струни до грифу не притискалися. На *українській* бандурі ні кількість басових струн, ні стрій не збігалися зі строем бандори, позаяк великі розміри резонаторного корпусу останньої давали стрій октавою нижче.

Отже, аналіз польських писемних джерел та іконографічного матеріалу спростовує декілька усталених поглядів на кобзу і бандуру. По-перше, поява термінів кобза і бандура та інструментів під цими назвами з'являються в польських джерелах набагато раніше, ніж у східнослов'янських (українських та російських). По-друге, завдяки цим джерелам значно поглиблюється нижня хронологічна межа існування інструментів під цими народними назвами. По-третє, висловлювання польських авторів про українську кобзу допомогли встановити частково її зовнішній вигляд, матеріал виготовлення, функційне призначення та причини зникнення з польського традиційного середовища, а також зрозуміти, чому в Україні кобза була витіснена бандурою. Давньопольська кобза відрізнялася від української відсутністю приструнків (середини XVIII – XIX ст.), хоча й мала з нею спільну (східну) генезу, як і румуно-молдавська. Згодом польська кобза була витіснена європейською лютнею, а українська кобза з приструнками делегувала свої функції новішому інструменту – бандурі.

Завдяки унікальним польським джерелам ми маємо підстави для поглибленого дослідження польсько-українських музично-інструментальних зв'язків, що сягають доби Відродження, часу перебування обох народів у спільному просторі Польсько-Литовського князівства та Річі Посполитої.

1. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе / К. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР : Ст. и мат. / Ред. И.И. Земцовский. – Москва : Музыка, 1973. – С. 275–284.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – Київ : Наук. думка, 1967. – 244 с., іл.
3. Зінків І. Бандура як історичний феномен / Ірина Зінків. – Київ : ІМФЕ, 2013. – 488 с.
4. Історія української культури / Заг. ред. І. Крип'якевича. – Київ, 2007 (за вид. 1937 р.). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/krypcult37.htm>.
5. Свенціцька В. Основні етапи розвитку українського малярства XVI–XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах / В. Свенціцька // Українське музикознавство (Республіканський наук.-метод. збірник). – Київ : Музична Україна, 1971. – Вип. 6. – С. 216–227.
6. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) // А.С. Фаминцын. Скоморохи на Руси, Санкт-Петербург : Алтейя, 1995. – С. 315–335.
7. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу [Репринт. вид.] / Гнат Хоткевич. – Харків : Державне видавництво України, 2002. – 288 с.
8. Шевчук В. Муза роксоланська: У 2 кн. – Кн. 2. / Валерій Шевчук. – Київ : Либідь, 2004. – 726 с.
9. Штелін Я. фон. Известия о музыке в России / Я. фон Штелін // Музыкальное наследство / Сб. ст. и мат. – Москва : Огиз, Музгиз, 1935. – Вып. 1. – С. 94–198.

10. Kamiński W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich (Zarys problematyki rozwojowej) / W. Kamiński. – Warszawa : PWM, 1977. – 177 s., il.
11. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. [3-тє вид.] / Наталя Яковенко. – Київ : Критика, 2006. – 582 с.
12. Linde M. S. B. Słownik języka polskiego. – W 6 t.: –T. I – A – F; – T. II. H – L; – T. III. M – O; – T. IV. P; – T. V. R – T; – T. VI. U – Z. [Wyd. 2] / M. S. B. Linde. – Lwów : Drukarnia zakładu Ossolińskich, 1854–1860.
13. Rozanow Z. Muzyka w miniaturze polskiej / Zofia Rozanow. – Warszawa : PWM, 1965. – 153 s.
14. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych / Curt Sachs. – Warszawa : PWM, 1975. – 556 s.
15. Słownik muzyków polskich : W 2 t. / Red. J. Chomiński. – T. 1. – Warszawa : PWM, 1967. – 320 s.
16. Sowiński A. Słownik muzyków polskich / Albert Sowiński. – Paryż : Nakładem autora, 1874. – LX; 436 s.; XVII s. not.
17. Szydłowska-Cegłowa B.-Z. Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych / Barbara Szydłowska-Cegłowa. – Wrocław : i.j. Ossolineum, 1977. – 288 s.

*Стаття посвячена изучению польских исторических, литературных и иконографических источников, в которых освещаются вопросы происхождения и бытования кобзы и бандуры в XV–XVIII столетиях. Польские источники создают предпосылки для пересмотра нижней хронологической границы существования украинских шейковых хордофонов (начало XV века). Сведения польских источников дают основания для более углубленного исследования польско-украинских связей, уходящих корнями в эпоху Возрождения.*

**Ключевые слова:** бандура, кобза, польские исторические, литературные, иконографические источники.

*The Article is devoted to studying ancient Polish historical, literary and iconographic sources, which highlight the issues of these instruments origin and category of being in XV–XVIII centuries. Information preserved in Polish sources regarding Ukrainian kobza and bandura indicate that these instruments were available in Ukrainian ethnic environment much earlier than was assumed until now (since the beginning of XV century). Due to unique Polish sources we have the grounds for in-depth study of Polish-Ukrainian musical and instrumental links that date back to Renaissance.*

**Key words:** bandura, kobza, Polish historical, literary, iconographic sources.

УДК 78.071.4 : 78.071.5

Віолетта Дутчак

### КЛАС БАНДУРИ В ЛЬВІВСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М.ЛИСЕНКА (ДО 60-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ)

*У статті розглянуто історичний шлях становлення класу бандури у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Визначено роль професора В.Я.Герасименка як фундатора львівської професійної академічної школи бандуристів. Проаналізовано специфіку львівської школи у всеукраїнському контексті, її особливості, творчі мистецькі здобутки її представників – виконавські, педагогічно-методичні, наукові.*

**Ключові слова:** клас бандури, академічна бандурна школа, В.Я.Герасименко, львівська бандурна школа.

Кобза-бандура як український народний інструмент пройшла складний шлях розвитку. Переслідування, репресії, зневага, забуття, зацікавленість, захоплення – в різні історичні періоди всі ці характеристики набували домінуючого значення. Становлення освітніх традицій для кобзи-бандури впродовж часового проміжку XVII–XIX ст. відбувалися переважно усним, неписемним способом. Освоєння інструмента, як і репертуару, передавалося від вчителя-панотця до учня. Саме так закладалися традиції харківської, полтавської, чернігівської кобзарських шкіл, істотні відмінності котрих полягали переважно у способі тримання інструмента, виконавських манерах гри, репертуарних особливостях.

© Дутчак В., 2014.

Саме в ХХ ст. розпочинаються процеси академізації бандури як музичного інструмента, його активного входження до сценічного концертного виконавства, що зумовлювалося й активізацією діяльності майстрів, які удосконалювали інструмент, створюючи його оркестрові сімейства, займалися пошуками нових ігрових прийомів, матеріалів для корпусу, струн, розширенням звукового діапазону, створенням оптимальної системи перемикування тональностей. Всі ці фактори у поєднанні з створенням розгалуженої мережі навчальних закладів, що охоплювали триступеневе навчання (від початкової до вищої фахової освіти), сприяли активному розвитку бандурного мистецтва в різних регіонах України.

2014 р. минає 60 років з часу відкриття класу бандури у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (сьогодні національна музична академія). У 1954 році його очолив В.Я.Герасименко, а першими студентками були сестри Ніна, Марія та Даниїла Байко (сьогодні народні артистки України, лауреати Національної премії України ім. Т. Шевченка). Видатний майстер-винахідник та педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор В.Я. Герасименко понад півстоліття подвижницької праці присвятив розвитку бандурного мистецтва, виховавши цілу плеяду фахівців найвищого класу, які сьогодні продовжують настанови вчителя по всій Україні та за її межами у різних галузях бандурного мистецтва.

У пропонованій статті ставиться мета визначити історичні засади розвитку бандурної школи на Західній Україні, зокрема шлях становлення класу бандури Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка. Дотичними завданнями виступають: аналіз специфіки львівської бандурної школи у всеукраїнському контексті, виокремлення ролі її фундатора – професора В.Я.Герасименка, діяльності його учнів та послідовників.

На відміну від центральних областей, де розвиток академічної бандури ХХ ст. опирався на досвід і традиції кобзарів минулого, Західна Україна автентичного кобзарства не мала. Проте база для розвитку національного музичного мистецтва все ж була закладена. Неабияку роль у цьому процесі відіграли декілька потужних постатей професійних митців.

Розвиток традицій бандурного мистецтва в Галичині першочергово пов'язаний з діяльністю видатного українського письменника, бандуриста і мистецтвознавця **Гната Хоткевича** (1877–1938). Гнат Хоткевич перебував в Галичині порівняно недовго – впродовж 1906–1912 років, проте за цей період здійснив багато культурно-мистецьких проєктів, що мали перспективне продовження. Він сконцентрував свою бандурну діяльність на декількох рівнях: виконавському, просвітницькому, навчально-методичному, вважаючи їх нерозривно пов'язаними. Він провів для жителів Галичини два великих концертних турне (1906–1907, 1909). Крім того, концертні виступи супроводжувалися виступами Хоткевича як лектора. Він і публікує перший в історії кобзарства «Підручник гри на бандурі» (Львів, 1909, видавництво Наукового товариства ім. Т. Шевченка), що став першою спробою методично-теоретичного узагальнення способів звуковидобування, прийомів гри для діатонічного інструмента, якою була тоді бандура, на основі харківського типу гри. Підручник Хоткевича мав характер самовчителя для бандуристів-початківців. Це засвідчує комплексну популяризацію бандури Хоткевичем у Галичині – на рівні музично-теоретичних узагальнень та концертно-виконавських унаочнень.

Окрім підручника Г. Хоткевича, науковий ґрунт для розвитку кобзарства в Галичині заклав і відомий фольклорист **Філарет Колесса** (1871–1947). Його зацікавлення традиційним репертуаром народних співців втілювалося в публікацію першої і другої серії текстів і мелодій дум, записаних ним від кобзарів та лірників Полтавської губернії під час експедиції 1908 року, яку допомогли організувати Леся Українка та Климент Квітка, а також Опанас Сластіон («Мелодії українських народних дум»: I том – 1910 р., II том – 1913 р.). Ф. Колесса зробив записи дум на фонографічних валиках від кобзарів Полтавської та Харківської губерній. Дослідження Ф. Колесси стали науковою і репертуарною базою для всіх бажаючих вивчити традиційний кобзарський репертуар.

Безпосереднє формування львівської бандурної школи пов'язано з іменами трьох непересічних особистостей, які заклали ґрунт для її творення. У математиці основою геометричної побудови вважаються точки відліку. Одна точка визначає положення в просторі, систему координат; дві точки – визначають пряму, напрям руху, розвитку; три точки – визначають площину. Для заснування площини львівської бандурної школи саме три особистості – три точки відліку – заклали потужне підґрунтя.

Перша точка – постать **Юрія Сінгалевича** (1911–1947). Бандурист, який своєю діяльністю заклав просторову точку, щільно зв'язавши Львівщину (та й всю Західну Україну) і бандурне

мистецтво. Він володів різними способами гри на бандурі, займався питаннями удосконалення інструмента, винайшов механізм перемикачів тональностей. Сінгалевич освоїв не лише методику, запропоновану в підручнику Г.Хоткевича, але й перейняв багато прийомів від учнів-бандуристів празької школи (учнів Василя Ємця і Михайла Теліги), які приїхали в Галичину. «Акумулявання» в Галичині традицій харківської бандурної школи (з одного боку Гната Хоткевича, з іншого, Василя Ємця) дозволяє виділити в школі Сінгалевича своєрідну галицьку специфіку гри на бандурі.

Друга точка – постать **Зіновія Штокалка** (1920–1968). Один із найздібніших учнів Юрія Сінгалевича, який визначив не лише пряму академізацію бандурного мистецтва, але й вектор майбутнього щільного зв'язку бандурного мистецтва України та діаспори. З.Штокалко залишив для дослідників численні записи кобзарського репертуару та власних композицій у неперевершеному віртуозному виконанні (здійснених в США), а також методичні записи (скомпоновані у «Кобзарський підручник») та твори для соліста-бандуриста (збірка «Кобза»).

Третя точка – особистість **Миколи Грисенка** (1889–1965), бандуриста, який заклав підвалини педагогічного напрямку розвитку бандури, заснувавши наприкінці 40-х років класи бандури в музичній школі та музичному училищі м. Львова. Микола Грисенко став третьою точкою відліку для заснування площини львівської бандурної школи, на якій потужним деревом з міцним корінням сформувалася академічна школа професора ЛНМА ім. М.Лисенка, конструктора бандур Василя Герасименка.

Поняття формування бандурної школи пов'язується не лише з особистостями, але й складовими – площинами освітньої піраміди: музична школа, середній спеціальний заклад (музичне училище), вищий навчальний заклад (консерваторія). Саме взаємодія цих трьох площин забезпечує спадкоємність навчальних, педагогічних, методичних, репертуарних традицій, забезпечує функціонування потужної виконавської сфери.

Фундація львівської академічної бандурної школи безпосередньо розпочинається з діяльності провідного митця Василя Явтуховича Герасименка. Уродженець Київщини, **Василь Герасименко** (н. 1927 р.) більшу частину свого життя прожив на Західній Україні – у Львові. Проте, його інтерес і пропаганда несправедливо забутих і належно неоцінених здобутків харківської бандурної школи стали своєрідним актом єднання мистецької спадщини всієї України. Як свого часу Гнат Хоткевич став символом єднання культурних традицій Слобожанщини і Галичини, так і Василь Герасименко у своїй діяльності об'єднував кращі досягнення митців-бандуристів різних шкіл, традиційного кобзарства і нового академічного бандурного мистецтва – Гната Хоткевича, Миколи Грисенка, Андрія Бобиря, Юрія Сінгалевича, Зіновія Штокалка та ін. Завдяки Василю Герасименку бандурне мистецтво наповнилося новим змістом – ґрунтуючись на національних кобзарських традиціях і акумулюючи досвід академічного виконавства ХХ ст.

Широка і різностороння діяльність Василя Герасименка може бути визначена як цілісна багатокомпонентна система; символ єдності самостійних, але взаємопов'язаних напрямів, що становлять підвалини бандурного мистецтва – інструментарій + методика + виконавство. В. Герасименко увійшов в історію української культури як видатний педагог – засновник львівської академічної бандурної школи, який виховав цілу плеяду митців-бандуристів – виконавців, педагогів, диригентів; як майстер інструментів, автор понад 40 моделей бандур – діатонічних і хроматичних, з оригінальною будовою та специфічною системою перемикачів тональностей, київського та харківського типу; як автор перекладів-транскрипцій інструментальних та вокально-інструментальних сольних та ансамблевих творів

Вихованець видатних бандуристів – представників київської школи – Миколи Грисенка й Андрія Бобиря (навчання у Львівському музичному училищі й Київській консерваторії ім. П.Чайковського), В. Я. Герасименко, ще не отримавши вищу освіту, був запрошений викладати бандуру в Львівську консерваторію (1954). Маючи на той час досвід праці в музичній школі, він починає формувати власну методику виховання бандуристів вищої школи. І першочерговим завданням цієї методики став пошук нового інструмента, що відповідав вимогам часу, і задовільняв репертуарні вимоги, забезпечував якісне звуковидовбування.

Час ставив потребу нової бандури не лише як інструмента до акомпанементу співу, але й з широкими виконавськими можливостями для сольної та ансамблевої гри. Результатом цих пошуків стала унікальна модель бандури «Львів'янка», для якої характерними особливостями стали оригінальна конструкція випуклої задньої деки, використання кращих порід явора, грушки та природних кольорів і тонів натуральної деревини, якісних металевих струн, а найголовніше

оригінальна компактна система тональних перемикачів, що забезпечувала швидку зміну тональностей. Новацією В.Герасименка стали пропозиції стосовно форми і кріплення на пальці штучних нігтів для бандуристів.

Упродовж 60 років саме завдяки В.Герасименку бандура «Львів'янка» стала своєрідним брендом львівської бандурної школи. Створені ним понад 40 моделей інструментів були апробовані у педагогічній та виконавській практиці. Основні моделі були впроваджені у виробництво на Львівській фабриці музичних інструментів «Трембіта». Серед них найпопулярнішими стали діатонічна модель – дитяча та доросла, хроматична підліткова та хроматична доросла з системою тонального перемикачів, а в останні десятиліття й харківська модель «Львів'янки» на основі харківського типу інструментів, що виготовлялися в діаспорі (Канада, США).

Новий інструмент повинен був забезпечити якісний прорив і в репертуарі. В.Герасименко активно здійснює переклади творів світової та української класики для бандури соло і в супроводі фортепіано, обробки народних пісень для соло й ансамблів бандуристів, формує ґрунтовну технічну базу для навчання – комплекс вправ, гам, етюдів для бандури на різні види техніки. В.Герасименко завжди опирався і на давні кобзарські традиції, рекомендуючи студентам опановувати традиційний кобзарський репертуар, зокрема думовий.

Клас бандури завжди щільно співпрацював з викладачами вокалу – н.а. України Т.Полішук, з.а. України Т.Дідик, з.а. України О.Гавриш та ін., – задля належного професійного навчання виконавців-бандуристів вокалу.

Учні В.Герасименка, які продовжили його школу, викладали в різних регіонах України, отримали заслужене визнання й почесні відзнаки. Першочергово у Львові, в рідній alma mater – н.а. України Л.Посікіра, н.а. України О.Стахів, з.д.м. України Окс.Герасименко, з.а. України Ол.Герасименко-Олійник, з.а. України Т.Лазуркевич; у навчальних закладах Львова – з.а. України О.Созанський, І. Содомора, І.Ольшевська, О.Савіцька; Києва – н.а. України сестри Марія, Ніна, Даниїла Байко, н.а. України Г.Менкуш, з.а. України М.Попілевич, з.а. України С.Мирвода, Тернополя – з.а. України Д.Губ'як, М.Євгенєва; О.Козій, І.Турко, Івано-Франківська – док мист. В.Дутчак, О.Голоневська, М.Стахмич; Дрогобича – О.Верещинський, Н.Цигилик, О.Пришляк, Н.сторожук; Чернівці – з.д. мист. – Р.Кузьменко; Рівного – Т.Свентах, Н.Волощук, Н.Турко; Луцька – з.п.к. України Т.Ткач, М.Вислоцька, Л.Антонюк, Л.Рихлюк та ін.

Галина Менкуш – н.а. України, лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, солістка Укрконценту, Народного академічного хору ім. Г.Верьовки, Київської філармонії, викладач Національної музичної академії ім. П.Чайковського, Київської дитячої академії мистецтв, Київського національного університету культури і мистецтв, автор багатьох вокально-інструментальних й інструментальних творів для бандури, володарка жіночої манери виконання епічного репертуару, однією з перших бандуристок співпрацювала з композиторами задля створення професійного оригінального репертуару для бандури – А. Кос-Анатольським, Б.Фільц та ін., створила унікальну літературно-музичну композицію у співпраці з актрисою Н.Крюковою – «Маруся Чурай» за твором Л.Костенко, з якою виступала у багатьох країнах світу.

Людмила Посікіра – н.а. України, лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, володарка унікального голосу, перший інтерпретатор вокально-інструментальних творів В.Камінського, М.Корчинського, І.Майчика, Й.Яницького, організатор і продовжувач традицій львівської бандурної школи, сьогодні – завідувач кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка. Концертувала у багатьох країнах світу, виховала багатьох відомих педагогів і концертних виконавців – Л.Олендій (США), Н.Ковальова (Німеччина), А.Ланова (Португалія), О.Ніколенко, В.Галушко та ін.

Оксана Герасименко – заслужений діяч мистецтв України, виконавиця, композитор, педагог – достойна донька й учениця свого батька. Її творча діяльність охоплює територіально як Україну, так Кубу, де вона працювала впродовж 1983–1991 рр. Основні напрями діяльності О.Герасименко – композиторська, педагогічна, музично-громадська. Вона – автор численних (понад 500) інструментальних та вокально-інструментальних творів, обробок, аранжувань для бандури соло, ансамблів однорідних та з духовими і струнними інструментами, для бандури і фортепіано («Концертні варіації», «Концертна сюїта»), для бандури і симфонічного оркестру (поема «Victoria»). Пріоритетними жанрами її авторської творчості виступають – пісні, романси, етюди, п'єси, серед аранжувань – колядки й щедрівки, пісні січових стрільців, пісні народів світу тощо. Загальний характер творів Оксани Герасименко позбавлений надмірних ідеологічних обертонів, проте її

звернення до текстів Т.Шевченка, Л.Українки, І.Франка, сучасних українських письменників, сповнені глибокої шани і любові до України, її пісні, історії. Особливу нішу в авторській інтерпретації О.Герасименко займає жіноча поезія (М.Стеценко, Т.Угрин, М.Чумарна, О.Бабій та ін.). Тонке відчуття ліричного настрою, переживань кохання, змін емоційного стану героїнь у солоспівах та ансамблях автором відображені напрочуд ніжно, душевно, проте виразно й експресивно [6]. О.Герасименко виступає як солістка, в ансамблях з провідними виконавцями України (О.Лучак – скрипка, К.Немеш – флейта, М.Блощицаком – духові, А.Карп'яком – флейта, С.Канчалабою-Швайковською – віолончель) та світу (К.Пуї – кларнет, І.Сузукі – гітара). Вона – автор сценаріїв, режисер багатьох мистецьких акцій, учасник оргкомітетів і журі конкурсів, фестивалів, конференцій. Серед її випускників – лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів І.Губ'як, Н.Винницька, О.Рибак та ін.

1962 р. у Львівській консерваторії був створений ансамбль бандуристів. В 1967–1971 рр. ансамбль функціонував у складі об'єднаного колективу разом з ансамблем музичного училища. Багаторічним керівником ансамблю – як навчального виконавського колективу – був В.Я. Герасименко, пізніше Л.Посікіра, тепер Т.Лазуркевич. з 1983 р. до роботи в ансамблі був запрошений диригент-хормейстер, з.д. мист. України І.Чупашко. У репертуарі колективу, що був і залишається творчою лабораторією для апробації нового репертуару, диригування студентів, – твори українських і зарубіжних композиторів, у т. ч. хорів та інструментальні композиції. Ансамбль неодноразово виступав у Львові, Києві, здійснив фондові записи на Львівському телебаченні. Сьогодні ансамбль під керівництвом з.а.України Т.Лазуркевича та з.д. мист. України І.Чупашка – лауреат міжнародного конкурсу «Вічний рух» (Дрогобич, 2012), виступав з гастролями в Україні та Польщі.

Як результат діяльності В.Герасименка були створені численні бандурні колективи в Україні й за кордоном – дуети, тріо бандуристів, ансамблі, капели. Серед найвідоміших – тріо сестер Байко, тріо «Львів'янки» (Окс. і Ол. Герасименко, О.Войтович-Стащишин), дуєт «Бандурна розмова» (Т.Лазуркевич, О.Созанський), ансамбль «Чарівниці Львівської залізниці (кер І.Содомора), квартет «Львів'янки» Львівської обласної філармонії та ін.

Особлива заслуга В.Герасименка й у плеканні чоловічого бандурного виконавства, що сприяло продовженню кобзарських традицій. Серед його учнів – н.а. України О.Стахів, з.а. України Т.Лазуркевич, з.а. України О.Созанський, з.а. України Д.Губ'як, Б.Баглай та багато інших.

Остап Стахів – н.а. України, керівник Фольк-театру, ініціатор включення бандури до багатьох національних мистецьких виконавських і аудіопроектів кінця 80-х – початку 90-х років («Пісні Січової слави», «Пісні УПА», «Колядує вся родина», «Пісні В.Івасюка»), лауреат І премії і арт-директор (2000–2004) Чемпіонату виконавських мистецтв в Голлівуді (США), громадський і політичний діяч.

Тарас Лазуркевич – з.а. України, автор композицій, обробок і аранжувань для бандури соло і ансамблю, випустив аудіо альбоми «І прадіди в струнах бандури живуть», «Паралелі часу», в співпраці з О.Созанським – аудіо і відео альбоми дуєту «Бандурна розмова». Володіє різними типами бандур «Львів'янка», у т.ч. харківським, першим розшифрував із ззвукзаписів інтерпретаційні моделі виконавства бандуриста діаспори З.Штокалка.

Традиції львівської школи продовжили учні В.Герасименка і в середовищі української діаспори. Серед них – н.а. України О.Стахів, з.д.м. України Окс.Герасименко, з.а. України Ол.Герасименко-Олійник, Н.Гіль, А.Куцевич, Л.Клімченко, з.а. України В.Зелінська, А. Шевчук, О. Зелінська-Шевчук та ін.

Потреба у новому науковому осмисленні реалій розвитку бандури й бандурного мистецтва зумовили активізацію наукових досліджень. І в цьому напрямі львівська бандурна школа представлена дуже потужно. Це наукові монографії, статті, методичні посібники, нотні навчальні збірники, захищені кандидатські й докторські дисертації. Серед авторів – док. мист., професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» В.Дутчак (Івано-Франківськ), канд. мист., начальник науково-редакційного відділу Академії мистецтв України О.Ваврик (Київ), канд. мист. І.Дмитрук (Луцьк), О.Ніколенко (Львів), О.Бобченко (Дрогобич), а також Т. Лазуркевич, О.Созанський (Львів), Т.Свентах (Рівне), М.Євгенєва, Д.Губ'як (Тернопіль), О.Верещинський (Дрогобич), О.Гук (Чернівці) та ін.

Львівська бандурна школа, за влучним висловом Л.Кияновської, «в сучасному прагматичному і нерідко байдужому до давніх звичаїв свого народу світ, репрезентує той феномен сучасного кобзарства, в якому природно з'єднались глибинні національні традиції, неповторна звичаєвість

українського народу, і цілком сучасні естетичні концепти – прагнення до нового, технічно вдосконаленого виконання на старовинному народному інструменті, ле й разом з тим, демократичність виразу, а навіть своєрідне трактування розважальної функції, елементи музичного театру, а понад усе – інтонаційно-поетичний образ нації» [9, с. 57].

Таким чином, клас бандури в Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, заснований В.Я.Герасименком, став основою львівської академічної бандурної школи, що вже 60 років визначається своєю специфікою, що полягає в унікальності методики викладання, репертуарних пріоритетів, своєрідності інструментарію. Сформована на перетині краших традицій київсько-чернігівської й галицької, що була в свою чергу похідною від харківської школи, розвинутої в діаспорі міжвоєнного десятиліття, вона стала впізнаваною за культурою звучання, виконавською манерою гри, національно-визначеним репертуаром, опорою на дух кобзарських традицій.

За десятиліття свого існування львівська бандурна школа зуміла виокремитися як на всеукраїнському рівні, так і на світовій мистецькій арені, сформувала потужні міжнародні зв'язки, у т. ч. і завдяки комунікації з митцями української діаспори.

1. Герасименко О. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності / Оксана Герасименко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічно-го університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль ; Київ, 2006. – Вип. 1 (16). – С. 69–75.
2. Губ'як, Д. В. Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента / Д. В. Губ'як // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство / редкол.: М. Є. Станкевич, О. М. Голубець, Л. А. Кондрацька [та ін.] ; голов. ред. О. С. Смоляк. – Тернопіль : ТНПУ, 2014. – Вип. 1. – С. 93–103.
3. Зінків, І. Я. Бандури Василя Герасименка: від «львів'янки» до харківської бандури / І. Я. Зінків // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство / редкол.: М. Є. Станкевич, О. М. Голубець, Л. А. Кондрацька [та ін.] ; гол. ред. О. С. Смоляк. – Тернопіль : ТНПУ, 2013. – Вип. 2. – С. 120–125.
4. Дутчак В. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник в контексті бандурного мистецтва України та діаспори / Віолетта Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – № 14. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ «Глай», 2008. – С. 143–152.
5. Дутчак В. «Дзвенить могутньо, святі бандури...» : До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів : музично-краснзнавче видання / В. Г. Дутчак, С. Я. Жовнірович, М. О. Шевченко. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – 148 с.
6. Дутчак В. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох / В. Г. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – №15–16. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ «Глай», 2009. – С. 136–148.
7. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с. ; іл.
8. Кияновська Л. Кобзарська доля на перетині тисячоліть: Василеві Герасименку – 75 / Любов Кияновська // Бандура. – Нью-Йорк, 2002. – № 77. – С. 43–51.
9. Кияновська Л. Лицар бандури : до 80-ти річчя Василя Герасименка / Любов Кияновська. – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
10. Кияновська Л. Львівська бандурна школа другої половини ХХ ст. (Василь Герасименко та його учні) / Любов Кияновська // Karpacki Collage Artystyczny (Biuletyn). – Przemysl, 2005. – С. 63–72.

*В статтє рассмотрєн исторический путь развития класса бандуры в Львовской национальной музыкальной академии имени Н.Лысенко. Подчеркнута роль профессора В.Я.Герасименко как фундатора львовской профессиональной академической школы бандуристов. Проанализирована специфика львовской школы во всеукраинском контексте, ее особенности, творческое наследие ее представителей – исполнительское, педагогическо-методическое, научное.*

**Ключевые слова:** клас бандури, академічна бандурна школа, В.Я.Герасименко, львівська бандурна школа.

*This article deals with the historical way of bandura class incipience in The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. The role of professor V. Herasymenko is being defined as the founder of Lviv professional academy school of bandura players. The specificity of Lviv school is being analyzed, as well as its features, cultural achievements of its representatives (executive, pedagogical, scientific).*

**Key words:** bandura class, academic bandura school, V. Herasymenko, Lviv bandura school.



### МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮБОВІ МАНДЗЮК В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ (З НАГОДИ ЮВІЛЕЮ)

У статті розглядається непересічна та багатогранна мистецька постать знаної сучасної бандуристки та педагога Любові Мандзюк. Аналізується роль мисткині в популяризації бандури на Харківщині та Україні загалом.

**Ключові слова:** Любов Мандзюк, бандура, бандурне мистецтво, творчо-виконавська діяльність, жінка, педагог.

Багатогранна діяльність жінок України була і залишається одним із могутніх чинників культурно-історичного розвитку держави. Українське жіноцтво впевнено доводить культурну самобутність свого народу, надаючи великого значення формуванню національної свідомості шляхом самовиявлення у культурній, науковій та інших сферах. Однак, незважаючи на те, що «посилення ролі жінки в усіх сферах життєдіяльності стало однією з характерних ознак сучасних соціокультурних процесів та викликало сплеск гендерних досліджень, присвячених, зокрема, соціальному та правовому статусу жінки, висвітленню її внеску в етичну, звичаєву, естетичну культуру народу. Проблеми місця та ролі жінки в мистецтві досить повільно входять до кола наукової рефлексії» [1, с. 1]. Отож, висвітлення питань, які стосуються зростання жіночої ролі (що є на даний час не лише українською, а й світовою тенденцією) в українській культурі та мистецтві на сьогоднішній день є вельми актуальним.

Феноменом української музичної культури, його вагомою та невід'ємною частиною, постійним джерелом забезпечення національного духу та ретранслятором духовної спадщини українського народу, безумовно, є бандурне мистецтво. Виокремлений «жіночий напрям бандурного мистецтва» [1, с. 199], на сучасному етапі представлений на високому мистецькому рівні багатьма непересічними особистостями. Сучасні жінки-бандуристки, зламавши стереотип жіночого бандурного виконавця, творять власну інтерпретаційну манеру, розвивають національну традицію гри на інструменті і водночас демонструють її академічний потенціал. Українська пісня в супроводі бандури виходить на міжнародну арену і прокладає шлях національній музиці у просторі зарубіжної культури. Сучасні бандуристки займаються виконавською, педагогічною, композиторською та науково-методичною діяльністю, спонукаючи до пропаганди бандурного мистецтва у всіх його проявах.

Відомі українські жінки-бандуристки сучасності, які присвятили своє життя наданню бандурі виняткового статусу у національній культурі. Талановиті музиканти, педагоги, композитори, диригенти, науковці, громадські діячі, зберігаючи спадкоємність традиції, готують якісно нову мистецьку генерацію. Вони продовжують традиції, закладені попередницями, сприяють постійному пошуку найбільш ефективних методів викладання гри на бандурі, нового дидактичного матеріалу, оновлюють та розширюють репертуар, займаються концертно-виконавською та музикознавчою діяльністю, прагнуть до гідного представлення України на форумі міжнародних духовних сил.

Слід зауважити, що сьогодні, доволі часто, ми зустрічаємо творчі портрети непересічних жінок-мисткинь. Стосовно ж багатогранної мистецької постаті бандуристки Любові Мандзюк, слід зазначити, що її творчо-виконавська діяльність лише фрагментарно висвітлювалася у працях І. Панасюка [12], Б. Жеплинського [2]. Творчість талановитої бандуристки досліджувала автор цієї публікації [1], однак цілісний творчий портрет мисткині буде представлено вперше.

Доцент кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства Мандзюк (Валерко) Любов Сергіївна вирізняється серед сучасних жінок-бандуристок багатогранною та плідною творчою, а також науковою діяльністю. З нагоди ювілею знаної бандуристки, педагога та науковця актуальним стає узагальнюючий аналіз її творчо-виконавської, педагогічної та наукової діяльності в контексті розвитку бандурного мистецтва кінця ХХ – поч. ХХІ століття, що і стало метою пропонованої статті.

Відповідно до мети були поставлені наступні завдання, а саме: висвітлити та проаналізувати життєвий та творчий шлях Любові Мандзюк, розглянути її педагогічну діяльність та науковий доробок, а також проаналізувати роль бандуристки в становленні, утвердженні та популяризації сучасного бандурного мистецтва на Харківщині та Україні в цілому.

Народилася майбутня бандуристка 29 грудня 1964 року в селищі міського типу Новопокров Луганської області в родині робітників. З дитячих років виконавиця була неодноразовим переможцем обласних конкурсів юних співаків, що спонукало до бажання отримати музичну освіту. Від 1974 по 1979 рік вона навчалася гри на бандурі в Новопокровській ДМШ в класі педагога Л.К. Піляєвої.

Після закінчення музичної школи 1979 року Л. Мандзюк вступила до Сіверодонецького музичного училища ім. С. Прокоф'єва, де продовжила опановувати бандурне мистецтво в класі Лідії Омелянівни Дегтярьової (1940), яка відкрила клас бандури (від 1967) в Сіверодонецькому музичному училищі. Випускниця Харківського училища (клас П. Іванова) та Київської державної консерваторії (клас С. Баштана) Л. Дегтярьова була однією з останніх жінок-бандуристок, які грали на бандурі харківського типу майстра Г. Снегір'єва<sup>30</sup> та закінчили грою на цьому інструменті Київську консерваторію. Також вона займалась і на харківській бандурі майстра І. Скляра, що виставлялася на Виставці народних інструментів у Торонто (1965). Серед десятків учнів викладача-методиста, консультанта Л. О. Дегтярьової багато лауреатів престижних конкурсів. Її випускники очолили класи бандури у вищих навчальних закладах України, отримали численні нагороди та звання<sup>31</sup>. Сьогодні Л. Дегтярьовій присвоєно звання «Заслужений працівник культури України» (2013).

Будучи палкою прихильницею бандури на Донбасі, педагог зуміла прищепити й Любові Мандзюк відданість національному інструменту та українському народному мистецтву.

Після закінчення класу Л. Дегтярьової бандуристка продовжила здобувати освіту в Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського, де від 1983 року вдосконалювала свою виконавську майстерність в класі народного артиста України, професора С. Баштана, який свого часу очолював фахову освіту бандуристів Центральної України та присвятив всі грані свого життя, творчості і діяльності (за висловом С. Панасюка) «утвердженню академічної бандури» [12, с. 172]. Під час навчання талановита студентка неодноразово ставала переможницею конкурсів, які проводилися на кафедрі народних інструментів вузу та мали на меті заповнити штучно створену конкурсну прогалину в бандурному мистецтві, що була наявною від 1981 до 1988 року.

1989 року, після закінчення консерваторії та внаслідок особистого розподілу випускників, Л. Мандзюк розпочала свою педагогічну діяльність на кафедрі народних інструментів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, де поновила клас бандури, котрий пройшов нелегкий шлях становлення [3]. 1991 року бандуристка, продовжуючи відшліфовувати свою виконавську майстерність, вступила до аспірантури Київської державної консерваторії в клас професора С. Баштана та стала однією з «найяскравіших представників школи С. В. Баштана» [12, с. 12]. Наслідком отриманих відмінних фахових знань стала перемога Любові Мандзюк на Міжнародних конкурсах (див. Додаток 1).

Проаналізувавши педагогічний шлях становлення Л. Мандзюк як бандуристки ми створили педагогічно-генеалогічне дерево (див. Додаток 4) в якому яскраво простежується, те, що її кобзарська генеалогія «базується на традиціях, які, послідовно трансформуючись, але не зупиняючись, переходили від народних музик до Г. Хоткевича» [13, с. 47] та примножилися в його учнях та

<sup>30</sup> В останні десятиліття завдяки активним виступам та науковим дослідженням в Україні Віктора Мішалова (Канада) до харківської бандури зростає інтерес і жінок-бандуристок. У Мішалова брали уроки гри на бандурі Любов Мандзюк та її випускниця Богдана Стандара (Харківський національний університет імені І. Котляревського)

<sup>31</sup> Людмила Коханська (Федорова) – заслужена артистка України, професор кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Ніна Нагорнова (Морозевич) – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, Олена Бордилюк (Симонова) – лауреат Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Станіслава Людкевича (Канада, Торонто) – Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, Любов Мандзюк (Валерко) – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів ім. Г. Хоткевича, Надія Глушакова (Мельник) – лауреат міжнародних конкурсів, ст.викладач Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського та ін.

послідовниках. Однією зі спадкоємиць педагогічної та виконавської традиції стала і Л. Мандзюк, яка у своїй роботі «спирається на методологічні основи професійного навчання, закладені Г. М. Хоткевичем та продовжені корифеєм бандурної сучасності С. В. Баштаном» [7, с. 224].

Поряд з педагогічною, бандуристка веде активну концертну діяльність, виступаючи на різних естрадних майданчиках Харкова, Києва (Національна музична академія України, Київський оперний театр, Колонний зал ім. М. Лисенка) та багатьох інших міст. Справжній концертно-виконавський вишкіл отримала, працюючи солісткою ансамблю народного танцю «Промінь» при БК «Металіст», де Леонідом Гайдамакою був створений перший оркестр українських народних інструментів. Репертуар солістки-ведучої був різноманітним та ситуативно-мобільним: звучали вірші, спів а capella, бандурний інструментально-вокальний моноансамбль, спів з наявним оркестром, бандурний інструментал. Окремий період активної творчості Л. Мандзюк віддала Харківській обласній філармонії, де працювала у складі тріо з Н. Мельник та М. Заїченко (лауреати Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича, Харків, 1998) та оркестру народних інструментів. Виконавський доробок мисткині доповнюють записи творчих програм на Харківському обласному телебаченні (соло та в складі різноманітних ансамблів), одна з яких на сьогоднішній час транслюється центральним Російським телеканалом. Гастролювала виконавиця й за кордоном, а саме в німецьких містах: Лейпциг, Веймар, Дрезден (1986), польських: Вроцлав, Волов (1991) та російському Белгороді (1995-1998).

Виконавська манера Любові Мандзюк своєрідна та неповторна, вона вирізняється яскравим ліричним драматизмом, попри те, що кожен раз змінюється у відповідності до стилевих особливостей конкретного музичного твору. Філософський об'єктивізм музики Й. С. Баха (Фантазія c-moll, Прелюдія та фуга d-moll), Г. Генделя (Концерт В-dur) контрастує з романтичністю музики М. Глінки («Розлука»), М. Лисенка («Елегія»), а стилізований народний дух творів М. Дремлюги (Сонати №1, №3, «Дума») у виконанні бандуристки відкриває нову сторінку оригінальних творів, написаних для бандури, які творилися з безпосередньою участю Л. Мандзюк. Відзначимо, що багато творів К. Мяскова для бандури, в т. ч. варіації «Женчичок-бренчичок», написані у творчій співдружності з виконавицею.

25 років подвижницької викладацької роботи на педагогічній ниві, які Л. Мандзюк відзначає 2014 року, стали, без перебільшення, визначальними для бандурного мистецтва Харківщини. І. Панасюк зазначає, що «їй вдалося створити великий клас бандури, виховати яскравих молодих музикантів, виконавців, педагогів» [12, с. 137]. Чимало студентів класу знаного педагога відзначалися багатьма нагородами (як солісти та у складі малих ансамблів) на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах (див. Додаток 2), продовжуючи та розвиваючи кращі традиції своєї наставниці. Приділяючи велике значення конкурсним випробуванням та залучаючи до них своїх вихованців, Л. Мандзюк прагне не лише до підвищення мистецького виконавського рівня бандуристів, а й намагається таким чином прилучити якомога більшу кількість шанувальників до бандурного мистецтва на Слобожанщині.

Педагогічною гордістю Л. Мандзюк стали випускниці класу О. Слюсаренко, Т. Слюсаренко, Ю. Курочка та Т. Таран, удостоєні 2000 року звання заслужений працівник культури України. 2009 року О. Гізімчук (Слюсаренко), Т. Слюсаренко, Ю. Меліхова (Курочка) отримали почесне звання народних артисток України. Вихованки знаного педагога працюють в багатьох музичних закладах нашої держави, а саме музичних школах, музучилищах та вузах<sup>32</sup>. Серед випускників, що закінчили навчання в класі Л. Мандзюк, й артисти обласних філармоній: О. Курінний, О. Шевченко (Полтавська обласна філармонія), О. Беженар (художній керівник Запорізької обласної філармонії), Ю. Рудницька (Тернопільська обласна філармонія). Популяризацією бандурного виконавства за кордоном займаються С. Кулішова-Созанська (США), О. Дерев'яно (США), Т. Очерет (Ізраїль), М. Бухало-Арестова (Австрія), І. Медвідь (Іспанія), Т. Таран (Москва), які перейняли у свого педагога не лише відмінні фахові навички, а й любов до українського мистецтва. Багато випускниць знаного педагога сьогодні є яскравими та багатограними особистостями, без перебільшення, вагомими

<sup>32</sup> Серед учнів Л. С. Мандзюк – І. Куцька-Мокрогуз – кандидат мистецтвознавства, викладач Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Н. Глушак-Мельник – старший викладач Харківської Державної академії культури, Т. Слюсаренко, О. Слюсаренко-Гізімчук та Ю. Курочка-Меліхова – Харківської національної юридичної академії ім. Я. Мудрого, О. Шевченко – викладач Полтавського державного педагогічного університету, Н. Цакун-Барсукова – викладач Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди.

постатями у сучасному бандурному мистецтві. Маючи визначні здобутки, вони на високому фаховому рівні репрезентують сучасне бандурне мистецтво як в Україні, так і за кордоном.

В контексті розгляду педагогічної діяльності бандуристки слід зазначити, що саме в класі бандури Л. Мандзюк, тоді ще Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, творчо зростали учасниці одного із провідних ансамблів бандуристів Слобожанщини тріо бандуристок «Купава». Народні артистки України (2009), заслужені працівники культури України (2000), лауреати Міжнародного конкурсу виконавців на українських інструментах імені Г. Хоткевича Ю. Меліхова (Курочка), Т. Слюсаренко та О. Гізімчук (Слюсаренко) на високому фаховому рівні репрезентують бандурне мистецтво та примножують славу свого викладача. Колектив був створений 1996 року у складі Ю. Курочки, Т. Таран (яка працювала в колективі до 2000 року) та О. Слюсаренко.

В палітрі ансамблевого бандурного виконавства Слобожанщини тріо бандуристок «Купава» має своє неповторне багатогранне «творче обличчя». Своєю мистецькою діяльністю колектив пропагує не тільки ансамблеве виконавство Слобожанщини, але й сприяє популяризації бандурного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Ансамбль «Купава» є особливою гордістю Л. Мандзюк.

Особливо слід відзначити й великі організаторські здібності бандуристки. Так, спільно з однодумцями – заслуженим діячем мистецтв України Р. Савіних, та професором, доктором фізико-математичних наук, президентом фонду культурних ініціатив ім. Г. Хоткевича П. Черемським, бандуристка втілила в життя ідею проведення Відкритого регіонального (а сьогодні всеукраїнського) конкурсу юних бандуристів ім. Г. Хоткевича. На сьогоднішній день проведено вже шість конкурсів (2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013), які користуються великою популярністю серед бандуристів-початківців та викладачів усієї України. Красномовним є й девіз конкурсу – «Ми – діти свого народу! Ми – діти ХХІ століття!», який підкреслює прагнення підростаючого покоління жити й творити у суспільстві, спираючись на здобутки свого народу та історично-мистецької епохи. Особливістю конкурсних випробувань є виконання нових композицій для бандури, що виконуються конкурсантами. За матеріалами обов'язкових конкурсних творів видано шість випусків «Юного бандуриста», укладачем та музичним редактором яких стала Л. Мандзюк. 2012 року до 135-ти річчя Г. Хоткевича був проведений Перший Всеукраїнський конкурс композиторських робіт для бандури.

Також бандуристка активно працює в методичному напрямку. 2004 року вийшли друком методичні рекомендації, котрі педагог адресувала студентам вищих навчальних закладів культури і мистецтв під назвою «Самостійна робота бандуриста над гаммами» (Київ-Харків, 2004), де авторка зазначає, що саме «виховання технічної майстерності музиканта-виконавця є однією з найскладніших ланок музичної педагогіки та виконавства» [6, с. 3].

Будучи автором робіт з історії та методики бандурного виконавства, технічного та інструктивного матеріалів вона також займається публікацією нотних видань, приділяючи велику увагу оновленню та поповненню концертного та педагогічного репертуару бандуристів, справедливо зазначаючи, що саме створення нового репертуару для інструмента є «направляючим струменем у розвитку виконавства, розширення і вдосконалення техніко-виконавських можливостей для збагачення палітри розкриття художніх образів озвучених творів і, певним чином, творення певної мистецько-естетичної цінності даного інструмента в історико-культурному соціумі» [10, с. 176].

В доробку Л. Мандзюк три зошити вибраних та перекладених для бандури етюдів з методичними рекомендаціями бандуристки, які вийшли друком 1999 року, шість збірок сучасних творів «Юний бандурист» (2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013) в упорядкуванні та музичній редакції авторки та ін.<sup>33</sup>

Власне, репертуарним питанням присвячена також наукова розвідка педагога під назвою «Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів» [10]. Тут авторка намагається визначити роль композиторів Харкова у розвої та популяризації бандурного мистецтва,

<sup>33</sup> Серед праць Л. Мандзюк збірки: «Дівчино-хмелю...» І. Гайдена (вокальний цикл до слів Богдана-Ігоря Антоновича) в музичній редакції та зі вступним словом Л. Мандзюк (Харків, 2004), «Журавлине слово» М. Стецюна (вокально-інструментальні та інструментальні твори для бандури) та «Вокально-інструментальні та інструментальні твори для бандури» – укладання та коментарі музичного редактора Л. Мандзюк (Київ-Харків, 2004), «Віночок» В. Биченка до слів З. Ружин (методичний, репертуарний посібник для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку) – обробки для бандури та методичні поради Л. Мандзюк (Харків, 2006), «Акварелі» А. Маціяки (збірник п'єс для бандури соло) – методичні рекомендації та музична редакція Л. Мандзюк (Харків, 2008), Й. С. Бах «Всім маленьким органним прелюдій та фуг» (навчальний посібник) – переклад для бандури Л. Мандзюк (Харків, 2011).

зауважуючи, що «активне оновлення бандурної музики на основі сучасних композиторських технік харківських митців, орієнтованих на засади пошуковості та об'єднаних ментальною орієнтацією на духовні джерела Слобожанщини, значною мірою розширює виконавський репертуар та площину звукової самобутності бандури» [10, с. 186].

Слід відзначити, що саме завдяки ідейному сприянню Л. Мандзюк активізувалася творчість для бандури композиторів Харківського відділення спілки композиторів: М. Стецюна, А. Гайденка, І. Гайденка, Л. Донник, а також молодих авторів Ю. Грицун, В. Паллай. Вони написали нові композиції, які значно збагатили виконавський репертуар бандуристів<sup>34</sup>.

Окремо слід відзначити наукову діяльність Л. Мандзюк. 2007 року нею була успішно захищена дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти» [9]. В роботі авторка розглядає проблеми ансамблево-виконавської творчості, приділяє увагу формуванню творчої індивідуальності під час занять в класі ансамблю бандуристів, а також вивчає ансамбль у всіх його різновидах, а саме: моноансамбль (в дослідженні вперше застосовується поняття моноансамблю, як поєднання одним виконавцем гри і співу – *О. Б.*), ансамбль малих форм, капела та оркестр. Слід відзначити, що в роботі вперше була зроблена «психолого-фізіологічна оцінка координаційних функцій-дій бандуриста у вокально-інструментальному моноансамблі» [9, с. 3]. Л. Мандзюк розглядає ансамблеве виконавство як основу становлення високопрофесійного фахівця-бандуриста: виконавця, педагога та диригента. Також в дослідженні вона продовжує вивчення внеску Г. Хоткевича в розвиток ансамблевого виконавства на бандурі та його здобутків у галузі академізації народно-інструментального мистецтва, піднімаються питання, що торкаються виникнення жіночого тріо бандуристок в середині ХХ століття. Відмітимо, що це дослідження бандурного виконавства межують з фізіологією, музичною психологією та педагогікою. Однак, в роботі більше аналізується вокально-інструментальне мистецтво, розглядаються шляхи формування «феномену бандурної співогри» [9, с. 9].

Слід відзначити, що на сучасному етапі проблемні питання, які виникають у музикознавстві, співзвучні психології, як науці. Численні мистецькі розвідки та дослідження музичної та творчо-виконавської діяльності передбачають, на сьогоднішній день, обов'язкове застосування знань зі сфери психології, саме в цьому контексті зазначене наукове дослідження набуває особливої актуальності.

Науковий напрям діяльності Л. Мандзюк представлений рядом публікацій (див. Додаток 3), які наповнені не лише фахово-науковим, а й пізнавальним змістом. Наукові розвідки Л. Мандзюк присвячені багатьом актуальним питанням, що торкаються назрілих проблем в бандурному мистецтві, присвячені його історії та сучасності. Так, в історичному аспекті авторка розглядає процеси, що стосуються виникнення та утвердження ансамблевого виконавства на бандурі [4], етапи та шляхи становлення класу бандури в Харківському державному інституті мистецтв [3; 5], не залишає вона й поза увагою сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині [7], а також приділяє увагу питанням відродження харківської бандури в Україні [8] та ін.

Л. Мандзюк – постійна учасниця та доповідач багатьох міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій. Виголошені науковцем доповіді знайшли своє втілення у згаданих статтях, багато з яких опубліковані у фахових мистецьких виданнях та збірках створених за матеріалами Міжнародних та Всеукраїнських наукових конференцій.

Таким чином, проаналізована творча постать Любові Мандзюк дозволила виокремити

<sup>34</sup> «Срібло червневого місяця», «Перебендя» – концерт для бандури з оркестром А. Гайденка, який є лауреатом Першого міжнародного конкурсу композицій для бандури ім. Г. Китастого (Канада, 2000) (почесну нагороду автор отримав за твір «Срібло червневого місяця» у майстерному виконанні Л. Мандзюк – *О. Б.*); варіації «У Харкові на риночку», фантазія «Прилетіла перепілонька», «Пам'яті Г. Хоткевича» для бандури та фортепіано, сюїта «Тії слави козацької повік не забудем», псалма «Цвіте цвіток межі горами», «Колискова-роздум» для тріо бандуристок (в основі українська народна слобожанська пісня «Ой ви люлі, люлі») Л. Донник; цикл вокальних творів «Журавлине слово», «Український танок», «Танок у формі рондо» (за згоди автора Л. Мандзюк створила бандурні варіанти творів – «Елегія пам'яті Хоткевича» та Етюд-експромт), М. Стецюна; «Старий млин» («Старий млинок» у другій редакції), «Танок», «Марійка», «Григорію Сковороді», вокальний цикл на вірші І. Б. Антонича «Дівчино, хмелю...», Концерт для бандури «Харківський», для оркестру бандур «Дзигаря» І. Гайденка; «Вальс сніжинок», «Непоседы», для 2-х бандур «Розставання»; пісні «Колискова», «Весняний переполюх» для тріо; «Чакона», «INSPIRAZIA (навіювання від...)» «Ю. Грицун.

домінуючі напрями її діяльності, а саме: педагогічний, творчо-виконавський, науковий та громадсько-організаційний, які є невід'ємними один від одного, а в своєму поєднанні представляють яскраву та багатогранну мистецьку особистість, діяльність якої спрямована на популяризацію та утвердження бандурного мистецтва не лише Харківщини, а й України загалом. Кожен з представлених аспектів діяльності бандуристки засвідчує різноплановість її обдарування та підтверджує наявність цілої низки професійно необхідних рис, а також якостей та фахових навиків. Підтвердженням цього стали ті яскраві здобутки мисткині, які, на нашу думку, мають визначальний вплив на обрання мистецького напрямку діяльності багатьох співвітчизників.

1. Бобечко О. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Оксана Юріївна Бобечко. – Львів, 2014. – 291с.
2. Жеплинський Б. М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники: енциклопедичний довідник / Мандзюк (Валерко) Любов // Б. М. Жеплинський, Д. Б. Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. – С. 152-153.
3. Мандзюк Л. Тернистий шлях становлення та існування класу бандури в Харківському державному інституті мистецтв / Л. Мандзюк // Бандура. – 2002. – № 78. – С. 34–39.
4. Мандзюк Л. Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі / Л. С. Мандзюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць Ч. 1 : Мистецтвознавство. – Харків-Луганськ : Стиль-Іздат, 2003. – С. 138–147.
5. Мандзюк Л. Становлення класу бандури в ХДІМ / Л. С. Мандзюк // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : збірник матеріалів наук.-метод. конфер. Вип. 3. – Х. : Стиль-іздат, 2001. – С. 59–68.
6. Мандзюк Л. Самостійна робота бандуриста над гамами. Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв / Любов Мандзюк. – Київ-Харків : Глас, 2004. – 23 с.
7. Мандзюк Л. Сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині / Л. Мандзюк // Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конфер. (14 жовтня 2005 р.). – К., 2005. – С. 222–226.
8. Мандзюк Л. Проблеми відродження харківської бандури в Україні. / Л. С. Мандзюк, Б. Є. Стандара // Традиція і національно-культурний поступ : збірник наукових праць / уклад.: П. Г. Черемський, О. Г. Романовський. – Х. : НГУ «ХП», 2005. – С. 165–171.
9. Мандзюк Л. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста : мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Любов Сергіївна Мандзюк. – Х., 2007. – 18 с.
10. Мандзюк Л. Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів / Л. С. Мандзюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць. Вип.14. – Харків-Луганськ : Стиль-Іздат, 2010. – С. 176–186.
11. Мерлянова О. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / О. Мерлянова. – К., 2009. – 17 с.
12. Панасюк І. Київська школа професійно-академічного бандурництва. Творча діяльність її фундатора С. В. Баштана : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Іван Васильович Панасюк. – К., 2005. – 221 с.
13. Супрун Н. Спосіб життя – кобзарство // Бандура (США). – 2000. – № 73-74. – С. 45-48.

#### Додаток 1

##### Перемоги Л. Мандзюк в конкурсах:

перший Міжнародний конкурс бандуристів ім. Г. Хоткевича (Київ, 1993) – III-я премія;  
Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (Харків, 1998) – лауреат у номінації «Ансамблі бандуристів малих форм» (разом зі своїми студентками – *О. Б.*).

#### Додаток 2

##### Перемоги студентів класу Л. Мандзюк в конкурсах:

«Нові імена» (Київ,1997) – Т. Слюсаренко (лауреат), О. Слюсаренко (лауреат), Т. Таран (лауреат), Ю. Курочка (лауреат), С. Захарець (лауреат);  
«Слобожанський вернісаж» (Харків, 2007) – В. Бекешко (II), Кобзарського мистецтва ім. О. Вересая (Київ, 2009) – О. Хмирова (диплом) та ін.);  
Конкурс виконавців на народних інструментах (Хмельницький,1995) – Н. Мельник (II);  
Конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (Харків,1998) – О. Слюсаренко (III), М. Заїченко (III), Н. Мельник (III), Т. Слюсаренко (II), Т. Таран (II), О. Слюсаренко (II), Ю. Курочка (II);  
Конкурс виконавців на струнно-щипкових інструментах (Москва,1998) – А. Тимошенко (IV);

- Конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (Харків, 2001) – Б. Стандара (III);
- Конкурс кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого (Київ, 2004) – С. Захарець (II);
- Конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (Харків, 2004) – С. Захарець (II), К. Соболева (III), Т. Прокопенко (диплом);
- «Дзвени, бандуро!» (Дніпропетровськ, 2006) – К. Соболева (II), Л. Авдимириць (II), Н. Цакун (II);
- Конкурс кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого (Київ, 2006) – В. Бойко (II), Є. Половко (II), Г. Бобирьова (II);
- Конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (Харків, 2007) – О. Хмирова (диплом), К. Соболева (диплом);
- Конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (Харків, 2010) – О. Хмирова (I), Л. Авдимириць (II), А. Калашник-Сопрун (III).

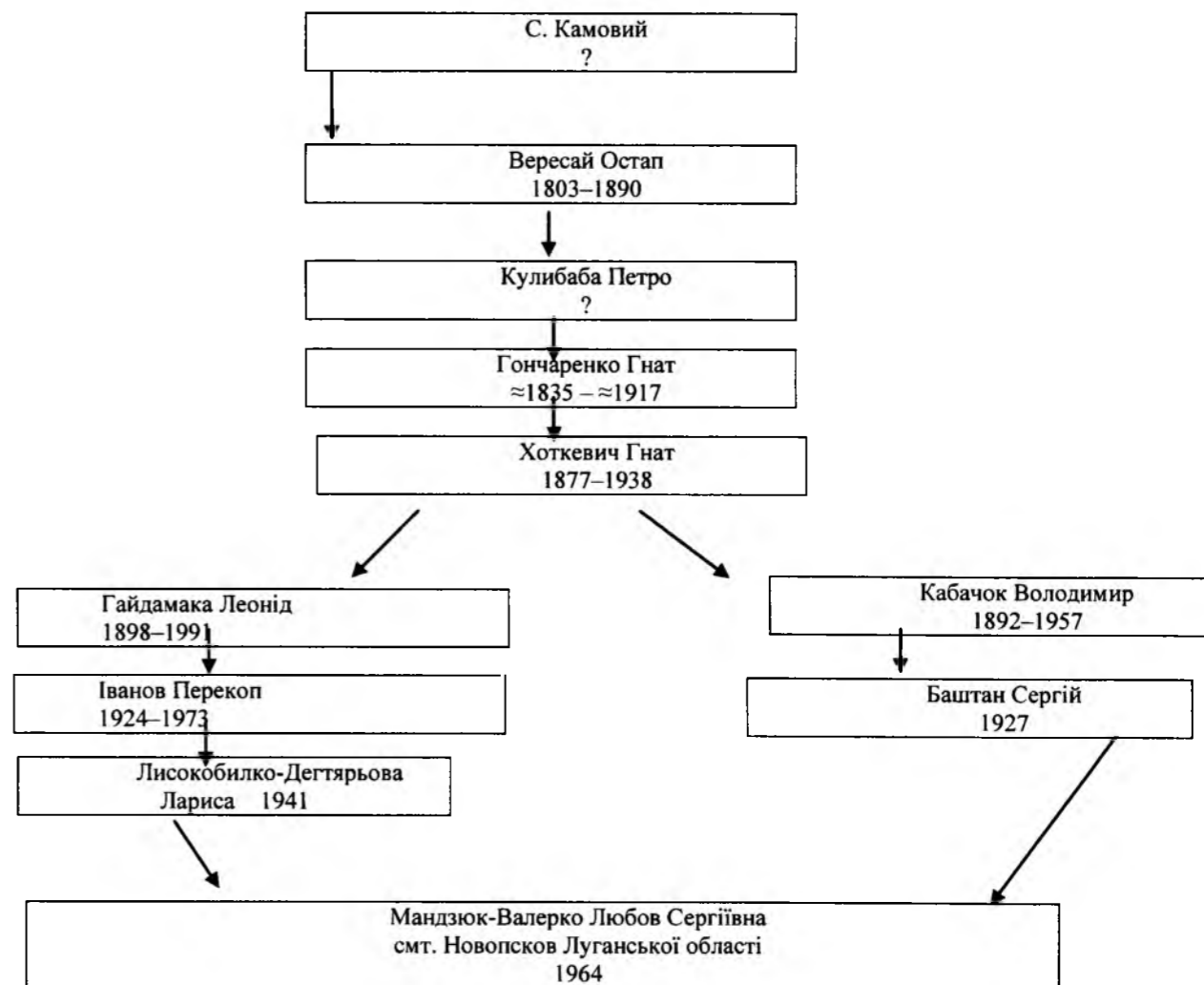
### Додаток 3

#### Друковані праці Л. Мандзюк (за хронологією):

- Мандзюк Л. Становлення класу бандури в ХДІМ / Л. С. Мандзюк // Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : збірник матеріалів наук.-метод. конфер. Вип. 3. – Х. : Стиль-издат, 2001. – С. 59–68.
- Мандзюк Л. Тернистий шлях становлення та існування класу бандури в Харківському державному інституті мистецтв / Л. Мандзюк // Бандура. – 2002. – № 78. – С. 34–39.
- Мандзюк Л. Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо виразної гри / Л. С. Мандзюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Вип. 6 / [за ред. Н. Є. Гребенюк]. – Х. : Каравела, 2001. – С. 175–183.
- Мандзюк Л. Актуальність і практичність методологічних основ, поданих Г. М. Хоткевичем в його «Підручнику гри на бандурі» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. Вип. 8 / за ред. Н. Є. Гребенюк – К. : Науковий світ, 2002. – С. 60–65.
- Мандзюк Л. Психологічний погляд на розвиток творчої особистості бандуриста / Л. Мандзюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. Вип. 11 / [упоряд. В. Н. Федечко ; за ред. Н. Є. Гребенюк]. – Х. : Стиль-издат., 2003. – С. 182–189.
- Мандзюк Л. Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі / Л. С. Мандзюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць Ч. 1 : Мистецтвознавство. – Харків-Луганськ : Стиль-Іздат, 2003. – С. 138–147.
- Мандзюк Л. Вплив емоційного фактора на психофізіологічну сутність виконавського апарату бандуриста / Л. С. Мандзюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць. – Харків-Луганськ : Стиль-Іздат, 2004. – С. 194–203.
- Мандзюк Л. Проблеми відродження харківської бандури в Україні. / Л. С. Мандзюк, Б. Є. Стандара // Традиція і національно-культурний поступ : збірник наукових праць / уклад.: П. Г. Черемський, О. Г. Романовський. – Х. : НТУ «ХПІ», 2005. – С. 165–171.
- Мандзюк Л. Сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині / Л. Мандзюк // Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конфер. (14 жовтня 2005 р.). – К., 2005. – С. 222–226.
- Мандзюк Л. Інтелектуально творчий аспект предмета «Ансамбль в класі бандури» / Любов Мандзюк / Наукові записки Тернопільського національного педагогічного у-ту імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – 2006. – № 1(16). – С. 80–84.
- Мандзюк Л. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста : мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Любов Сергіївна Мандзюк. – Х., 2007. – 18 с.
- Мандзюк Л. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен / Л. С. Мандзюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету : зб. наук. праць. Вип. 14. – Рівне : РДГУ, 2008. – С. 50–54.
- Мандзюк Л. Парадигма виховання професійного бандуриста / Л. С. Мандзюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць. Вип. 9. – Харків-Луганськ : Стиль-Іздат, 2008. – С. 205–215.
- Мандзюк Л. Співогра у контексті гармонійного розвитку виконавця-бандуриста / Л. Мандзюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць. Вип. 11. – Х. ; Луганськ : Стиль-издат, 2008. – С. 356–363.
- Мандзюк Л. Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів / Л. С. Мандзюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць. Вип. 14. – Харків-Луганськ : Стиль-Іздат, 2010. – С. 176–186.

- Мандзюк Л. Проблема самостійності в процесі виховання творчої особистості бандуриста / Л. С. Мандзюк // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : збірник наукових праць. Вип. 16. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. – С. 147–155.

### Додаток 4 Педагогічно-генеалогічне дерево Любові Сергіївни Мандзюк-Валерко



*В статті вперше розглядається незурядна і багатогранна творча фігура відомої сучасної бандуристки і педагога Любові Мандзюк. Аналізується роль бандуристки в популяризації бандури на Харківщині та в Україні в цілому.*

**Ключевые слова:** *Любовь Мандзюк, бандура, бандурное искусство, творчески-исполнительская деятельность, женщина, педагог.*

*The outstanding and many-sided artistic figure of well-known modern bandura-player and teacher of Lyubov Mandzyuk is first examined in the article. The role of bandura-player is analysed in popularization of bandura in Kharkiv Region and Ukraine on the whole.*

**Key words:** *Ljubov Mandzyuk, bandura, bandura art, creatively-carrying out activity, woman, teacher.*

УДК 785.6:780.614.331+78.03(477)

Ольга Кушнірук

**КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ О. ЯКОВЧУКА:  
ДО ПРОБЛЕМИ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

У статті висвітлено художнє втілення концепції Концерту № 2 для скрипки з оркестром (2005) О. Яковчука з точки зору інноваційного підходу до жанру інструментального концерту в сучасній українській музиці. Програмні засади та залучення прийому полістилістики з опорою на монотематичний принцип розвитку визначають специфіку твору в контексті еволюції жанру.

**Ключові слова:** українська музика, інструментальний концерт, скрипковий концерт, О. Яковчук, полістилістика.

На сучасному етапі розвитку українського музичного мистецтва помітним є активний інтерес композиторів до жанру інструментального концерту. Таку ситуацію зумовлює низка причин. Першочерговою бачиться потреба розширення виконавського репертуару, оскільки досить потужними темпами розвивається виконавство, внаслідок реально широких подальших перспектив індивідуальної кар'єри музикантів (виступи на міжнародних і національних конкурсах, фестивалях, можливості зарубіжних гастролей, контрактів). На думку Н. Вакули, котра, розглядаючи це на прикладі концертної ситуації в Галичині на зламі тисячоліть, пояснює такий стан речей «вивільненням суб'єктивного особистісного висловлювання, появою новою генерацією публіки, відкритої назустріч новаціям, асиміляцією в мистецькому просторі культурних потоків Схід–Захід та деполітизацією, деідеологізацією академічного мистецтва» [1, с. 7]. Крім того, діяльність яскравих професіоналів (О. Криса, Б. Півненко, М. Которович, Г. Нужа та ін.), котрі можуть прочитати сучасний твір на належному рівні, відповідно також відіграє роль у композиторській увазі до жанру. Наприклад, із недавніх реалізацій назвемо CD «Українські скрипкові концерти» (записані О. Крисою твори А. Штогаренка, В. Губаренка, М. Скорика) та CD із серії аудіопроекту «Антологія української сучасної музики» (записані Б. Півненко три скрипкові концерти М. Скорика).

Друга причина виключно лежить у площині композиторської інвенції: певним чином жанр інструментального концерту (у даній статті об'єктом виступає скрипковий концерт) наближається до жанру симфонії, здатний, окрім своєї превалюючої специфіки художнього змагання соліста з оркестром, відтворити важливі концепційні ідеї автора новітньої доби. На думку В. Заранського, «концерт асимілює жанровий потенціал симфонії, перетворившись в одну з найбільш розгорнутих та масштабних форм втілення концепції Людини» [2, с. 3]. Інша дослідниця українського інструментального концерту відзначає зміни самої естетики концертування, тенденції жанрової дестабілізації: «Втрата типологічної нормативності циклу, вільне оперування інтонаційно-стильовими знаками різних епох, активні комбінації співвідношень «соліст–оркестр» перетворили концерт на художній символ з необмеженою семантичною трансформацією усіх параметрів» [1, с. 7].

Отже, вичерпавши можливості усталеного жанрового інваріанту інструментальний концерт сучасності представляє собою цікаву для пізнання ділянку творчості, що зокрема, багатогранно виявляється в малодослідженому доробку представника київської композиторської школи О. Яковчука (нар. у 1952 р.).

**Метою статті** є висвітлення художнього втілення концепції Концерту № 2 для скрипки з оркестром українського композитора О. Яковчука з точки зору інноваційного підходу до жанру інструментального концерту в сучасній українській музиці.

Звертаючись до інструментального концерту, митець розглядає його, як і симфонію, ще однією можливістю звернення до слухача з глибокими темами суспільного значення, приміром, – плекання історичної пам'яті, самоусвідомлення національної ідентичності, ідеї гуманізму й толерантності, відродження загальнолюдських духовних ідеалів, діалог особистості й мас, митець і час тощо. Невипадково М. Черкашина-Губаренко, підкреслюючи художні властивості цих композицій, зауважує: «Серед найбільш показових творів останніх років я би поставила на перше місце його «Велику Концертну Тріаду». У кожному з трьох концертів Тріади – скрипковому, віолончельному, альтовому – він пропонує неповторне композиційне рішення, свій характер співвідношення сольної й оркестрової партій, по-новаторськи відчуваючи природу сучасного інструментального концерту» [5, с. 16].

© Кушнірук О., 2014.

На теперішній момент сім інструментальних концертів О. Яковчука відображають суттєве зацікавлення майстра даним жанром нарівні з симфонією, що в часовому відтинку його творчої біографії охопило понад два десятиліття, ведучи відлік від 1986 року. Саме тоді з'явився Концерт № 1 для альту і великого симфонічного оркестру (тоді ж, у травні, він вперше прозвучав на виїзному Пленумі правління СКУ, присвяченому симфонічній і камерній музиці, у Дніпропетровській філармонії у виконанні Ігоря Горського під орудою І. Блажкова, згодом, 18 листопада – у столиці за участю Сергія Кулакова і ДСО п /к Ю. Никоненка).

Через дев'ятнадцять років, у 2005 році композитор написав Концерт № 2 для скрипки і великого симфонічного оркестру. Прем'єра відбулась на авторському вечорі маестро 20 жовтня 2008 року в Національному будинку органної та камерної музики за участю відомої скрипальки, заслуженої артистки України Богдани Півненко й Державного естрадно-симфонічного оркестру України під батуту Миколи Лисенка. Вдруге вона його виконала у лютому 2010 року з оркестром Національної радіокомпанії (диригував В. Шейко) у Великому залі НМАУ в авторському концерті Яковчука.

Твір має свою передісторію. У 1978 році, вступаючи до СКУ, Яковчук показував серед інших творів «Камерний концерт» для скрипки, арфи, струнних і ударних», який згодом, у 1981 році був виконаний на III Пленумі правління СКУ, присвяченому творчості молодих композиторів. Здобувши позитивні відгуки тодішнього заступника голови правління СКУ Мирослава Скорика [6, с. 6], музикознавців Маріанни Копиці, котра звернула увагу на використання Яковчуком нового для української музики прийому полістилістики крізь призму постаті А. Шнітке [4, с. 8–9], Тетяни Тарасової, яка відзначала прагнення автора вийти за межі камерності завдяки масштабності задуму, функціональному розширенню оркестрових партій [7, с. 9], Концерт одночасно був підданий і критиці. Зокрема, враховуючи позитивні сторони, закид про вторинність його музики прозвучав у рядках Г. Конькової: «У творі О. Яковчука непогано вибудована форма (з вивірною мірою експозиційності й розробковості), логічний і цілеспрямований розвиток матеріалу. Помітна хороша виучка, композитор явно тяжіє до так званих сучасних засобів виражальності. І тим не менше, слухати цю музику не надто цікаво, тому що в ній багато що вже є відомим, авторський почерк недостатньо індивідуальний» [3, с. 19]. Вважаючи, що твір вийшов невдалим, О. Яковчук його знищив, зберігши про запас два тематичних елементи. Обидва вони знайшли своє друге життя в Концерті № 2 для скрипки і великого симфонічного оркестру.

Драматична основа образності твору пов'язана з філософським осмисленням геноциду євреїв в історії людства, і зокрема, масових їх розстрілів фашистами в Бабиному Яру після початку Великої Вітчизняної війни. В українській музиці до цієї теми раніше звернувся представник харківської композиторської школи Д. Клебанов у симфонії «Бабин Яр» (1945), що за модерний спосіб висловлювання зазнала критики, її ж автор – звинувачень у космополітизмі. На сучасному етапі темі Голокосту присвячено Каддиш-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича та фортепіанний концерт під однойменною назвою Н. Боевої.

Задуманий ще до еміграції композитора Скрипковий концерт складається з п'яти частин – Вступ, Каяття, Відродження, Ламентація, Поминання. Програмні засади зі спіранням на монотематичний принцип розвитку визначають специфічність твору. Особливістю прояву його циклічності є неспіврозмірність значно менших обрамлюючих частин по відношенню до масштабних середніх, де вперше з'являється соліст, і завдяки його діалогу з оркестром формується подієва атмосфера розгортання. Вступ одразу ставить слухача перед фактом нелюдської жорстокості фашистських загарбників – масового вбивства невинних людей. Короткі, наче спалахи автоматних черг, оркестрові вертикалі співзвуч і дріб військового барабана змушують увияти моторошну картину, відчуття жах, безглуздя того, що сталося. В цьому абсолютно переконує й перша тема Вступу, загрозливо-переможно зринаючи у валторн на гребені агресивної навали звукового потоку. На зміну їй у гобоя solo вперше ми чуємо основну тему твору<sup>35</sup>, зосереджено-замислену, сповнену гостроти інтонацій двічі гармонічного мінору, притаманних, зокрема, єврейській народній музиці. Таким чином композиторові завдяки ладовому чинникові вдається створити національно виразний

<sup>35</sup> Тема була взята із раннього «Камерного концерту» для скрипки, арфи, струнних і ударних (1978), який автор знищив, вважаючи невдалим.

для обраного задуму колорит. Протягом усього твору тема здобуватиме інтенсивного розвитку, змінюючи свої образно-емоційні характеристики.

Нею ж в якості пристрасно-журливого монологу соліста розпочинається витримана в медитативному характері друга частина концерту – Каяття. Композиційно сформована в тричастинну структуру, вона, умовно кажучи, несе в собі навантаження психологічного центру твору. Яка причина винищення одним народом іншого? В чому вина убієнних? – питання, над якими замислюється автор і музикою спонукає також слухачів осягнути їх. Вдало знайдений композитором прийом – остинатна фігура половинними тривалостями у віолончелей і контрабасів, – нагадуючи барочний «мотив хреста», стає основою похмуро-самозаглибленого звучання оркестру, на яке накладається в емоційному унісоні партія соліста. Вона заснована на інтонаціях цієї ж остинатної фігури, поданої в ритмічному збільшенні. Середній розділ «Каяття» складається з двох епізодів, перший з яких *Piu mosso* (3 т. до ц. 100) вносить новий образ, це наче скерцо, проте спотворене гримасою божевілля: «квакаючий» на *staccato* фон вертикалей струнних і дерев'яних супроводжує патетичні репліки соліста. Прикметно, що в подальшому розвитку частини композитор використовує прийом полістилістики як алюзію барокової музики у вигляді поодиноких мотивів з чотирьох шістнадцяток, типових для скрипкової техніки того часу. Раз-по-раз виринаючи у дерев'яних, вони готують появу у труби соло *con sord.* Більш конкретне відсилання до епохи бароко – початкового мотиву Бранденбурзького концерту G-dur Й. С. Баха (хоча більш зрозумілим це стане в наступній частині). Другий епізод покликаний відтворити надзвичайну інтимність вислову партії соліста завдяки її імпровізаційному характеру, вживанні мелізматики й гнучкості ритмічного малюнку. Реприза, окрім повторення головної теми в соліста, цікава ще й проникненням у його партію з оркестру алюзії барокових мотивів як передчуття майбутнього активного музикування в третій частині – Відродження.

У драматургії концерту вона відтворює піднесення духовних сил понівеченого катуваннями народу, його бажання жити наперекір примхам долі. Маючи ознаки сонатної форми, третя частина розпочинається основною темою в соліста та вже відомим «мотивом хреста», щоправда, він завдяки чверткам вже містить імпульс для розгортання дієвості звукового потоку. На зміну основній темі зринає чудова, широкого дихання лірична тема (1 т до ц. 20), одна з кращих у мелодичному арсеналі композитора. Викладена тембровим мікстом перших скрипок і флейти, підхоплена солістом на тендітно пульсуючій акордовій підтримці струнної групи, вона своєю «чужорідністю» вносить світлий острівець лірики, короткочасну мить гармонії життя. Загалом, перебіг розділів третьої частини відбувається з кінематографічною швидкістю, вносячи нове розуміння О. Яковчуком музичного часу і форми.

Наступний етап – динамізована реприза внаслідок фугато головної партії (струнна група), яке проникливо-масивно розпочинає віолончель соло, підхоплюють почергово решта інструментів, підводячи до пасажів соліста. Після них відбувається вторгнення художнього образу музики «Бранденбурзького концерту» Баха, на цей раз конкретизованого на відміну від його лише передчуття, алюзії у другій частині концерту. Уводячи quasi-цитату у кривому дзеркалі дисонуючого звучання, митець наче промовляє: як народ, що породив такого генія, міг вчинити злочин проти людства, проти інших народів? Завершення третьої частини концерту драматизовано побічною партією ставить наголос на житейській одвічній істині – перемозі життя над смертю.

Сутність ідеї концертності, «діалогічності і тембрової персоніфікації суперництва та згоди, тематичного протистояння та взаємодоповнюючого розвитку, тези та антитези» [1, с. 6] зосереджується в контрастуючих між собою медитативного характеру другій і дієвій третій частинах, тоді як каденція соліста набуває значення духовного центру твору, виділяючись автором в окрему частину – Ламентацію – найбільш традиційну в даному циклі для жанру й за викладом віртуозного матеріалу.

Нетривала фінальна частина концерту – Поминання – є підсумком твору, майже зливаючись з попередньою, як велика кода-епілог, що демонструє вже усталену рису авторського стилю Яковчука, а саме – схильність композитора до розвинутих закінчень (Друга і Третя симфонії). У ній застосовано прийом контрольованої алеаторики у струнних, на такому «ірреальному» фоні соліст востаннє проводить основну тему, відлунням якої ми чуємо мотиви побічної партії з третьої частини та бахівської quasi-цитати.

Отже, якісним результатом Концерту № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука стало нове прочитання жанрового інваріанту концерту. Відштовхнувшись від поглиблення змістового чинника

(християнська заповідь «не убий!»), продуманості концепції і драматургії, композитор створив цікаве, хвилююче музичне полотно в п'яти різномасштабних частинах, що приваблює силою висловлених емоцій, широтою філософського узагальнення духовної катастрофи людства. Заснований на монотематичному принципі концерт також демонструє якості симфонічного мислення автора, здебільшого виявлені в тематичних перегуках між частинами, вибудовуванні кульмінаційних зон і ролі в цьому поліфонічних прийомів. Використовуючи метод полістилістики, О. Яковчук в якості інтертекстуального посилання звертається до віддаленої епохи бароко, представленої алюзією й quasi-цитатою з Бранденбурзького концерту Баха. У творі простежується і типова риса авторського стилю О. Яковчука – здатність до глибокого філософського осмислення обраної концепції, що виражається в розгорнутих кодах-епілогах.

Тому на прикладі Концерту № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука яскраво помітно інтенсивність еволюційних процесів в жанрі інструментального концерту та його побутуванні на сучасному етапі розвитку української музики, «невичерпність його концептуального та виражального потенціалу, соціально-естетичну вартісність цього виду мистецької діяльності» [2, с. 4].

1. Вакула Н. О. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 рр.): Автореф. ... канд. мист-ва / Н. О. Вакула. – Л., 2007. – 19 с.
2. Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: Дис. ... канд. мист-ва / В. І. Заранський. – К., 2001. – 20 с.
3. Конькова Г. Размышления о молодых / Г. Конькова // Советская музыка. – 1981. – № 12. – С. 16–21.
4. Копиця М. Здобутки і сподівання / М. Копиця // Музыка. – 1981. – № 4. – С. 7–9.
5. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk / О. Кушнірук. – Буклет. – К.: Спринт-Сервіс, 2013. – 32 с.
6. [Б. п.]. Пленум молодих [Виступ М. Скорика] // Музыка. – 1981. – № 4. – С. 5–6.
7. Тарасова Т. Утверджуючи індивідуальність / Т. Тарасова // Музыка. – 1984. – № 5. – С. 9.

*В статті освещено художественное воплощение концепции Концерта № 2 для скрипки с оркестром (2005) А. Яковчука с точки зрения инновационного подхода к жанру инструментального концерта в современной украинской музыке. Программность и использование приёмов полистилистики с опорой на монотематический принцип развития определяют специфические черты данного произведения в контексте эволюции жанра.*

**Ключевые слова:** украинская музыка, инструментальный концерт, скрипичный концерт, А. Яковчук, полистилистика.

*The article deals with the concept of artistic expression Concerto № 2 for violin and orchestra (2005) by Ukrainian composer A. Jakobchuk from the point of an innovative approach to the genre of instrumental concerto in modern Ukrainian music. The composer has created an interesting, exciting musical canvas in five parts that draws by a power expressed emotion, breadth of philosophical generalization of spiritual disaster humanity. The concerto based on one theme principle also demonstrates quality of the author's symphonic thinking mostly found in thematic roll-calls, logic building the climactic zones and important role of polyphonic technique in such case. Modern character of this violin concerto is observed in intertextuality too. A. Jakobchuk using Polystylistics refers to Baroque, represented allusions and quasi- quotation from Bach's Brandenburg Concert G-dur. The work shows typical feature of A. Jakobchuk author's style – an ability to deep philosophical understanding of the chosen conception, expressed in the detailed codes. Such features confirms intensity of evolutionary processes in the genre of instrumental concerto in modern Ukrainian music.*

**Key words:** Ukrainian music, instrumental concerto, violin concerto, A. Jakobchuk, Polystylistics.

УДК 78.01

Любов Серганюк

### МІФОЛОГЕМА ЯК ЗАСІБ ДРАМАТУРГІЧНОГО РОЗГОРТАННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті здійснено спробу вивести драматургічний рівень застосування міфологеми як мистецького засобу сучасних композиторів України у хоровому мистецтві. Аналіз здійснено з позицій естетики постмодерної доби. Виведені провідні образні архетипи, жанрові синтезування, методи варіативності і співставлення часових, просторових, ментальних, соціокультурних пластів

**Ключові слова:** хорова музика, обрядовий та календарний фольклор, образний архетип, міфологема.

Інтерес постмодернізму до художнього минулого людства, властиві даній художній парадигмі вивчення архетипів класичного мистецтва, їх наслідування і синтез даних зразків із сучасними мистецькими реаліями зумовили практику розгляду зазначеного явища багатьма західними критиками та дослідниками, в тому числі Іхаб Хассаном, Крістофером Батлером, Сьюзен Зонтаг, Чарльзом Дженкс, Ліндою Хатч, як нової культурної парадигми заходу, що відрізняється як формально, так і змістовно від попередньої їй модерністської парадигми [9].

У монографії «Естетика постмодернізму» Н. Б. Маньковської естетична специфіка постмодернізму в різних видах і жанрах мистецтва і постнекласичній науці розкривається, через зв'язок особливостей вказаного явища культури насамперед з некласичним трактуванням класичних традицій далекого і близького минулого, їх вільним поєднанням з ультрасучасним художнім чуттям і технікою [4].

Постмодерністська культура не претендує на створення абсолютно нового, а звертається до минулого, до самих різних епох, тому їй властивий стилістичний плюралізм. Для твору-колажу, що належить даному художньому напрямку, характерно паралельне співіснування минулого і сьогодення, взаємодія художніх стилів, культурний діалог [7, с. 168]. Звідси – інтерес до національної міфології, яка вводиться в контекст новітнього мистецтва через архетипи, міфологеми, символи.

Вельми показово, що ця тенденція, яка розгортається в руслі світових процесів (оновлення стилістично-жанрового спектру та усталених драматургічних систем), в українській музиці значною мірою пов'язана з інтересом до архетипно-ментальних основ національної культури. Осучаснення типової жанрово-стильової системи (що в сучасній ситуації осмислюється як істотна проблема творчості) спонукає українських митців дедалі активніше звертатися до глибинних шарів фольклору – подібно, як це відбувається в різних суміжних мистецьких галузях і гуманітарних науках. Особлива увага присвячується осмисленню національної міфології – джерела знань про світогляд, світосприйняття, психологію та ментальність давніх українців. Міфопоетична творчість осмислюється як об'єкт універсального змісту в історичних, культурологічних, мистецтвознавчих та естетичних дослідженнях, до неї апелюють вчені точних наук – фізики, астрофізики, біології тощо.

«Міф виступає процесом і результатом органічного становлення, поєднання і взаємодії різноякісних культурно-духовних (релігійних, філософських, естетичних, емоційних) засновків буття, вписаних у людську онтологічну свідомість. Міф знаходить своє головне вираження у слові через здатність останнього зберігати перспективну множинність смислу і водночас виступати ретранслятором незмінних у часі архетипних проблем... Міфологія, завдяки іманентній символічності виявилася найприроднішою мовою для вираження від початкових моделей особистісної та суспільної екзистенції» [8, с. 41].

Природним носієм міфологічної образності та міфопоетичних закономірностей є прадавні зразки народної творчості. У взаємодії із жанровими системами професійної музичної творчості, пісенний та інструментальний фольклор є вагомим чинником оновлення її типових засад, збагачення мовно-виразових засобів. У музиці другої половини ХХ ст. зацікавлення народним мистецтвом виявляється у розробці його багатогранної та стилістичної системи; на цій основі часто виникають справжні художні відкриття. До того ж музичному інтерпретуванню підлягають не лише суто музичні жанри, а й зразки вербального та народно-ужиткового мистецтва (кераміки, архітектури, малярства, тощо).

© Серганюк Л., 2014.

Виняткові потенції виявляють архаїчні пласти народної творчості, що концентрують у собі до цього часу майже не вивчені раритети архетипного рівня. Тому неухильно зростає інтерес до знакових, сутнісно-семантичних властивостей у сфері поетики й образності, фольклорного мислення й світосприйняття. Усталена образність й семантика народнопоетичних та пісенних джерел і, підлягаючи інтерпретації в процесі композиторського переосмислення, істотно впливає на формотворчі фактори (з точки зору музичного тематизму, драматургії, музичної форми).

В музикознавстві сучасності дедалі більше зацікавлення викликає дослідження аспектів взаємодії національної міфології та музичного мистецтва) з огляду на численні приклади композиторських експериментів даної сфери аж до виникнення цілісної стильової тенденції - неоміфологізму. У дослідженні «Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття» М. Гречухи узагальнено численні визначення міфу як «первісну форму суспільної свідомості, що втілює узагальнені, персоніфіковані уявлення про світ явищ і відзначається неподільністю реального та уявного світів, втілюючись у ритуально-магічних діях» [1, с. 5].

Окремі аспекти творчості вищезазначених українських митців досліджуються у працях праці й статті, присвячені творчості Л. Дичко (Г. Конькової, Н. Некрасова, Б. Сютти, М. Гордійчука), Ю. Алжнева (О. Бенч-Шокало, В. Осипенко), Є. Станковича (О. Зінкевич, В. Москаленко). Досліджувані явища потрапили у коло аналізу Т. Кривицької, М. Гречухи, С. Грици, Л. Кияновської, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Б. Фільц. Метою статті є виявити функції міфологеми у драматургічному розвитку творів українського сучасного хорового мистецтва.

Необхідним понятійним апаратом дослідження служать дефініції архетипу, міфу та міфологеми як базові. Архетипний образ дослідниками окреслюється як єдність буття та знаку, про що свідчить множинність, варіативність і, отже, випадковість конкретних форм, яких вона набуває.

Термін «міфологема» був запозичений науковою лексикою з психоаналізу К. Г. Юнга. (від грец. Mythos - сказання, переказ, грец. Logos - слово, наука) - термін, що використовується для позначення стійких і повторюваних конструктів народної фантазії, узагальнено відображаючи дійсність у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій, одухотворених істот, які мислилися архаїчною свідомістю як цілком реальні, а також щодо свідомо запозичених міфологічних мотивів та перенесення їх у світ сучасної художньої культури. Прикладами можуть послужити міфологеми Світового Дерева, Потопу, Смерті і т. д. Міфологема виступає логічним продовженням розвитку архетипного образу по горизонталі архетип – символ – міф, яка опираючись на архетип функціонує як відсилання до міфу чи ремінісценція. Сфера її дії проміжна. Міфологеми притаманний оповідний характер та етіологічна функція, вона зберігає здатність існувати у множинній варіативності, що дає широкі можливості для інтерпретації як у фольклорно-реконструктивному так і експериментальному ключі.

Сюжетність викладу обумовлює вибір жанрів, наділених потенціалом епічної оповіді через ментально характерні хорові засоби (подібними у ракурсі пошуку стали Хорова сцена для змішаного хору а саррелла, тенора, баритона із шаманським бубном «Заляття заліза», «Естонські балади» В. Торміса, ораторії У. Калистратова «Золоті ворота», «Стенька Разін», хорову поему Р. Щедрина «Страта Пугачова», кантату А. Ларіна «Дром романе - дороги циганські», симфонію-дійство В. Гавриліна «Передзвони» та ін.).

Тісний взаємозв'язок обрядовості з формами та різновидами гуртового співу зумовлює виникнення у 1980-ті рр. музичних жанрів з домінантною функцією хору: фольк-опера, кіно-опера, опера-балет, хорова опера тощо. Численні приклади подібних звертань демонструє творчість Лесі Дичко (хорова опера «Золотослов» і вертеп «Різдвяне дійство»), Євгена Станковича фольк опера «Коли цвіте папороть», балет «Ніч перед Різдвом») і Юрія Алжнева (рапсодія «Обереги» створена для вокально-етнографічного ансамблю і оркестру), Володимира Зубицького (фольк-симфонія «Чумацькі пісні»), Івана Карабиця, Олега Киви.

Фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича є поєднанням різножанрових фольклорних зразків: дум, плачів, історичних, ліричних, танцювальних, жартівливих, обрядових пісенних вірців і танців - козачків, гопаків. Чинником драматургічної цілісності тут постають мікроцикли, тематичні пісенні блоки, поєднані з оригінальним авторським матеріалом та доповнені персонажами. Усе це зумовлює синестетичний виразовий ряд та суміщення позачасового реального (конкретно-історичного, орієнтованого на побут січового козацтва та сучасного) та ірреального світу демонології купальського обряду. Єднальним стрижнем постає гімн «Благослови, земле» та сама назва твору, яка

конкретизує авторський задум суміщення позачасового та позареального втілення міфологічних категорій (зокрема, Марини як світового дерева) як демонстрація архетипу «межі світів».

Співставлення світів та ідею гармонії в організації всесвіту як базові міфологеми покладено в основу Рапсодії «Обереги» для вокально-етнографічного ансамблю і оркестру, створеної для одноіменного колективу - Харківського муніципального театру народної музики України «Обереги», заснованого митцем. Твір позначено суміщенням різних жанрових ознак: рапсодії, хорового концерту, вокальної сюїти і музично-театрального дійства. Автор – науковець дослідник в галузі пошуку первинного інтонування, праїнтонанційності, komponує твір за принципом арковості понять-символів, а драматургічна побудова відтворює модель циклічності, безперервності плину буття. Вихідною тут є не лише календарна, а родинна обрядовість. Звідси – оселя – як образ світу, та її господар як його центр, зіткнення стихій вогню і води через образи Купала і Марени.

Яскравим прикладом може послужити категорія міфологеми на рівні драматургії хорової опери «Золотослов» Лесі Дичко. Художній задум поставив надзвичайно складні завдання: звернення до міфопоетики як визначального жанроутворюючого чинника обумовлювало переосмислення чи бодай переакцентування у сфері типових жанрових засад як на рівні всього твору, так і окремих номерів й розділів. Насамперед, нетрадиційний підхід виявився вже на рівні створення лібрето за одноіменною антологією (публікація 1988 р.), де охоплено 500 поетичних текстів прадавнього обрядового фольклору. Мета публікації її автором, М. Москаленком, сформульована так: «упорядкування найдавніших за генезисом текстів українського фольклору» [5, с. 46].

Л.Дичко, створюючи його самостійно, керувалася бажанням втілити спектр обрядовості дохристиянського «космосу» із властивою йому яскравою світлосяйністю, що і зафіксовано у поезіях цієї збірки. Сюжетні чинники оперті на традиції архаїчної творчості: початком є опис космогонічних подій та закономірностей створеного світу (перший розділ). Тому дія (у традиційному розумінні) з'являється аж у другому розділі твору.

Верифікація фольклорних мотивів прадавньої пісенної творчості у мистецькій концепції твору розгортається у доволі цікаву гіпотезу міфу про буття українського роду під опікою Дажбога. Більше того, змодельована авторкою твору художня версія певним чином обґрунтовує сенс ролі та функцій Дажбога-теурга у праслов'янському обрядовому світі. Інтерпретація релігійного світовідчуття давньої епохи поширюється на виявлення взаємозв'язків між «Сонце-царем, сином Свароговим» («Слово о полку Ігоревім»), та родом «Дажбожих внуків». Ці взаємозв'язки у авторській версії моделюються шляхом відновлення втраченої в переданні ланки між Сварогом-прадідом, Дажбогом-дідом та родом – за концепцією опери – здійснюється в момент заміщення головної теми поширеною приспівковою формулою «Ладо, Дід-Ладо». Саме у цьому варіанті Дід-Дажбог постає в одному ряді з покровителем родини й любові. Ритуальне обґрунтування цієї версії також істотне: адже період найбільшої сили молодого сонця припадає на час літнього сонцестояння, купальських ігор, для пісень якого приспів «Ладо» є типовим.

На найбільш очевидному – текстово-сюжетному – рівні виявляються доволі промовисті елементи інтерпретації в ракурсі сюжетних аналогій та узгоджень пісетекстів антології. Саме в цій площині виявляється аналогія між головними символічними персонажами – Дажбогом та Іванком. Підставою є поетика згаданого фрагменту – «Межі трьома дорогами»: адже ім'я-символ Князя в українських весільних піснях є заміником імені молодого. Останній (Іванко) з'являється у текстах другого й четвертого розділів. Доречно зауважити, що, фактично, характеристики цього персонажу також виявляють високий ступінь узагальнень і простежуються тільки у пісетекстах, не набуваючи індивідуалізації у музичній площині. В лібрето «Золотослова» має важливе значення ще один аспект узгодження мотивів пісетекстів. До певної міри, він належить до засобів варіантного повтору, але тільки до певної міри. Йдеться про просторово-часову архітектоніку саме в тому ракурсі, який ще більше споріднює авторський текст із міфопоетикою.

Вибір поезій з-поміж масиву словесного матеріалу антології «Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі» й об'єднання їх у цілісний сюжетний ряд здійснене на основі актуалізації властивостей архаїчної традиції і спрямоване на реалізацію концепції опери (тож переосмислення зазнають фольклорні фабули). Початковий етап (сюжет першого розділу) – космогонічна оповідь про створення світу та метафоричний опис його закономірностей (поширення законів космогонії на природу й родину). Наступний (другий-четвертий розділи) – опис буття прадавнього роду на основі текстів, пов'язаних з ритуалами молодечих ігор і весільним обрядом з основними персонажами-символами Нареченим (Іванко), Нареченою (Мар'єчка), Тисяцьким та Свашенькою. У зв'язку з

концепцією твору, водночас із відтворенням послідовної закономірності саме такого розгортання сюжету, важливим об'єднуючим символом цього сюжетного ряду є приспівкова формула «Ой ти, боже, ти Дажбоже», яка вже на рівні лібрето виконує роль текстового лейтмотиву.

Серед інших засобів створення наскрізного сюжету – різноманітні арки (репризні повторення символів, сюжетно-ситуативні аналогії), розгортання ліній метафоричного укрупнення (найбільш очевидні у характеристиках основних персонажів та, на семантичному рівні – функцій-проявів Дажбога та законів космогонії у житті роду). Істотною ознакою лібрето, що відрізняє його від джерельного матеріалу, є вихід на рівень узагальнення, задля чого «розімкнено» сюжетні простори кожного з віршів, ускладнено ситуативні сюжети, акцентовано на аналогії між Дажбогом та Іванком у площині їхніх семантичних характеристик.

У кожному з взятих до розгляду творів знайшла своє відображення постмодерністська тенденція переосмислення архетипних понять з позицій сучасності і навпаки – виявити актуальність ментальних сенсів-символів, у проєкції на цінності та світоглядні уявлення сьогодення. Серед варіативних і стилізованих звернень до міфологічних та міфопоетичних засобів на шляху творення їх нео-форм Т. Шестопалова виділяє спробу «розкласти світ на бінарні опозиції, яка виявляє себе у застосуванні амебейної композиції, «строфи антистрофи»; надання думці можливості одночасно рухатися в протилежних напрямках завдяки миттєвій заміні і носіїв одного асоціативного ряду-іншим; наголошуюче вклинення в контекст твору наднасичених емоційно-смыслових образних структур, які руйнують очікуваний причинно-наслідковий зв'язок, підмінюючи причину процесу - його атрибутом, тощо» [8, с. 39].

Як бачимо з вищевикладеного, сучасні українські композитори у хоровій творчості широко послуговуються засобами міфологеми як чинника драматургічного розвитку. Насамперед за основу творчості обираються фольклорні тексти (чи фольклорні музично-текстові цитати) у контексті їх побутування в календарному та родинному обряді, чим зумовлюється синкретизм жанрових сполук та виконавського апарату, синестетика мистецької мети.

Композитори широко послуговуються міфологічними архетипами та символічними категоріями у їх ментально притаманних значеннях, але за умов варіативності і вписаності у сюжетно-драматургічний ряд, образними арками, семантичними алюзіями. Найбільш широко залученими є космогонічні образи світового дерева, берегині, чумацького шляху, а також зіткнення стихій через купальську демонологічну сферу.

Міфологеми спрямовані на розкриття множинності та порубіжності світів, усвідомлення доцільності, організованості та гармонії у світовому порядку, співставлення язичницької архаїки та сучасної людини, а на макрорівні – масштабні музично-сценічні чи оркестрово-хорові композиції цілком змодельовані за аналогією до міфологічних структур.

1. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття. – автореф. дисерт. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.01 – теорія та історія культури. - Гречуха Н. Г. - Київ, 2007. – 19 с.
2. Луніна А. Коли цвіте папороть: розвінчана міфологема... / Анна Луніна // Музика. – 2011. - №4-6 (381-383).
3. Луніна А. Під знаком чумацького шляху або Фестиваль в епоху Хаосмосу... / Анна Луніна // Музика. – 2012. - № 4 (387).
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская . - СПб. : Алетей, 2000. - 347 с.
5. Москаленко М. Золотослов : Поетичний космос Давньої Русі / М. Москаленко. – К., 1988. – С. 6-46.
6. Федотова Т. В. Міфологеми вогню та сонця в українській літературі : інтерпретаційні моделі : автореф. дис... канд. філол. Наук : 10.01.01 / Т. В. Федотова. — К., 2006. — 18 с.
7. Фомичева Ж. Е. От модернизма к помстмодернизму : некоторые аспекты смены литературно-художественной парадигмы / Ж. Е. Фомичева // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. – Белгород, 2011. – Том : 10. - Вып. 12. – С. 160-169.
8. Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ – міфологема – символ – міф» (на прикладі поезії П. Тичини) / Т. Шестопалова // Наукові записки НаУКМА.– Т. 17 : Філологія. – 1999. – С. 37–41.
9. Butler Ch. Postmodernism : A Very Short Introduction / Butler Christopher. - Oxford University Press Inc., New York, 2002. - 142 p.

*В статті предпринята попытка вывести драматургический уровень применения мифологеми как художественного средства современных композиторов Украины в хоровом искусстве. Анализ осуществлен с позиций эстетики постмодернистской эпохи. Выведены ведущие образные архетипы,*



жанровые синтезирования, методы вариативности и сопоставление временных, пространственных, ментальных, социокультурных пластов.

**Ключевые слова:** хоровая музыка, обрядовый и календарный фольклор, образный архетип, мифологема.

*This paper attempts to bring the level of the use of dramatic myths as an artistic means of modern Ukrainian composers in choral art. The analysis carried out from the standpoint of aesthetics, postmodern era. We derive the leading figurative archetypes and genre synthesis, methods of variance and comparison of temporal, spatial, mental, social and cultural strata.*

**Key words:** choral music, ritual and folklore calendar, figurative archetype, myth.

УДК 78.01

Христина Казимирів

### АРХЕТИП, КОНЦЕПТ І МІФОЛОГЕМА В СИСТЕМІ МУЗИЧНИХ КАТЕГОРІЙ

*У статті розглядаються можливості застосування деяких основних категорій філософії: архетипу, концепту і мифологеми – в музичній науці, як одній із суттєвих складових гуманістичного пізнання світу; окреслено обсяг та співвідношення даних понять; проаналізовано звертання до цієї проблематики в українській філософії та літературознавстві. Основна увага зосереджена на актуальності застосування названих категорій на сучасному етапі розвитку музичної науки.*

**Ключові слова:** архетип, концепт, мифологема.

Філософська думка ХХ ст. вела надзвичайно активний пошук тих універсальних категорій і понять, які змогли би об'єднати всі етапи історичного розвитку людської цивілізації і вирішити, як оптимально сумістити і пояснити діалектику кількох суттєвих опозицій, серед яких найважливішими видаються наступні: «універсальне спільне – ментально-національне»; «універсальне незмінне – історично мінливе»; «універсальне цілісне – ієрархічно розбудоване».

Якщо до універсальї світобудови per se активно звертались мислителі минулого, починаючи від античності попри Ренесанс і до німецької класичної філософії, то зв'язати їх з законами людського мислення і світовідчуття – колективного й індивідуального – найбільш послідовно постарались саме філософи та літератори ХХ ст. Подана стаття не прагне пояснити причини цього еволюційного процесу, натомість автор ставить за мету, розкрити можливості застосування деяких основних категорій філософії минулого сторіччя: архетипу, концепту і мифологеми – в музичній науці як одній із суттєвих складових гуманістичного пізнання світу. Звісно, названі категорії не обмежують кола тих термінів, якими позначаються елементи духовної природи індивіда і суспільства, формування інтелектуально-культурних гено- і фенотипів. В цьому аспекті суттєвими видаються і ряд інших споріднених понять, таких як «топос», «символ», «ідея», «знак», «код», в останні роки – «фрейм» та багато інших. Проте в стислих рамках статті видається недоречним входити в докладніші термінологічні дискусії, тож з усього ряду понять обираються, на нашу думку, найбільш емні, що до того ж потребували би свого фундаментального обґрунтування в сучасній музичній науці.

Відносно до деяких інших видів мистецтва, головно до літератури, подані категорії вже застосовуються, причому доволі інтенсивно. Зрештою, і самі філософські праці, що трактують архетип, концепт і мифологеми, постійно озираються на літературні приклади і джерела, більше того – переважно ставлять їх в центр доказової системи. Під тим оглядом вельми показовою видається нещодавня збірка статей і матеріалів, видана в Росії, з промовистою назвою «Архетипи, мифологеми, символи в художній картині світу письменника» [1].

Геніальне відкриття К.Г.Юнга, який виявляє «колективне несвідоме», як запоруку спадкоємності цивілізаційних цінностей, і в ньому виділяє головне зерно – архетипи, що являють собою «успадковані генетично зразки поведінки, сприйняття, уяви і здатні успадковуватись через посередництво культурно-історичної пам'яті» [18, с. 21], дозволило вирішити чи принаймні по-новому поглянути на багато гуманістичних духовних ноуменів.

© Казимирів Х., 2014.

Серед них один з найголовніших постулатів – це розуміння сили впливу мистецтва, яке якнайширше використовує архетипні конструкції у створенні переконливих художніх образів, притому переконливих не лише для сучасників, тут і тепер, а здатних формувати світогляд віддалених в часі й просторі реципієнтів і навіть нащадків. «Той, хто говорить архетипами, промовляє немовби тисячею голосів, він охоплює і захоплює; при цьому він піднімає зображуване ним зі світу одномоментного і швидкоплинного в сферу вічно сушого; при тому ж і свою особисту долю він підносить до вселюдської долі й через це вивільняє і в нас благодіючі сили, котрі у всі часи давали людству можливість витримати всі біди і пережити навіть найдовшу ніч. В цьому – таїна дії мистецтва...» [26, с. 63].

Дещо інакше трактується в гуманістичному континуумі категорія концепту - від латинського conceptus (conceptus) - думка чи погляд, основне поняття чи ідея, узагальнення, спеціально сформоване з конкретних прикладів. За дефініцією Нового словника Вебстера, концепт - це формулювання, розумовий образ, ментальний прообраз, ідея поняття, саме поняття [2, с. 202]. У лінгвоконцептології під концептом розуміють головну змістовну одиницю пам'яті, згусток смислу у свідомості людини, до розробки цієї проблеми найбільше приклались російські філологи (Н. Арутюнова, Г. Вежицька, С. Воркачов, В. Карасик, З. Попова, Ю. Степанов, Й. Стернин та ін.). Константи – концепти в сучасній філософії також виявляють свою сутність як основоположні у житті людини. Наприклад, С. Кримський услід за М. Гайдеггером визначає три основних концепти місця, священного для кожної людини: Дім – Поле – Храм [11, с. 139].

Отже, порівнюючи архетип і концепт в поданих емких дефініціях, можна прийти до висновку, що якщо архетип за К. Г. Юнгом – це явище колективного несвідомого, прояв intuitio, то концепт, метафорично висловлюючись, явище колективного свідомого, тобто прояв ratio, а отже, як одна, так і друга складова необхідна для процесу художньої творчості у всіх його вимірах, видах, конкретно-історичних та національних артефактах.

Природно довершує цю тріаду поняття «мифологеми», яке, подібно до архетипу і концепту, має надто узагальнену, універсальну природу, задля чого може трактуватись у філософському полі необхідних духовних кодів кожного індивіда і соціуму. Дехто з дослідників схильний трактувати мифологеми як частковий прояв архетипу, точніше – фрагмент останнього: «...архетип близький до мифологеми, але, на відміну від останньої, що являє собою або фрагмент, або відголосок міфу, окремий його мотив в пізніших фольклорних і літературних нашаруваннях, архетип представляє колективне несвідоме в цілому» [2, с. 8]. Окрім того, сучасні культурологи і філософи проводять доволі чітку «демаркаційну лінію» між мифологією як однією з найдавніших форм гуманістичної свідомості, і мифологемами на різних історичних етапах розвитку людської цивілізації. Ця відмінність класифікується більшістю дослідників доволі конкретно: «Диференціація базових моделей світосприйняття на біогенетичні (перша стадія) і культурно-історичні (друга стадія) вельми продуктивна для розуміння природи літературного архетипу, по відношенню до котрого категорія «літературного міфу» чи «мифологеми», створеної авторами-професіоналами (а значить, вторинної в порівнянні з «природною» мифологією первісних народів), постає лише як його частковий прояв – на рівні одного з архетипних мотивів чи «ідеальних» моделей» [2, с. 10]. Подібно тлумачить розвиток мифології – хоч і не вживає конкретно терміну «мифологема» і А. Свідзинський: «Для мифологічного етапу розвитку людської свідомості характерна нерозчленованість (синкретизм) різних форм свідомості та діяльності: релігійної, ритуальної, мистецької, мисливської, трудової. Відповідно і вища сила могла уявлятися як персоніфікованою, так і деперсоніфікованою, присутньою у вигляді ворожих або прихильних до людини духів, які знаходилися у речах, впливали на явища природи. Система достосування людини до вищих сил була доволі складною і, зокрема, включала жертвоприношення, магичні дії, численні заборони (табу) на ті чи інші форми поведінки. Пізніше, зокрема в добу генетично найближчої до нас еллінської античності, синкретизм зменшується, формується політеїзм з достатньо чітким розподілом функцій між богами. Мифотворчість набуває інших форм. Міфи стають витонченішими і літературно досконалішими» [21, с. 74].

В названій тріаді все ж не можемо стверджувати категорично, що мифологема є похідною і частковою відносно до архетипу, а швидше схильні б виділити в ній елемент фантазії, уяви, спонтанності асоціацій і паралелей різного рівня і роду. Тож можна її трактувати як вияв «колективної креативності», подібно до того, як Юнг трактує архетип як «колективне несвідоме». Креативність ця, однак, не торкається будь-якого роду діяльності, навіть художньої, але ґрунтується на прагненні кожної людини зокрема і людства в цілому визначити своє місце в системі «універсум –

природа – індивід». Продовжуючи лінію узагальнення архетипу як *intuitio*, концепту як *ratio*, дозволимо припустити, що міфологема може бути узагальнена через поняття *creatio*.

В українській філософії і літературознавстві до проблематики *archetypis – conceptis – mythologem* теж звертаються часто і охоче, тим більше, що національна духовна спадщина, передусім фольклорна та сакральна, вельми природно оперують архетипними та міфологічними кодами, а необхідність багато сторіч виживати в умовах бездержавності змусила народ знаходити більше ідеальні, аніж реальні, соціальні засоби національної самоідентифікації, і в тому сенсі архетипи, як і концепти та міфологеми прекрасно надаються для цієї мети.

Як класичні праці з поданої проблематики варто згадати фундаментальні дослідження Сергія Кримського [8]. Він вводить дуже важливе поняття «ціннісно-сислового універсуму», невід’ємною часткою якого і виявляються архетипи – своєрідні інваріанти універсальних структур культурної свідомості. В цьому ряду він виділяє непохитні для всіх часів, народів і суспільних структур архетипи, що забезпечують гармонію як необхідну умову життєздатності і розвитку людства – це Істина, Добро, Краса.

До архетипів С. Кримський відносить також символи філософсько-теологічного порядку, серед яких особливо виділяє формулу триєдності буття, притаманну християнському світобаченню, чи символіку протилежностей як основи будь-якого розвитку і просування вперед.

Проте крім загально значимих філософ виділяє і специфічно національні, які формувались в залежності від історичного розвитку нації, її духовних пріоритетів та ментальних засад: «Історично статус національних святинь українського народу пов’язувався з національною ідеєю, з архетипом слова (мови) та з архетипом софійності, знаками мудрості самого життя, осяяного благодаттю... Внаслідок такого розуміння в українському менталітеті не було гострого розриву між інтелектом і почуттям, між духом і тілом, вірою та раціональною сферою» [10, с. 274].

І далі уточняє свою думку, розгортаючи її на сферу культурного архетипу нації: «Формування власних культурних цінностей в Україні відбувалось у своєрідному «крейсуванні» між різними культурними формами. Ці мандри у світі культури набували іноді вигляду розігрування різних варіантів поведінки, в якому моделювалось певною мірою входження народу в коло світової цивілізації» [10, с. 297]. Отож, серед інваріантних компонентів універсальних структур української культури С. Кримський називає архетип серця та софійності, а також архетипи Слова та Природи, які пов’язує з історично складеними найвищими цінностями української нації, що входять в її ментальний комплекс. Невипадково цитована розвідка «Архетипи української ментальності», яка дала поштовх численним науковим пошукам у цій сфері, була вміщена у фундаментальній колективній монографії «Проблеми теорії ментальності». Тож його бачення архетипу цілком відповідає прийнятому в новітній західноєвропейській і американській філософії тлумаченню: «Архетип»... виступає не як абстрактна величина, предмет відстороненого теоретизування, але як втілення «колективного досвіду народу» [24, с. 2].

Звертаючись до визначень концепту в українській філософії і культурології, теж маємо доволі значний дослідницький компендіум. Поминаючи численні інші дефініції, кожна з яких окреслює якусь сутнісну ознаку явища, зупинимось на визначенні українського філософа Анатолія Свідзинського, який схоплює не просто істоту, а ієрархічну побудову «концепту», внаслідок чого вважаємо за необхідне подати дещо розлогішу цитату з його праці.

До категорії «концепту» Свідзинський, спираючись головню на соціокультурні та традиційно-ментальні передумови, відносить «...відносно невелику кількість слів, які позначають поняття, дуже важливі для соціального (тут і далі збережено правопис автора – Х. К.) буття людей, поняття вельми смі, такі, що еволюціонують в історичному часі, зберігаючи при цьому певне інваріантне ядро. Такі поняття отримали назву концептів. Хоча лінгвістично слово концепт і означає «поняття», однак взяте як термін, воно має набагато ширше значення. Концепти виступають не лише як найважливіші витвори культури, мови, а й як двигуни культури, засіб ефективного впливу на індивіда та формування його як повноцінного члена соціуму. Це стає можливим тому, що концепти віддзеркалюють не просто дуже загальні поняття, вони містять в собі оцінку дійсності, викликають певні емоції, впливають на формування цінностей. Прикладами концептів є «Бог», «природа», «світ», «час», «суспільство», «народ», «культура», «цивілізація», «свобода», «закон», «право», «держав», «мораль», «людина», «любов», «слово», «творчість» і т.д.» [21, с. 170].

І після власних доволі розлогіх міркувань з приводу концепту, автор наводить емке визначення даного поняття російського культуролога Юрія Степанова, з яким солідаризується:

«концепт - це немов би згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини».

Так само і міфологема не раз ставала об’єктом дослідження вітчизняних вчених, особливо в руслі дослідження фольклору та художньої літератури. Так, вельми важливими видаються в цьому руслі праці Г.Грабовича [3], Т.Мейзерської [15], Н.Молотаєвої [16], В.Давидюка [4], причому доволі часто об’єктами міфологізації виступають як сили природи, так і певні ритуальні дійства. В названих і в ряді інших праць здійснюється ретроспективний виклад художнього втілення міфологеми в українській літературі різних історичних періодів і стилів, а також в жанрах фольклору: казках, переказах, легендах, обрядах, піснях тощо. Етапною у дослідженні національно-міфологічного мислення стала конференція «Міфологічний простір і час у сучасній культурі» [14], в якій спеціально докладно розглядаються міфологічні чинники сучасного буття в усіх його проявах – від найбільш очевидного мистецького континууму до суто прагматичних, соціально-економічних аспектів застосування міфологічних елементів людського мислення і культурної традиції.

Показовою в цьому сенсі видається дисертація Т.В. Федотової «Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретаційні моделі» [22], в якій описано особливості трансформації відповідних образів в уявленнях і віруваннях українців, художньо-змістової генези в письменстві XVIII - XIX ст. та на підставі української народної творчості, літературних джерел XVIII – XX ст., творів Г.Сковороди, Т.Шевченка, Лесі Українки, М.Коцюбинського, В.Винниченка, П.Тичини та І.Драча здійснено системний аналіз художніх творів з вогняною та солярною символікою. Подібні приклади є численними в сучасній літературознавчій думці.

Проте якщо в художній літературі всі три названі категорії вже опрацьовані вельми докладно, то в музиці можемо констатувати лише перші підступи до філософсько-гуманістичної проблематики. Серед праць українських вчених останнього періоду варто виділити музикознавчі розвідки Л. Корній [6] та М. Севериної [19], в яких категорія архетипу прикладається як до більш загальних, так і до конкретніших артефактів національної музичної культури. Наприклад, Лідія Корній трактує архетиповість в одній із провідних сфер вітчизняної музики – релігійній, тобто бере до уваги найбільш об’ємний вимір поняття, а відтак пов’язує неповторність, своєрідність української духовної музики на різних етапах її розвитку саме з ментальними архетипами: «Своє» – самобутне в музичному мистецтві існувало завжди, але при збереженні психоповедінкового та психовідчуттєвого архетипу, що визначає ментальність народу, воно змінювалося й еволюціонувало» [6].

Марина Северинова, навпаки, ставить за мету виявити архетипові основи в конкретних творах сучасних українських композиторів – і робить це вельми успішно, акцентуючи «софійність як відкритий текст» в музично-театральному дійстві «Золотий камінь посіємо» Ганни Гаврилець [20] чи «молитовність... як драматургічну вісь, навколо якої вибудовується текстуальна стратегія, «розпаковуються»... архетипові первообрази» [20] у Третьому фортепіанному концерті Мирослава Скорика.

Дуже цікаво і перспективно використовують образно-психологічні можливості музичних архетипів у музичній психології та педагогії. Тут насамперед варто згадати праці О.В. Яремчук, В.І. Фокіної [23], Л.М.Литвинчук [12], в яких пропонується використовувати психоемоційний вплив характерних музичних зворотів, які дослідниці слушно окреслюють в межах архетипового коду, для вирішення особистісних проблем, з психокоригуючою, а навіть з психотерапевтичною метою.

Щодо концепту, то над впровадженням цієї категорії в музичну науку вельми послідовно працює в останні роки молода одеська дослідниця Валерія Марик [13]. Вона обґрунтовує природність застосування категорії «концепту» в музичній науці передусім тим, що «музикознавче дослідження є концептологічним як результат кристалізації, виходу на поверхню словесного втілення глибинного смислу музичних творів» [13]. Спираючись на засади лінгвоконцептології, В. Марик слушно стверджує, що «в художньому концепті завжди здійснюється вибір найбільш важливого і відповідального смислу і що саме художні концепти провокують виникнення вічних образів у мистецтві» [13]. Отож, і на музикознавчому рівні можемо стверджувати, що архетип виступає як глибинне, ментально закорінене, навіть не завжди повністю усвідомлене автором зерно художньої ідеї, тобто – як і в інших мистецьких формах – як втілення *intuitio*, в той час, як концепт має переважаючу раціональну природу і, відповідно, співвідноситься з художнім текстом і його архетипом як елемент *ratio*.

Свою особливу природу виявляє в музиці і міфологема. Проте, якщо поняттям національної міфології та її втілення в музиці займається достатньо багато дослідників, то праць, присвячених суто

міфологемі як категорії специфічно музичного мислення й її вияву в образно-інтонаційному ряді творчості різних епох, жанрових сфер чи індивідуальних стилів, маємо в українській гуманістичній науці обмаль. Серед них вартує передусім згадати докторську дисертацію Олени Рощенко [17], проте й вона розглядає головню міфологеми пізнього німецького музичного романтизму, зокрема оперні міфологеми Ріхарда Вагнера.

В цьому контексті варто зауважити, що якраз національна музично-фольклорна традиція дає дуже багатий матеріал для вивчення міфологем – навіть не окремих з них, а цілісної системи, оскільки вся дохристиянська етика і уявлення давніх українців ґрунтувалась не просто на міфопоетичних засадах, а на міфологемах як константах узгодження свого власного буття з оточуючим світом і природою. З них випливає і оригінально складена система художньої виразовості у всіх видах мистецтва, яка виявляє національну ментальну природу не лише у виборі основних тем і концептів літературних, живописних чи музичних творів, не лише в їх глибинних архетипах, але й в особливих формах втілення свого міфопоетичного світогляду, для якого кристалізуються на різних етапах історичного розвитку народу – від Київської Русі до сучасності – відповідні міфологеми.

На це вказували численні дослідники, як прихильники свого особливого шляху українців в християнській європейській спільноті (В. Шаян, О. Воропай та ін.), так і навіть такий видатний християнський мислитель, як Іларіон Огієнко, у своїй праці про дохристиянські вірування українського народу: «Нарешті, без належного знання дохристиянських вірувань годі зрозуміти історію української культури та літератури, як давньої так і нової, бо вона завжди оперує з народними віруваннями, переказами, піснями й т. ін., – взагалі з так званим «етнографічним матеріалом», що в значній своїй мірі склався ще за дохристиянських часів» [1]. Ця думка одного з провідних українських філософів ХХ ст. ще раз підтверджує слушність гіпотези про міфологеми як про вияв «колективного творчого потенціалу», creatio, яке на різних історичних етапах, суспільних обставинах, індивідуальних стилях виявляє свою актуальність і потужну силу впливу.

Отож взаємодія архетипу – концепту – міфологеми в музиці, як фольклорній, так і професійній, на сучасному етапі розвитку музичної науки видається вельми перспективним напрямом дослідження з кількох міркувань. По-перше, в умовах глобалізації, агресивної уніфікації будь-якої інформації, в тому числі й художньої, зростає природний «опір матеріалу» і більшість народів, особливо тих, що володіють давніми культурними традиціями, намагаються усвідомити їх для збереження власної ідентичності. По-друге, гуманістичні науки вже доволі тривалий період рухаються назустріч одна одній, тож розробка фундаментальних проблем філософії, психології та етнології в музичній сфері відповідає викликам часу. По-третє, саме музика, володіючи значним потенціалом безсвідомого – підсвідомого – позасвідомого, може розкрити такі властивості категорій архетипу – концепту – міфологеми, які надто важко помітити у предметно-вербальній площині, а проте вони допоможуть збагнути їх нові грані у пізнанні універсуму.

1. Архетипы, мифологеми, символы в художественной картине мира писателя [Текст] : материалы международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19–24 апреля 2010 г.) под. ред. Г. Г. Исаева; сост. : Г. Г. Исаев, Т. Ю. Громова, Д. М. Бычков. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 289 с.
2. Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы / А. Большакова // Архетипы, мифологеми, символы в художественной картине мира писателя... – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 8.
3. Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Грабович, пер. з англ. С. Павличко. – 2-ге вид., випр. й авторизоване. – К. : Либідь, 1998. – 271 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.
5. Іван Огієнко. Дохристиянські вірування українського народу / Іван Огієнко. – К. : АТ «Обереги», 1992. – С. 13.
6. Корній Лідія. Проблема національного в українській духовній музиці різних історичних періодів [Електронний ресурс] / Л. Корній // Режим доступу: [http://www.mari.kiev.ua/2010%20-%20Mystectvoznavstvo%20Ukrainy\\_11/033-037.pdf](http://www.mari.kiev.ua/2010%20-%20Mystectvoznavstvo%20Ukrainy_11/033-037.pdf)
7. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
8. Кримський С. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008 р. – 718 с.
9. Кримський С. Ранкові роздуми : зб. ст. / С. Б. Кримський. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.

10. Кримський С. Архетипи української ментальності / С. Б. Кримський. // Проблеми теорії ментальності – К. : Наукова думка, 2006. – С. 274 – 275.
11. Кримський С. . Архетипи української ментальності / С. Б. Кримський. // Проблеми теорії ментальності – К. : Наукова думка, 2006. – С. 296 – 297.
12. Кримський С. Б. Дім - поле - храм / С. Б. Кримський // Сучасність : Література, наука, мистецтво, суспільне життя: Щомісячний часопис незалежної української думки. – 03/2005. – № 3. – С. 139–145.
13. Литвинчук Л.М. Психологічні механізми дії музики / Л.М.Литвинчук // Проблеми сучасної психології. Збірник наукових праць КПНУ імені Івана Огієнка. – К. : Наукова думка, 2012. – Випуск 17. – С. 225–232.
14. Марик В. Явище концепту і концептосфери в музичному мистецтві : до проблеми вічного образу : автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / В.Марик, Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2008.
15. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка / Т.Мейзерська. – О. : Астропринт, 1997. – 128 с.
16. Міфологічний простір і час у сучасній культурі [Текст] : матеріали міжнародної наук. конф. 12–13 грудня 2003 р. Ч. 3 / Асоціація «Новий Акрополь»; КНУ ім.Т. Шевченка та ін.. – Ч. 1, 2. – К. : Видавництво КНУ ім. Т. Шевченка, 2003.
17. Молотаєва Н. В. Міфопростір художнього тексту: етноміфологеми Т. Шевченка у логіко-лінгвістичному аспекті / Н.Молотаєва // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації літературного тексту: 36. наук. пр. - К., 1995. – С. 11–22.
18. Руткевич А. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга / А.Руткевич // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 21.
19. Рощенко О.Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. – автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / О.Рощенко, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2006.
20. Северинова М. Ю. Культурні архетипи «софійність» та «слово» як основа музично-драматургічного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) / М.Северинова // Культура України. Випуск 37. – К.: 2012. – С. 32–38.
21. Северинова М. Архетипові образи сакрального на прикладі концерту №3 для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана М. Скорика / М.Северинова // Культура України. Випуск 39. – К.: 2012. – С. 12–22.
22. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури / А.Свідзинський. – Луцьк, 2008. – С. 74.
23. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури. – Луцьк, 2008. – С. 179.
24. Федотова Т.В. Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретаційні моделі. Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 /Т.Федотова; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2006.
25. Яремчук О.В. Музичні архетипи та їх роль у творчому саморозвитку особистості / О.В.Яремчук, В.І. Фокіна // Проблеми загальної та педагогічної психології. Збірник наукових праць інституту психології ім. Г.С.Костюка НАПНУ– К. : Наукова думка, 2012. – Т. XII, ч.3. – С. 441 – 447.
26. Jung C. G. Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk / C. Jung // Seelenprobleme der Gegenwart. – Zürich, 1950. – P. 62–63.
27. New Websters Dictionary and thesaurus. - Printed and Manufactured in the United States of America, 1993. - P. 202.
28. Myths and Motifs in Literature. Ed. D. J. Burrows, F. R. Lapidus, J. T. Shawcross. – N.Y., 1973. – P. 2.

*В статті розглядаються можливості застосування деяких основних категорій філософії: архетипа, концепта та міфологеми - в музичній науці, як однієї з суттєвих складових гуманістичного пізнання світу; описано обсяг та співвідношення даних понять; проаналізовані звернення до цієї проблематики в українській філософії та літературознавстві. Основна увага зосереджена на актуальності застосування названих категорій на сучасному етапі розвитку музичної науки.*

**Ключові слова:** архетип, концепт, міфологема.

*The article discusses the application of some basic categories of philosophy: an archetype, a concept and mytheme in musical science, as one of the essential components of the humanistic knowledge of the world; defined scope and the relationship of these concepts; analyzed the treatment area in Ukrainian philosophy and literary criticism. The main attention focuses on the relevance of use of the aforementioned categories at the present stage of development of musical science.*

**Key words:** archetype, concept, mythology.

УДК 78.01

Юрій Василенко

### ПОРТРЕТИ І АВТОПОРТРЕТИ КОМПОЗИТОРІВ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

У статті здійснено розгляд жанрів музичного портрету композитора та автопортрету з позицій мистецької самоідентифікації, співвіднесення особистості і образу творця, автора і його творіння, пізнаваності унікальності його постаті через комплекс семантично виразних та символічних ознак індивідуального стилю. Висвітлено їх значення як суб'єктивних складових духовного світу митця, засобу самовираження, самоствердження, самопізнання, самооцінки, сфери гумору та іронії, методу оперування прихованими знаками (шифрами, кодами, монограмами), образами-масками, залучення засобів ідеалізації, рольової гри.

**Ключові слова:** психологія творчості, індивідуальний авторський стиль, музичний портрет, семантика виразових засобів.

Музичний портрет, особистісні характеристики, створені музичними засобами, психологічний підтекст, внутрішній світ героїв – категорії музичного змісту, на яких перетинаються сфери особливої уваги усіх учасників музично-мистецького процесу: композиторів, виконавців та слухачів.

Однак особливе місце у наведеному переліку належить образам самих митців віддзеркаленим у власній творчості чи трактованим крізь призму сприйняття іншого композитора. Мистецька самоідентифікація, співвіднесення особистості і образу творця, автора і його творіння, пізнаваність унікальності його постаті через комплекс семантично виразних та символічних ознак індивідуального стилю формує унікальне та винятково багатовекторне поле дослідження у жанрах музичного портрету композитора та автопортрету. З цієї причини вони постійно знаходяться у колі наукового зацікавлення музикознавців, спеціалістів у галузі музичної психології, філософії, естетики, педагогіки, інтерпретації тощо. Серед філософів-класиків, яка торкалася проблематики самоусвідомлення особистості – Р. Декарт, Г. В. Лейбніц, Г. Фіхте, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Шеллінг. Вже на цьому рівні виокремлюється співвіднесення особистості і її творчості за Й. Г. Фіхте: ««Я» - абсолютне творче начало, яке є фундаментом всього суцього і самого себе як «Не Я»» [10]. У різних аспектах до даної проблематики звертаються фахівці у галузі естетики М. Михайлов [5], Г. Рождественський [7], О. Кривцун [3], музикознавства та виконавства: М. Арановський [1], М. Васірук [2], Я. Олексів [6], А. Сташевський [8].

Ігровий принцип у основі природи власної творчості розкривають автопортрети-ребуси з монограмами-сигнатурами (М. Михайлов їх називає «абстрактно-висотними схемами» [5, с. 135]. Історія їх виникнення сягає XVI століття, коли закріпилась традиція компонування *soggetto cavato* (*soggetto cavato dalle vocali di queste parole*): у певному вербальному виразі голосна кожного складу приводилась у відповідність до голосної у складовій системі назв звуків (іноді звуки обирались за іншими ознаками фонетичної спорідненості).

У барокову епоху монограми компонувались на підставі буквенної системи, за їх основу бралися ім'я, прізвище чи ініціали композитора. Намір митця ввести монограму до твору з усією очевидністю вказував на прояв особистісного начала, присутність автора у музичному висловлюванні. Серед найбільш відомих музикантів, які звертались до цього прийому – Й. С. Бах (B-A-C-H), Франц Шуберт (F-Es-C-H), Роберт Шуман (A-Es-C-H - Es-C-H-A), Бедржих Сметана (B-Es), Арнольд Шенберг (Es-C-H-B-E-G; S-C-H-B-E-G), Альбан Берг (A-B-H-F), Бела Барток (B-E-B-A; B-A-B-E), Джон Кейдж (C-A-G-E), Дмитро Шостакович (D-Es-C-H; D-S-C-H).

«Власна монограма автора – це «підпис» сучасного композитора в музичному творі, визначальне місцезнаходження художника в історії музичної культури. Монограми володіють особливою «музикальністю» і утворюють цікаві музичні схеми» [2].

У Варіаціях для оркестру «Загадка» англійського композитора Едуарда Елгара також зашифровано його ініціали. Справжнім проголошенням єдності творчих засад нововіденської школи є початкова тема-*initio* «Камерного концерту» А. Берга на підставі анаграми Arnold (e)SCHoenBERG – Anton wEBErn – AlBAN BErG.

© Василенко Ю., 2014.

Один з найдавніших автопортретів представлено у творчому доробку Жана Філіпа Рамо: третя частина його Четвертого концерту № 4 для оркестру називається «Рамо».

Групу гумористичних автопортретів, шаржів експонують автопортрети, що виникли XVII в. у творчості англійських верджіналістів («ДокторБулл власною персоною» Дж. Булла, «Мрія Джеймса Фарнабі» Дж. Фарнабі), фортепіанна композиція Джоакіно Россіні «Марш і спогади про мою останню подорож».

Цікавим різновидом творчості є автопортрет-маска. Від попереднього він відрізняється позицією завуалювання істинної сутності образу чи його ідеалізації. «Публічна поведінка художника зміцнює його славу містифікатора, лицедія. Знемога за вигаданим світом мрій, прагнення відповідати очікуванням, втілити безглузде, недолуге, грішно-збаламучене життя в легенду, казку, розраховану на ефект, нерідко привносить у його дії елементи маскарადу» [3]. Маски, повні театральної умовності персонажі, постають як складові автопортрету у спорідненій і, водночас, контрастній автобіографічній парі «Флорестан» і «Евзевій» у «Карнавалі» Р. Шумана. На їх прикладі композитор демонструє прояв двох гранично відмінних особистостей-давидсбюндлерів: палкого, пристрасного, захопленого, категоричного у судженнях і мрійливого, дипломатичного та витонченого. Подібним є й герой-юнак у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза, який окрім власних рис у контексті автобіографічних подій та викликаних ними яскравих емоцій та бурхливих переживань, наділяє свого героя рисами літературних персонажів романтичного періоду.

У продовження творчого досліду над відмінностями самовираження митців у сферах автопортретів-рефлексій (композицій, орієнтованих на підтримку і розкриття статусу Автора, роздуми про його феномен у наш час) та масок (персоніфікованого музичного театру, пародії) в межах концертного циклу «Нове покоління мистецтва» XX Міжнародного фестивалю мистецтв «Арт-листопад» зусиллями об'єднаного колективу Ансамбль «Галерея актуальної музики» було реалізовано масштабну програму зі світовими прем'єрами пар творів, які представляли кожен з названих іпостасей композитора: Юрій Акбалькан («Маска», «Автопортрет»), Сергій Зяцьков («Маска», «Автопортрет»), Юрій Красавін («У масці і без» для саксофонів (альт, баритон), туби, віолончелі та фортепіано, Олег Пайбердін («Маска», «Автопортрет»), Андрій Попов («Мислеформи» (п'єса-маска) для альт-саксофона, туби і фортепіано «Рідкісні краплі падають з каштанового листка в склянку з водою, забутий на веранді» («композиція-автопортрет» для віолончелі та фортепіано Ольга Раєво диптих (в ньому: «Колискова без слів» (маска), II – «Interludia» (автопортрет) для сопрано – саксофона, туби, віолончелі та фортепіано. Цим було досягнуто діалогу епох, різних систем конвергенції традиційного та новаторського начал.

Повна протилежність попереднього – автопортрет-саморефлексія (самоідентифікація, самонавіювання, самоаналіз, самооцінка, ідеалізація та ін.) характерний привнесением у музику лірико-сповідального характеру, висвітлює вагомі події життя митця. А. Ефрос зазначав існування 2 видів автопортретів. «В одних художник зайнятий своїм зовнішнім виглядом, в інших - своїм внутрішнім світом. Там – самовідображення; тут самопізнання. Один спокійно констатує, інший схвильовано сповідається» [цит. за 3].

Іще одним своєрідним вираженням відображення власної особистості у композиціях даного виду стає самоцитуювання, яке здебільшого несе в собі ідею осмислення значимості власної творчості. Такими постають перед слухачами Герой з симфонічної поеми Р. Штрауса «Життя героя» чи образ автора у «Варіаціях на тему Паганіні» для фортепіано й оркестру С. Рахманінова. До цього переліку варто додати «Автопортрет» для оркестру Р. Щедрина (1984), де вказані аспекти підтверджує наявна символіка та літерні коди. «У цій роботі мене надихав приклад живописців, - пояснював автор. Майже всі вони писали свої портрети: можливо, це відображало усвідомлену ними необхідність пізнати самих себе» [7]. З 2 по 12 грудня 2002 року в Москві і Санкт-Петербурзі проходив міжнародний музичний фестиваль «Родіон Щедрін. Автопортрет».

Окрему лінію досліджуваного представляє музичний портрет композитора у творчості іншого. Його особливістю є погляд на творчий процес ізсередини, співставлення принципових відмінностей творчих особистостей у засадах компонування, в шляхах досягнення творчого результату.

Безпосереднім різновидом досліджуваної групи є ліричний портрет. Таким постає з одноіменної мініатюри друг композитора Нільс Гаде в «Ліричних п'єсах» Едварда Гріга. Портрет-семантичний комплекс пізнаваних прийомів індивідуального авторського почерку.

Важливим засобом віддзеркалення авторського стилю, стає портрет-цитата. Як показовий взірець даного підходу варто навести фортепіанний цикл Б. Фільца «Музичні присвяти», де поряд зі

стилізацією присутня опора на цитування знакових для творчості низки видатних українських митців композицій: солоспіву «Бабине літо» («Гей, летить павутиння») на слова М. Гавалевича у частині «Відлуння минулих літ» (присвячена Д. Січинському), солоспіву «Тайна» – «Хтось мене ще пам'ятає» на сл. О. Олеса у п'єсі «Спомин», що відтворює образ С. Людкевича, фортепіанної «Думки» в «Сумній пісні» присвяченій В. Барвінському тощо.

Алюзія-стилізація стає основою для різновиду Портрету-посвяти «Homage à Chopin» (1983, нова редакція у 2005 р.) для чотирьох фортепіано Р. Щедріна. Цикл «Три Присвяти» для струнного оркестру (2000-2004) М. Шука, першовиконання яких відбулося на фестивалях «Прем'єри сезону – 2003» («Київська камерата», дир. В. Матюхіна); «Київ Музик Фест–2005» (Камерний оркестр Київської філармонії дир. В. Рунчак) включає три портрети-стилізації: 1. Ноктюрн (Моцарту); 2. Хорал (Баху); 3. Фуга (Вівальді).

Подібне завдання але в іншому стильовому полі виконує В. Рунчак в Сюїті № 1 «Портрети композиторів» для баяна у 4-х частинах, де створено яскраву різностильову композицію на підставі відтворення пізнаваних рис індивідуального комплексу виразовості Й. С. Баха, Д. Шостаковича, Н. Паганіні, І. Стравінського. Дослідник творчості композитора А. Сташевський зазначає: «В. Рунчак намагається вибудувати хронологію розвитку музичної історії, тому, що кожен з обраних композиторів є одного боку, хрестоматійним прикладом реалізації індивідуального в музиці, а з іншого – прикладом узагальнення найтипівшого в музиці свого часу» [8, с. 97]. Подібні художні завдання втілюють сюїтний цикл «Присвяти» – для ретро-гітари в доробку Л. Грабовського, Партита для фортепіано «Присвята Мирославу Скорику» (1983) Віктора Степурка та «Партита на теми DesCH» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1982, Mediation, Canon, Illuzione, Memoria) Валентина Бібіка та ін.

Портретне відображення творчих установок автора притаманне композиціям на підставі запозиченого тематизму: варіації, фантазії, парафрази, транскрипції, переклади, аранжування неминуче вимагають присутності образу автора. Такими є оркестрова сюїта «Моцартіана» П. Чайковського, «Шопеніана» О. Глазунова, «Метелики» (на музику Р. Шумана в оркестровці М. Черепніна), «Смішні жеманниці» (музика Д. Скарлатті в обробці В. Томмазіно), «Крамничка чудес» (Дж. Россіні – О. Респігі), балети І. Стравінського «Пульчінеला» на музику Дж. Б. Перголези «Поцеліунок феї» на музику П. Чайковського, «Скарлаттіана» А. Казелли тощо.

Портрет, як символ епохи спрямовано на узагальнене відтворення, філософське осмислення рис історично значимого періоду, виразником якого є об'єкт музичного зображення як знаковий представник. Таким портретам притаманна не стільки стилізація, скільки неостилістика – рефлексивне віддзеркалення семіотично вагомих ознак стилю в сутнісно нових виразових системах. М. Равель написав шести частинний фортепіанний цикл «Гробниця Куперена» («Le Tombeau de Couperin») обумовивши, що данина поваги віддається тут не стільки особисто Куперену, скільки французькій музиці XVIII століття. Взірцем даного вектора є образ Й. С. Баха, який постає у композиціях Р. Щедріна «Музична офіра» (1983) «Музика для Кетена» (1984), ряд можна продовжити такими прикладами як «Шопен» Р. Шумана, «Болеро. Експеримент» Олександра Нежигая і аранжування танго А. П'яццолі – «Танго-ремінісценція» Дмитра Савенка.

Портрет-монограма фігурує й серед засобів, за допомогою яких створюється образ іншого композитора. «Отже, вводячи чужі і власні монограми в фуги, сучасні автори вступають у діалог з композиторами-попередниками, і в концепціях поліфонічних творів знаки-шифри починають здійснювати своєрідний зв'язок часів, будучи універсальними формулами життя Музики і Мистецтва. Монограмування дозволяє розкривати зміст сучасних фуг, нерідко досить складних за музичною мовою. Смыслова ж багатовимірність музичних шифрів створює можливість виняткового по ємності узагальнення, символізації, яка відбувається за допомогою кодування в елементі музичного тексту (монограмі) величезної за масштабом інформації» [2].

Так бахівські ініціали наявні у таких композиціях як «Мистецтво фуги», канонічні варіації «Vom Himmel hoch da komm 'ich her», симфонія f-moll (BWV 795) та заключна фуга першого тому «Добре темперованого клавіру» самого Й. С. Баха, а у подальшому до цієї монограми як до символу-портрету композитора зверталися сотні митців різних епох (зокрема Р. Шуман, Ф. Ліст, М. Римський-Корсаков, М. Рeger, Ф. Бузоні, А. Шенберг, А. Веберн, Д. Шостакович, Ф. Пуленк, А. Пярт, А. Шнітке, Л. Далапінкола та численні інші). Монограму Д. Шостаковича цитує А. Риндін у творі «Пасакалія і фуга», Е. Денисов у Дивертисменті для оркестру, І. Асеев у фузі in d з циклу «Симфонічні фуги». «Незважаючи на той факт, що монограма ВАСН стала зашифрованою особистого

імені, сприяючи створенню авторських монограм, проте вона являє собою втілення об'єктивного, надособистого буття, гармонійно зливається з внутрішнім суб'єктивним началом. Єдність мікро- і макрокосмосу, Людини і Всесвіту стає в епоху бароко стрижнем семантичної інтерпретації звуків коду» [10, с. 14].

Монограма-сигнатура Й. С. Баха наділена не стільки особистісною характеристикою, скільки сприйняттям його творчої позиції, вираженої через доробок як масштабного філософського узагальнення своєї епохи, однією з сутнісних ознак якої було читання посвяченими таємних знаків, прихованих символів. Звідси – змістове балансування теми-монограми у бік символіки риторичних фігур хреста і кола, її поєднання з іншими видами шифрів і кодів. «Особливістю художньої мови Шостаковича є та обставина, що в ньому різко зростає роль опосередкованої форми висловлювання і в першу чергу за рахунок засобів позначення. Одним словом, в музиці Шостаковича дуже сильний семіотичний шар, і цим вона ще раз підтверджує свою приналежність до мистецтва ХХ століття», – пише М. Арановський [1, с. 239].

Це яскраво демонструє масштабно представлена наявність різнопланового блоку особистісних мистецьких кодів – автопортрету і двох портретів у Симфонії № 10: насамперед багатоплоаново переосмисленої власної монограми, у валторновому соло з третьої частини твору Д. Шостакович зашифрував ім'я Ельміра (на честь його учениці, азербайджанської піаністки, композиторки, педагога Ельміри Назирової Рза кизи. Натомість тема англійського ріжка й скрипки соло близька до теми першої частини «Пісні про Землю» Г. Малера – митця в особливий спосіб близького за світоглядом до Д. Шостаковича.

Натомість автограф Д. Шостаковича у творчості інших музикантів, поряд з прагненням прослідувати шляхом філософа-мислителя, нерідко уособлює образ протесту, опору системі, громадянської позиції видатного музиканта, який відобразив у своїй творчості складний і масштабний лик своєї доби.

Монограма може набувати гумористичного, комічного символічного забарвлення. Так, наприклад, у петербурзькій консерваторії початку ХХ століття побутувала приказка: «Бережись Лядова», яка увійшло до вжитку через музичний жартівливий код, внесений його учнем К. М'яковим в одну з учнівських фуг: b-re-gis, la-do-fa. Тут поєднано складову та буквенну системи позначення звуків. Тему-монограму зі звучущих літер використав Альфред Шнітке у творі «Канон пам'яті І.Ф.Стравінського», в якому композитор використав комплекс омузикалених літер з повного імені митця: G FEDEsCH EsAEs.

Даний засіб наявний і в музиці для народних інструментів. Так, характеризуючи «Концертний триптих» В. Власова для баяна соло, Я. Олексів наголошує, що ця композиція поєднує живописну програмність та раціональні музичні експерименти барокової доби: «Твір, написаний під враженням від картини Ієроніма Босха «Страшний суд», не тільки з різкою точністю передає картини раю і пекла, але є до того ж взірцем тонкої інтелектуально головоломки – адже у ньому нотами зашифровані всі імена членів династії Воеводіних – п'ятнадцяти поколінь музикантів, які прославляють своєю майстерністю Україну» [6, с. 118].

Автопортрет в музичному мистецтві розкриває великий комплекс завдань та стильових прийомів: це розкриття суб'єктивної складової, духовного світу митця, засіб самовираження, самоствердження, самопізнання, самооцінки, сфера гумору та іронії, метод оперування прихованими знаками (шифрами, кодами, монограмами), образами-масками, залучення засобів ідеалізації, рольової гри.

Портрет композитора в музиці несе в собі потенціал відтворення комплексу пізнаваних семантичних ознак індивідуального стилю та суспільної оцінки значимості його творчої діяльності. Це здійснюється через засоби стилізації, цитування, пародіювання, монограмування імен композиторів, різнопланову роботу з запозиченим матеріалом.

Звернення до цитування монограм видатних музикантів засвідчує прагнення митців інших епох осмислити художню вартість і масштаб їх внеску в світове музичне мистецтво, виокремити смислові домінанти, зокрема у поліфонічних жанрах.

1. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / М.Арановський // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский. – М., 1997. – С. 213–249.

2. Васирук И. И. Монограммы-шифры в фугах отечественных композиторов в последней трети XX века / И. И. Васирук // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 55. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/monogrammy-shifry-v-fugah-otchestvennyh-kompozitorov-v-posledney-treti-xx-veka>

3. Кривцун О. А. Личность художника как предмет психологического анализа / О. А. Кривцун // Психологический журнал. 1996. – Т. 17, № 2. – С. 99–109.
4. Крузе С. В. Автопортрет как форма самопознания личности художника : диссерт.на стиск. учебной степени кандидата философских наук : спец. 09.00.13. – религиоведение, философская антропология, философия культуры / Светлана Валерьевна Крузе. – Ростов-на-Дону, 2004. – 133 с.
5. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке.: Ст. и фрагм. / М. Михайлов ; [Вступ. ст. М. Арановского, с. 13–38] 283 / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
6. Олексів Я. В. Програмність в українській баянній сюїті у формотворчій та стильовій проєкціях / Я. В. Олексів // Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 3. – С. 115–119.
7. Рождественский Г. Преамбулы : Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам / Г. Н. Рождественский. – М. : Советский композитор, 1989. – 304 с.
8. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя». Аналітичні есе баянної творчості. Монографічне дослідження / Андрій Сташевський. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – 200 с.
9. Фихте И. Г. Сочинения в 2-х томах / И. Г. Фихте. – СПб. : Мифрил, 1993. – 1485 с.
10. Юферова, О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : диссерт. для соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения. – спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / Юферова, Ольга Александровна. – Новосибирск, 2006. – 239 с.

*В статтє осуцествлено рассмотрение жанров музыкального портрета композитора и автопортрета с позиций художественной самоидентификации, соотнесения личности и образа творца, автора и его творения, узнаваемости уникальности его личности через комплекс семантически выразительных и символических признаков индивидуального стиля. Освещено их значение как субъективных составляющих духовного мира художника, средства самовыражения, самоутверждения, самопознания, самооценки, сферы юмора и иронии, метода оперирования скрытыми знаками (шифрами, кодами, монограммами), образами-масками, привлечение средств идеализации, ролевой игры.*

**Ключевые слова:** психология творчества, индивидуальный авторский стиль, музыкальный портрет, семантика выразительных средств.

*In the article the consideration of musical genres portrait and self-portrait of the composer in terms of artistic identity, personality and way of relating the creator, author and his creation, the recognition of the uniqueness of his personality through a set of semantically expressive and symbolic attributes of individual style. Lit their value as subjective components of the spiritual world of the artist, the means of self-expression, self-assertion, self-knowledge, self-esteem, the scope of humor and irony, a method of operating hidden characters (ciphers, codes, monograms), images, masks, fundraising idealization, role-playing games.*

**Key words:** psychology of creativity, an individual author's style, a musical portrait, semantics of expression.

УДК 785.7 (477.42)

Анастасія Кравченко

### **«БІДЕРМАЙЄРІВСЬКИЙ САЛОН» В ЖИТОМИРІ (НА МАТЕРІАЛІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА 1920-Х РОКІВ)**

*У статті аналізуються композиторський та виконавський аспекти творчої діяльності В. С. Косенка в Житомирі. Розглядається загальна культурна ситуація міста в 20-х роках ХХ століття. Досліджується зв'язок з австро-німецькою традицією бідермайєра.*

**Ключові слова:** В. С. Косенко, камерна музика, бідермайєр, музичне життя Житомира.

© Кравченко А., 2014.

У біографії видатного українського композитора Віктора Степановича Косенка дослідники особливо вирізняють Житомирський період: 1919–1929 рр. [2, 3, 4, 6, 8]. Виокремлення цього періоду пов'язане не лише з географічним чинником: саме в Житомирі відбулося професійне формування Віктора Косенка, становлення його як композитора і піаніста.

У сфері композиторської та виконавської діяльності великий вплив на В. Косенка мало мистецьке середовище цього невеликого провінційного міста, у якому, однак, незважаючи на економічну та політичну скруту того часу, підтримувалися усталені культурні традиції, особливо виразні в галузі камерного музикування. Дослідження даної традиції на матеріалі камерно-інструментальної та вокальної творчості майбутнього відомого українського композитора й складає зміст даної статті.

Поміж музичними жанрами камерні твори посідають особливе місце завдяки здатності найкраще розкрити внутрішній світ людини, відтворити її найінтимніші почуття. Природно, що подібне спрямування камерного мистецтва у роки радянської влади стояло на заваді його розвитку, адже тоді заохочувалися більш придатні для вираження нової ідеології масові жанри, призначені для виконання великими колективами. І все ж, камерне музикування не лише не згасло, але й продовжувало посідати значне місце в композиторській та виконавській творчості українських митців. Більше того, період 20-х років минулого століття називають навіть «класичним» в українській камерній музиці, з огляду на те, що саме у ці роки композитори створили значну кількість романсів, солоспівів, інструментальних ансамблевих творів для різних складів, які надалі увійшли до «класичного» фонду вітчизняної музики.

Ситуація, що склалася в Україні на початку 1920-их років, нагадувала умови, за яких у першій половині ХІХ-го століття, у вже потужному романтичному річищі європейської культури народився її новий напрям, що отримав назву бідермайєр<sup>36</sup>. Визначившись на початках, головним чином, у живописі, архітектурі, виготовленні меблів, мистецтві оформлення інтер'єрів тощо, бідермайєр невдовзі стає також знаковим явищем у літературі та музиці.

Об'єктивні передумови для виникнення цього стильового напрямку склалися за історичної ситуації в Європі доби Реставрації: розчарування в ідеях Французької революції, наполеонівські війни, криваві спроби відновлення монархії тощо призвели до виснаження, втоми, невпевненості, переоцінки життєвих і мистецьких ідеалів. Притаманна романтизму особлива увага до особистості, її складного внутрішнього світу, драматичних колізій поступається реальним, земним, більш буденним цінностям, таким як домашній затишок, родинне коло, звичні предмети і ситуації. Саме ці ідеали, що стають панівними у світосприйнятті середнього класу, зокрема обивателів невеличких провінційних міст різних країн Європи, визначили стильову течію, яка згодом особливо увиразнилася в мистецькій культурі Німеччини, де й отримала назву бідермайєр [9, с. 5]. Однак, іманентні ознаки цієї романтизму – загальнодоступність широкій аудиторії, залучення побутових форм музикування, скромність та простота вираження, камерність, підкреслена сентиментальність тощо – знаходимо в культурах різних країн, до того ж, в умовах як проторомантизму, так і подальшої пролонгації стилю, в постромантизмі. Особливо ці ознаки увиразнюються в різних країнах у періоди суспільно-політичних криз.

Подібна ситуація склалася в Україні в перших десятиліттях ХХ століття: передреволюційна лихоманка, Перша світова війна, Жовтневий переворот, протистояння в суспільстві під час громадянської війни, поразка Української революції 1917–1921 рр. – всі ці події спричинили фізичне та моральне виснаження нації. Як і століття тому, своєрідним «відпочинком» у мистецтві стало звернення до тем побуту, родинного затишку, ностальгії за минулим, простого тихого життя. У музиці це знаходить вираження у зверненні до традицій домашнього салонного музикування, що насамперед було пов'язане з камерними жанрами – інструментальними та вокальними мініатюрами, невеликими ансамблями.

У Житомирі таким музичним домашнім салоном став будинок № 6<sup>37</sup> по вулиці Дмитрівській, де у 1920-ті роки проживав Віктор Косенко з дружиною Ангеліною Володимирівною та прийомними дочками Іриною та Раїсою. У концертах «салону» Косенків брали участь рідні та друзі композитора,

36 Назва «бідермайєр» (нім. Biedermeier, Biedermaier) походить від вигаданого імені простого німецького міщанина Готліба Бідермайєра, який згадується в заголовку циклу пародійних віршів Людвіга Айхродта та Адольфа Кусмауля «Бідермайєрова любов до пісні» («Biedermeier Liederlust»), опублікованих у 1850 р. У науковому обігу термін бідермайєр почали використовувати від початку ХХ ст.

<sup>37</sup> Тепер № 10.

місцеві музиканти, а також відомі артисти, які приїжджали до міста на гастролі. Ці зібрання були вельми цікавими та різноманітними за змістом і формою: тут звучала музика у виконанні професіоналів і місцевих музикантів-аматорів, а також регулярно проводилися репетиції майбутніх публічних концертів, у яких брав участь хазяїн дому, піаніст Віктор Косенко. Такі репетиції часом також переростали в імпровізовані концерти або домашні вистави, серйозні та гумористичні, що завжди закінчувалися дружнім чаюванням з веселощами та концертними виступами.<sup>38</sup> Старший брат композитора Олександр самотужки розігрував сцени з опер, співаючи усі партії, та комічно виконував різноманітні танцювальні номери, наприклад, «Помираючого лебедя».

Традиції салонного музикування були звичними для сімейного побуту Косенків, вони склалися ще під час перебування у Варшаві. Хоча на той час лише старша сестра Віктора Марія мала професійну музичну освіту (вона вчилася у Варшавській консерваторії), усі члени родини були музикальні, любили мистецтво: батько Степан Семенович, а також брати Олександр і Семен добре співали, мати Леопольда Йосипівна блискуче грала на фортепіано. Улюбленим дозвіллям у родині були домашні концерти, у яких брали участь як Косенки, так і їхні друзі.

У Житомирі гостями косенківського салону часто ставали музиканти, які приїжджали до міста на гастролі. Серед них були й відомі митці: скрипалі Давид Ойстрах, Михайло Вольф-Ізраель, співаки Олександр Карпатський, Марія Литвиненко-Вольгемут, Іван Паторжинський, Ісидор Чаров та інші.

Виконавська діяльність Віктора Косенка, який щойно закінчив Петроградську консерваторію (клас фортепіано І. С. Міклашевської), не обмежувалася сімейним колом. У публічних концертах він брав участь як соліст, концертмейстер і ансамбліст. Зауважимо, що саме камерну спрямованість його подальшої виконавської та композиторської творчості визначила діяльність у провінційному Житомирі, місті, в якому не було ні масштабних сцен, ні, відповідно, великої слухацької аудиторії.

Найяскравішим досягненням Віктора Косенка як виконавця, а також непересічним явищем у мистецькому житті Житомира третього десятиліття ХХ ст. стала його участь у відомому в Україні фортепіанному тріо, що склалося на початку 1920-х років. Тоді до складу ансамблю входили Ярослав Симон (скрипка), Василь Коломойцев (віолончель) та Віктор Косенко (фортепіано). Пізніше Симона, який виїхав за кордон, замінив Всеволод Скороход. Якщо Косенко був професійним музикантом, то інші ансамблісти, хоча й мали музичну освіту, працювали за іншим фахом: В. Коломойцев викладав у школі математику, а В. Скороход – ботаніку і був директором 7-ї трудової школи. Саме в актовій залі цієї школи влаштовувалися концерти тріо та інших виконавців. Ці концерти також мали салонний характер і відрізнялися від домашнього музикування лише більшою аудиторією слухачів, оскільки для викладачів та учнів школи завжди виділялася значна кількість безкоштовних квитків.

Концерти відбувалися щотижня, або раз на два тижні, по понеділках, коли Віктор Степанович був вільний від основної роботи. За час існування (до 1929 р.) тріо дало в школі близько ста концертів, метою яких було познайомити слухачів з класичною та сучасною камерно-інструментальною музикою. Концерти склалися з двох відділів. У першому виконувалися сольні номери, у другому виступало тріо. Репертуар ансамблю складали твори російських та західноєвропейських композиторів: А. Арєнського, Л. Бетховена, М. Глінки, О. Гречанінова, Г. Катуара, С. Рахманінова, Ант. Рубінштейна, С. Танєєва, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін. Для виконання квартетів, квінтетів і секстетів долучалися інші музиканти – флейтисти, гобоїсти, кларнетисти. Окрім цього, у репертуарі тріо важливе місце посідали інструментальні сонати: для скрипки та фортепіано (Л. Бетховена, О. Гречанінова, Е. Гріга, О. Метнера), для віолончелі та фортепіано (Е. Гріга, В. Косенка, С. Рахманінова).

За спогадами В. Скорохода, музиканти надзвичайно відповідально ставилися до підготовки концертних виступів, вивчали напам'ять не лише власні партії, але й партії партнерів. Художнім керівником ансамблю був Віктор Косенко, який продумував репертуар, визначав фразування, встановлював темпи. Але будь-які трактування неодмінно обговорювалися та узгоджувалися всіма учасниками тріо аж до моменту колективного усвідомлення цілісного музичного задуму твору [6, с. 31–32].

<sup>38</sup>Традиція домашніх концертів збереглася завдяки дружині Ангеліні Володимирівні й після смерті композитора в його київській квартирі, що згодом стала кабінетом-музеєм. Усі концерти, влаштовані силами як ушлюблених музикантів, так і учнів музичних шкіл, завершувалися гостинним чаюванням та дружніми бесідами [7, с. 110–111].

Репетиції тріо проходили, як правило, двічі на тиждень у Косенків. Звуки музики було добре чути на вулиці, тому біля дому часто збиралися зацікавлені слухачі. Дружина композитора згодом згадувала, що вони не лише аплодували, але й кидали у поштову скриньку записки із замовленнями виконання своїх улюблених творів. А якось попросили, «уважить» їх і поставити під вікна будинку ослінчик [3, с. 31–32].

У цьому ж приміщенні проходили й оркестрові репетиції. Оркестранти, чисельність яких доходила до трьох десятків, розміщувалися у двох кімнатах, у якості пюпітрів використовували складені на стільцях та столах стоси книжок, нот. Функцію диригента на репетиціях та більшості концертів виконував концертмейстер оркестру – В. Скороход. Часом запрошували диригувати знаного місцевого музиканта, в майбутньому відомого українського композитора Михайла Скорульського. І все ж, камерні концерти за участю тріо проходили у малосприятливій атмосфері, про що писав журнал «Музика»: «через дивну й незрозумілу байдужість місцевих культосвітніх органів до цього вогнища справжньої викосоковартісної музики камерні концерти Косенка та його гуртка невідомі трудовим верствам суспільства. Гурток та Косенко і досі по той бік організованої культроботи міста Житомира» [5, с. 33].

Атмосфера камерних концертних зібрань не могла не позначитися на майбутній творчості В. Косенка. Хоча композитор звертався до компонування інструментальних п'єс ще під час навчання в Петроградській консерваторії, саме в житомирський період він написав найбільшу кількість творів цього жанру. Плідна діяльність Косенка в тріо сприяла також появі ряду творів для камерно-інструментальних ансамблів. У Житомирі він створив: п'єси «Мрії» та «Експромт» для скрипки та фортепіано *op. 4*, Сюїту для скрипки та фортепіано, Віолончельну, Скрипкову, Альтову сонати, «Класичне тріо», Струнний квартет. На їх написання його надихала творча співпраця з житомирськими музикантами, які переважно були їх першими виконавцями і яким, на знак дружби, поваги та вдячності, композитор нерідко присвячував свої твори.

Так, Соната для віолончелі та фортепіано *d-moll op. 10* була присвячена В. Коломойцеву. Музиканти вперше виконали її у домашньому концерті, 27 грудня 1924 року, у день 25-ї річниці творчої діяльності віолончеліста. Наприкінці вечора Віктор Степанович привітав колегу з визначною датою та оголосив про присвяту йому цього твору. На останній сторінці рукопису Сонати всі присутні залишили свої побажання ювіляру, а автор твору написав: «*Mathematica est regina scientiarum, musica est regina artium*» («Математика є царицею наук, музика є царицею мистецтв») [3, с. 34]. Соната для віолончелі та фортепіано просякнута героїчними образами, напруженими емоціями та схвильованим піднесенням. Її образний задум та драматургічна будова вирішені в традиції С. Рахманінова: головна тема сонатного алєтро, позначена вольовим, суворим характером, домінує протягом усієї першої частини. До того ж, вона має формотворчу функцію: повторюючись у фіналі твору, об'єднує в цілісність весь тричастинний цикл. Героїко-романтичні образи крайніх розділів відтіняються ліричною Другою частиною, що за стилістикою є близькою до російської, зокрема рахманіновської, елегійності [1, с. 19].

«Класичне тріо» *D-dur op. 17* (1927) було присвячено близькому другові композитора, музикознавцеві Олександрові Олександровичу Тугенхольду, який свого часу порадив Косенкові спробувати себе у новому ансамблевому жанрі. Композитор охоче взявся до роботи і невдовзі показав О. Тугенхольду перші начерки Тріо. Однак О. Тугенхольд, на жаль, не встиг почути та оцінити завершений варіант цього твору. Його передчасна смерть інспірувала композитора змінити первинний задум: він заново переписав Третю частину, надавши їй характеру жалобного маршу, і присвятив Тріо пам'яті друга.

Зберігаючи традиційні ознаки жанру (назва твору відповідає засобам виражальності та структурним особливостям ансамблю), В. Косенко вводить до «Класичного тріо», а саме до скерцо (Друга частина) і фіналу, жанрово-побутову образність, наближену до пісенно-танцювальних зразків українського фольклору [1, с. 20–21].

Скрипалеві Всеволоду Скороходу Віктор Косенко присвятив дві п'єси для скрипки та фортепіано: «Мрії» та «Експромт», у яких використав побічні теми зі свого скрипкового концерту, а також двочастинну Сонату для скрипки та фортепіано, музичний матеріал якої також перегукується із зазначеним концертом.

Житомирські роки позначені плідною роботою у сфері камерної вокальної музики, а саме створенням ряду романсів: 12 романсів *op. 7*, 6 романсів *op. 6*, 3 романси на слова Павла Тичини. Поміж першими їх виконавцями були Людмила Андрієнко-Скорульська, дружина вже згаданого

композитора Михайла Скорульського, та Зоя Гайдай – майбутня оперна співачка й учениця В. Косенка по фортепіано.

Хоча звернення до жанру романсу є традиційним для українських композиторів, на появу в Житомирі такої кількості чудових солоспівів не в останню чергу вплинув музичний салон В. Косенка, адже по своїй природі камерно-вокальна музика розрахована на салонне та домашнє музикування і є особливо інтимною музичною сферою спілкування близьких людей.

Романси В. Косенка вирізняють глибока психологічність та емоційна схвильованість. Головним колом образів стають інтимні переживання людини, часто трагічні. Основним виражальним засобом виступає розвинена наспівна мелодія. Важливу роль відіграє фортепіанна партія (що є цілком природнім для композитора-піаніста), яка завдяки багатству образів, різноманітності фактури та технічній розвиненості з акомпануючого елемента перетворюється на повноцінну самостійну партію.

Окрім ансамблевого, піаніст В. Косенко практикував також сольне виконавство, що сприяло появі низки його фортепіанних композицій. У Житомирі композитором було написано 3 Сонати, 2 опуси етюдів (11 етюдів *op. 8* та «11 етюдів у формі старовинних танців»), поеми (у т. ч. дві «Поєми-легенди» та «Фантастична поема»), різноманітні п'єси танцювально-побутових жанрів: мазурки, вальси, ноктюрни, «*Consolation*» («Утіха»). Останні мініатюри відрізняються ліричною спрямованістю образної сфери. Деяким з них В. Косенко сам дає визначення: Ноктюрну *fis-moll* – «Один зі своїх сумних настроїв», «*Consolation*» – «Ніжна радість» [10, с. 31]. Іноді п'єси мають характер ескізу, що змальовує настрій у певний момент. Це підтверджує авторський напис на чернетці Мазурки *Des-dur*: «Мазурка ця була створена мною протягом двох хвилин» [10, с. 31]. У змалюванні психологічного стану ліричного героя В. Косенко продовжує традиції Ф. Шопена, зіставляючи контрастні настрої: елегійність та драматизм.

Найяскравішими фортепіанними творами житомирського періоду стали два цикли етюдів: 11 етюдів *op. 8* та «11 етюдів у формі старовинних танців». У першому циклі В. Косенко поєднує яскраві художні образи та складні технічні завдання, таким чином продовжуючи традиції Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна. Кожен з етюдів має не лише конкретне технічне завдання, але й певний образ, що перетворює п'єси на етюди-настрої. Так, етюд № 10, написаний під враження від смерті знайомого, несе глибоко трагічну образність. Окремим п'єсам автор дає визначення-уточнення: «ніжно-чутливий, легкий настрій» (№ 4), «меланхолійний» (№ 2) [9, с. 29].

Про найвідоміший цикл Косенка «11 етюдів у формі старовинного танцю» написано чимало, тому в межах нашої статті лише наголосимо на відповідності цього циклу стилістиці бідермайера. Насамперед композитор звертається до жанру танцювальної клавірної сюїти барокової доби, призначеної для домашнього та салонного музикування. По-друге, з естетикою бідермайера даний цикл пов'язує використання фольклорних мотивів, а саме авторських стилізацій українських народних мелодій.

У своїй камерній творчості Віктор Косенко спирався на традиції російських та українських класиків, продовжуючи лінію романтизму з його увагою до краси мелодії та гармонії, ліризації образів, у тому числі драматичних і трагічних, зверненням до інтонацій народної музики та побутових жанрів, традиційних ладо-гармонічних поєднань. Сучасники навіть закидали йому «пристрасть до «класицизму» в своїх гармоніях» [5, с. 35]. Однак, традиціоналістична спрямованість творчості не завадила Косенкові виробити власний стиль у річищі романтичної естетики.

Камерний характер творчості Віктора Косенка в житомирський період був спричинений кількома факторами. По-перше, умови провінційного міста часом обмежували коло жанрів, доступних для виконання. По-друге, тут збереглися давні традиції дворянського салонного музикування, і було чимало людей із добрим музичним вишколом. Наявність фахово підготовлених виконавців, професіоналів і аматорів, дозволяла здійснювати прем'єри щойно написаних у камерному форматі творів, жанр, форма та зміст яких вирішувалися в річищі традицій салонного музикування. 20-ті роки минулого століття стали важливим етапом розвитку і становлення композиторської та виконавської діяльності Віктора Косенка, а також яскравим періодом у формуванні професійної музичної культури Житомира.

1. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / М. Боровик. – К. : Музична Україна, 1968. – 102 с.

2. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині-Житомирщини: наук. збірн. / Ред.-упор. Н. І. Качоровська, П. Х. Дашенко. – Житомир : Косенко, 2005. – 128 с.

3. В. С. Косенко. Спогади. Листи / Упоряд. А. В. Косенко. – К. : Музична Україна, 1975. – 296 с.
4. В. С. Косенко у спогадах сучасників / Упоряд. А. В. Косенко. – К. : Музична Україна, 1967. – 180 с.
5. Вакулович І. Н. Віктор Косенко та його творчість / І. Н. Вакулович // Музика. – 1927. – № 3. – С. 33–35.
6. Довженко В. В. С. Косенко / Валериан Довженко. – К. : Мистецтво, 1951. – 126 с.
7. Івахненко Л. Я. У світі чарівної музики. Кабінет-музей Віктора Степановича Косенка / Л. Я. Івахненко. – К. : Кий, 2007. – 151 с.
8. Копоть І. Є. Віктор Косенко і Житомир: Ілюстрована краєзнавча і музикознавча розповідь / Ірина Копоть, Георгій Мокрицький. – Житомир : Журфонд, 1996. – 32 с.
9. Олейнікова Ю. В. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX – XX століть: автореф. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Олейнікова Юлія Володимирівна. – Одеська держ. муз. академія ім. А. Нежданової. – Одеса, 2010. – 15 с.
10. Олійник О. С. В. Косенко / О. Олійник. – К. : Музична Україна, 1989. – 62 с.

*В статтє анализируются композиторский и исполнительский аспекты творческой деятельности В. С. Косенко в Житомире. Рассматривается общая культурная ситуация города в 20-х годах XX века. Исследуется связь с австро-немецкой традицией бiederмайера.*

**Ключевые слова:** В. Косенко, камерная музыка, бiederмайер, музыкальная жизнь Житомира.

*The article deals with the composer and masterly performance aspects of Victor Kosenko's creative work in Zhytomyr. General cultural situation in the city in the 1920-th is considered. Investigated are connections with the Austro-German tradition of biedermeier.*

**Key words:** Victor Kosenko, chamber music, biedermeier, musical life in Zhytomyr.

УДК 78.471

Олександр Левицький

## ЕТАПИ РОЗВИТКУ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ

### У ЛЬВОВІ В ХІХ СТОЛІТТІ.

#### ЕТАП ПЕРШИЙ – ВІД КАПЕЛЬМЕЙСТЕРСТВА ДО ПІДВАЛИН ДИРИГЕНСТВА

*Складний процес становлення та розвитку диригентського мистецтва впродовж XIX століття набув у музичній культурі Львова специфічних рис. Будучи тісно пов'язаним з загальноєвропейськими тенденціями, перехід від капельмейстерства до закладення підвалин оперно-симфонічного диригування ознаменувався діяльністю видатних музикантів європейського значення: Ю.Ельснера, Ф.-К. Моцарта, К.Курпінського, С.Сервачинського, К.Ліпінського, Й.М.Галлюса, Й.Башни, В.Роллечека та ін. Визначаються провідні фактори, що стимулюють рух капельмейстерської практики на шляху її переродження в диригентську - комерціалізація музичного життя та поява нових концертних форм., перехід художньої свідомості від риторичної до індивідуально-творчої, що ґрунтовно змінює колишні уявлення про професіоналізм та призначення диригента.*

**Ключові слова:** музична культура Львова XIX століття, капельмейстерська діяльність, диригентське мистецтво

Вивчення мистецьких надбань регіонів зумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження і розвитку української культури. Сьогодні особливої ваги та актуальності набувають джерелознавчі, історіографічні, краєзнавчі праці, в яких досліджуються особливості національної спадщини, культури, освіти, мистецтва тощо. Диригентсько-виконавське мистецтво в західному регіоні України, зокрема у Львові, має свої давні традиції. Особливого розквіту воно зазнало в період свого професійного становлення, а саме у XIX ст., адже власне в перехідну епоху від класицизму до романтизму відбуваються кардинальні зрушення у європейській музичній культурі, пов'язані зі зміною типів концертно-виконавської практики, що викликають ряд вагомих інноваційних явищ, серед яких – прихід на зміну багатофункційній діяльності капельмейстера новосформованої професії оперно-симфонічного диригента.



Її становлення відбувається поступово впродовж цілого XIX століття, набуваючи уже в його останній третині статусу практично офіційного професійного представництва. Львів, який органічно входив у європейський мистецько-культурний ареал Європи, демонструє власний шлях розбудови музичного мистецтва, симптоматично – становлення та розвитку оперно-симфонічного диригування, дослідження етапів формування якого і є метою наукової статті.

Безперечно, що інструментальна культура Львова була достатньо розвиненою. Постійні концерти інструментальної, кантатно-ораторійної музики, як теж і оперні вистави в домах міського патриціату та у львівських палацах тодішніх знаменитих родів притягали не тільки видатних європейських співаків та інструменталістів-виконавців, але і відомих тогочасних диригентів.

Особливо інтенсивно розвивалося культурне життя міста, починаючи з XIX ст., коли у Львові було збудовано три театри, в яких поряд з драматичними виставами ставились також опери, засновано велику кількість музичних товариств, серед яких найбільш вагомим стало Галицьке Музичне Товариство і консерваторія при ньому, і, врешті, на зорі XX ст. було засновано Львівську філармонію.

Як вагома і сутнісна частка музично-культурного процесу, тема розвитку та становлення оперно-симфонічного диригентського виконавства у Львові частково заторкується практично всіма дослідниками галицької музичної культури (М.Загайкевич, Л. та Т.Мазепа, Л.Кияновська, М.Черепанін, О.Осадця, В.Токарчук, А.Савка, І.Ферендович, Л.Мельник), проте, розкриття історичного аспекту даного явища в плані його динаміки функціонування, внутрішньонаціонального та міжнародного контексту, функцій в тогочасному суспільстві, значення для подальшого розвитку музичного мистецтва Львова, тобто, комплексного, цільового наукового дослідження даної проблематики в українському музикознавстві поки-що не проводилося.

Прослідковуючи розвиток оперно-симфонічного диригування у Львові впродовж XIX ст. можна виділити кілька поступових етапів, кожен з яких прогресував у справі поширення і зміцнення позицій даного типу виконавства. Однак, слід зазначити, що необхідною передумовою для цієї професії була наявність та активне функціонування різного типу оркестрів. Так, у Львові впродовж досліджуваного періоду можна визначити кілька типів оркестрів, які уможлилювали розвиток диригентського виконавства: церковні капели; міські капели; панські придворні капели; театральні оркестри; військові оркестри; оркестри музичних товариств; самостійні філармонічні оркестри — врешті кульмінаційний базис, який паралельно з оперною диригентурою викликав до життя нову професію симфонічного диригента. Слід зазначити, що ці дві лінії (оперно-театральне та симфонічне диригування) дуже часто перепліталися і взаємозбагачувалися, з одного боку проходячи шлях диференціації, з іншого — являючи надзвичайно своєрідний симбіоз.

Так, першим – підготовчим етапом можна вважати власне перехідний період межі XVIII-XIX століть до 20-х років. Насамперед це буде пов'язано з діяльністю Юзефа Ельснера (1769-1854). Як зазначає Л.Мазепа: «у 1796 р. Юзеф Ельснер, згодом майбутній вчитель Ф. Шопена у варшавській консерваторії, перебуваючи в 1792-1799 рр. на посаді капельмейстера у львівському «царсько-королівському привілейованому» театрі, організував т.зв. «Музичну Академію», що мала характер філармонічного товариства та складалася з музикантів театального оркестру й любителів. Цей оркестр неодноразово виступав разом з солістами – інструменталістами та вокалістами перед львівською публікою з серйозним репертуаром» [6, с.43]. Проте, зазначимо, що Ю.Ельснер був насамперед оперним диригентом, рівночасно поєднуючи роль першої скрипки оркестру. До його оперних здобутків як диригента віднесемо знамениту постановку (всього через 7 років після прем'єри у Празі) «Дон-Жуана» В.-А.Моцарта. Її львів'яни побачили у 1794 році. «Протягом неповної половини року вивчивши моцартівську оперу «Дон-Жуан», поставив її з великим успіхом, що досі у Львові вважалось неможливим для здійснення...» - писав Ю.Ельснер у своїх спогадах [11, с.100] . Згодом Ю.Ельснер здійснив постановку та продиригував героїко-міфологічною оперою «Милосердя Тита». Одним з перших диригентів і концертмейстерів львівської опери був досвідчений скрипаль-капельмейстер Георг Вільднер. Після від'їзду Ю.Ельснера до Варшави, в театрі починає працювати паралельно з Вільднером Гоерман, згодом — Йоганес Детто Медеріч Галлюс.

На початку XIX століття у Львові в сфері розвитку диригентського виконавства відбуваються процеси, співмірні з європейськими. Особистості, які працюють на той час у Львові є по-суті творцями і галицької культури, і рівночасно представниками загальноєвропейського простору, відзначаються широкоюзапроєктованими поглядами, високим рівнем професіоналізму. Кожен з цих

музикантів вніс вагому лепту в становлення та розвиток диригентського виконавства, торуючи нові шляхи в даному виді мистецтва. Так, в перші десятиліття XIX ст. у Львові зберігалися традиційні форми оркестрового концертного життя, а серед його представників-диригентів можна назвати: Йоганеса Медеріч детто Галлюса, Кароля Ліпінського, Франца Ксавера Моцарта, Франца Ксавера Гебеля (Ебеля), Йозефа Башни, Вацлава Роллечка та ін.

Так, наприклад, перші диригентські кроки у Львові починає згодом один з найвидатніших польських диригентів – Кароль Курпінський, який в 1800 р. був запрошений працювати капельмейстером при дворі Фелікса Поляновського в Мошкові біля Львова, а з 1808 по 1810 рр. – працює як диригент і піаніст у Львові (в капелі кн.Раставецького). Важливо, що після виїзду до Варшави, Курпінський за рекомендаціями Ю.Ельснера стає другим диригентом оркестру Театру Народового. Функції диригента він виконував більш як 30 років, спочатку спільно з Ельснером, а від 1924 р. як єдиний керівник інституції [10].

Зі Львовом пов'язане ім'я легендарного польського скрипаля-віртуоза і педагога (його учнями були Й.Йоахім та Г.Венявський) і диригента Станіслава Сервачинського (1871-1859). В 1810 р. прибуває до Львова, де стає першою скрипкою театального оркестру, а далі його концертмейстером та капельмейстером. Згодом ці посади обіймає у театральних оркестрах Відня, а від 1832 р. стає головним диригентом Опері Будапешту. Останній свій концерт С.Сервачинський дав у Львові, де і помер.

Слід зазначити, що диригентська діяльність в цей період загалом ще знаходилася в сфері капельмейстерства або ж була одним з багатьох видів багатогранної діяльності тогочасних музикантів. Часто одна особа з успіхом поєднувала композиторську, найчастіше скрипкову чи піаністичну, диригентську, педагогічну діяльність. Зрештою, музична палітра Львова загалом була багатонаціональною, адже притік та відтік творчих сил – тобто мистецькі міграційні процеси були характерні для тогочасного періоду. Серед характеристичних рис і важливих подій першої третини XIX століття наведемо наступні:

Так, у 1803 р. завдяки проживаючому у Львові композиторові й диригентові Йогану Медеріч-Галлюсу сполучені сили музикантів і дилетантів за презентували місцевій публіці ораторію Й. Гайдна «Пори року» (у Східній Європі це було одне з перших виконань цього твору)» [5, с.67]. Цей досвідчений та відомий у Європі музикант чеського походження (працював директором театру м.Оломоуца, ставив свої опери у Відні, був капельмейстером при дворі польського короля Станіслава II, згодом – капельмейстером опери в Будапешті) приїжджає до Львова у 1803 році [2]. Зазнавши успіху та визнання Медеріч однак терміново повертається до Відня, де померла його єдина малолітня донька. Проте, все ж повертається і займає посаду капельмейстера одного з німецьких театрів. Але в більш значній мірі присвячується педагогіці. В.Токарчук висловлює припущення, що Медеріч з 1803 по 1812 рр. був одним з диригентів німецького театру: «Ймовірно, що саме він у 1811 р. поставив оперу В.-А.Моцарта «Милосердя Тита» як ораторію, а в 1812 р. повторив постановку «Чотирох пір року» Й.Гайдна. Так, одним з його учнів стає Франц Ксавер Моцарт, який вважав Медеріча «одним з найбільших контрапунктистів свого часу» [9, с.230].

Франц-Ксавер Моцарт (1791-1844), перебуваючи з перервами у Львові з 1809 по 1929 р. [4, с.32]. Син великого В.-А.Моцарта певний час був диригентом місцевого театру. 2 грудня 1826 р. відбулося виконання «Реквієму» В.-А. Моцарта під батотою К.Ліпінського. Однак, наступного 1827 р. Ф.К.Моцарт уже сам управляв оркестром на відкритті Товариства св.Цецилії в Редутному залі. Прозвучали: Й.Нойман. Псалом 103; В.-А.Моцарт. кантата «Вічний змилюється над тобою»; Ф.Різ. Дует для 2-х фортепіано; Й.Гайдн. Ораторія «Створення світу». Наступного разу товариством св.Цецилії було організовано концерт, присвячений Л. ван Бетховену, хор виконав «Реквієм» Керубіні. 5 грудня 1827 р. знову в соборі св.Юра було виконано «Реквієм» В.А.Моцарта. [13-15] На жаль в 1829 р. хор товариства розпався.

Особливої уваги в контексті даного дослідження заслуговує діяльність батька і сина Фелікса та Кароля Ліпінських. Батько всесвітньовідомого скрипаля Кароля приїхав до Львова, займаючи посаду капельмейстера в оркестрі у графа Стаженського. Він разом з родиною переїхав до Львова наприкінці XIX ст. Кароль Ліпінський (1790–1861) – композитор, всесвітньовідомий скрипаль, був рівно ж і диригентом. Важливо, що саме диригентською діяльністю К.Ліпінський почав займатися саме у Львові. У 19-у віці К.Ліпінського було призначено «директором оркестру», тобто, диригентом львівського німецько-польського театру, де пропрацював лише два роки – 1812–1814 рр. Але диригентська діяльність К.Ліпінського не обмежилася лише оперним диригуванням. Так, «в 1812–

1813 рр. разом з диригентом Гоерманом створив комітет, який покликав до життя симфонічний оркестр, що в літні місяці (під час проведення так званих «святоюрських контрактів» – ярмарків, коли до Львова звідусіль з'їжджалися поміщики), регулярно щочетвер виступав з різноманітними програмами у парку Гехта від 7 до 8 години ранку!» [6, с.36]. У Львові диригував своїми співограми, а також симфонічними творами. Саме Людвіг Шпор, вражений геніальністю Ліпінського-скрипаля намовив його залишити диригування і винятково стати концертуючим скрипалем. Проте, цей контакт у сфері власне становлення Ліпінського-диригента є немаловажним, адже Л.Шпор вважається одним з важливих сподвижників та родоначальників диригентського ремесла. Ще раз підкреслимо факт 5 грудня 1826 р. у 35-ту річницю смерті В.-А. Моцарта було виконано під батуютою К.Ліпінського знаменитий «Реквієм» у катедрі св.Юра, що стало подією велетенського значення. Про це писало багато тогочасних газет Європи, про неї повідомляв Л.ван Бетховену його товариш зі Львова Ігнац Шуппанціг, який перебував тут на гастролях (на жаль він не виступив як диригент, а лише як скрипаль).

З Україною тісно пов'язане ім'я Йозефа Башни (?–1844, Львів) – диригента, композитора, педагога, який працював у Києві, згодом у Львові [1]. Був капельмейстером в оркестрі графа Скарбка, а також органістом та капельмейстером Митрополіччї латинської архикатедри. Як зазначає Л.Кияновська: «Й.Башни орієнтовано прибув до Львова коло 1812–1814 року. Він не був настільки видатним композитором, але відіграв важливу роль у організації «плєнерних» концертів протягом двадцятих років XIX ст. – про це постійно повідомляє львівська преса. Можливо, що ці концерти були тим джерелом, звідки у русинське середовище проникла мода на увертюри Россіні, Обера, Вебера і т.д.» [3, с.121].

Військовим капельмейстером у Львові, а також диригентом хору і капели при соборі св.Юра при Митрополіті Михайлові Левицькому в 20-х роках XIX століття був Вацлав Роллечек (?–1845). Йому належить ініціатива виконання творів для хору з оркестром. Очевидно, попри виконання власних кантат та інших вокально-симфонічних композицій, В.Роллечек впроваджував традиції концертної практики репрезентації творів європейських композиторів, зокрема, церковно-релігійних композицій. Одночасно працював диригентом у Львівському міському театрі. Два роки – 1831–1833 – Роллечек працює диригентом Краківського театру, але повертається до Львова, де займається в основному диригентською діяльністю до 1845 р. Так, є дані, що в 1844–1845 роках завідував музичною частиною Львівського театру [1, с.120].

У 30-х роках XIX ст. на видноколі диригентського промислу з'являється ім'я відомого львівського музиканта, піаніста і диригента Тітуса Ернесті. Ось як пише Л.Мельник про симфонічно-концертну діяльність цього диригента: «Репертуар львівського «провінційного» оркестру зробив би честь і будь-якому сьгоднішньому колективу: до нього входили твори Гайдна, Моцарта, Бетговена, Паїзієлло, Керубіні, Россіні, Спонтіні, Вінтера та багатьох інших... Найчастіше академії влаштовувались на честь приїзду когось з відомих гастролерів. Вони відбувалися у залі театру або в так званій «Редутній залі»... Концерт розпочинався симфонією або оперною увертюрою у виконанні оркестру під орудою маестро Ернесті. Серед творів рецензенти згадують увертюри до «Лодоїски» Керубіні, «Олімпії» Спонтіні, «Чарівної флейти» Моцарта, а також симфонії Гайдна (зокрема, симфонію G-dur – очевидно, одну з «лондонських»); окремо варто відзначити прем'єру у Львові 4 квітня 1824 року Сьомої симфонії Л.Бетговена» [7, с.219]. Докладно описує дослідник і типи концертів – «академії» віртуозів, в яких приймали участь гастролери, а оркестр обов'язково приймав участь як аккомпанемент». Дослідниця музичного життя львівських театрів Т. Мазепа зазначає: «Оркестр під керівництвом капельмейстера Ернесті підніс свій рівень, хори після кризових років також почали співати краще. В основу репертуару було покладено опери, феєричні, казкові, переважно музичні вистави» [5, с.67].

Поєднання кількох видів диригентської практики давали підстави до витворення певного універсалістського типу диригента, різнобічна діяльність якого була передумовою до кристалізації власне центральних аспектів диригентської професії як такої.

На рубежі XVIII–XIX століть у специфічних умовах перехідного історичного періоду, капельмейстерська творчість поступово перетворювалась на диригентську. На думку Плужнікова, до цього спричинилися і форми реструктуризації музичної культури – процес формування практики публічного (зокрема і авторського) концерту, що свідчить про зростання авторитету композитора як творця музичного твору; кристалізації *Opusmusik*; становлення музичного професіоналізму. Свого роду метаморфозами капельмейстерства є рух капельмейстерської практики на шляху її

переродження в диригентську. Факторами, що стимулюють цей процес, постають: початковий етап комерціалізації музичного життя та поява нових концертних форм, «осінь» аристократичної епохи, перехід художньої свідомості від риторичної до індивідуально-творчої. Колишні уявлення про професіоналізм *Maestro* вступають у протиріччя з вимогами епохи, яка переживає стадію становлення [8, с.12]. Всі ці процеси активно проходять в музичному житті Львова, яке демонструє закладення основ професійної діяльності оперно-симфонічного диригування та поступовий шлях його становлення. Отже, могутнім катализатором динаміки історичного розвитку стали капельмейстери, які володіли яскравим артистичним темпераментом, непохитною творчою волею, загостреним почуттям нового та тяжінням до пошуку нетрадиційних способів і засобів керівництва оркестровою трупю. Сукупність об'єктивних та суб'єктивних факторів продемонструвала вичерпаність колишніх уявлень про майстерність керування музичним колективом і обумовила зміну *капельмейстерського професіоналізму* історично актуальним – *диригентським*.

1. Дрбал О. Чехи в Галичині. Біографічний довідник. / Дрбал О., Кріль М., Моторний А. та ін., заг. ред. Є. Топінки. – Л. : Центр Європи. – 1998. – 120 с.
2. ДАЛО ф.350, оп.1, спр.8.
3. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у XIX ст. / Любов Кияновська. // *Musica Galiciana*. – Т.V – S.121–122.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
5. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення театру у Львові / Тереса Мазепа / *Musica Galiciana* (pod red. L. Mazepu). *Materialy Serji Naukowej*, 22–25 kwietnia 1999 г. w Rzeszowie. – WSP, Rzeszow. 2000. – С. 67.
6. Мазепа Л. Шлях до музичної Академії у Львові. / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа – Львів : Сполом, 2003. – Т.1. – 288 с.
7. Мельник Л. Музичне життя Львова 1824 р. у дзеркалі часопису «Мнемосине» / Лідія Мельник. // *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. – Т. ССXXXII. – Львів, 1996. – С. 217–222.
8. Плужніков В. Професія диригента та шляхи її формування в західно-європейській концертно-театральній практиці XIX століття. – Автореферат дис. на здобуття ст. канд. мист. (17.00.03 – музичне мистецтво) / Віктор Плужніков. – Харків, 2006. – 20 с.
9. Токарчук В. Австрійські композитори Львова першої половини XIX ст. / Володимир Токарчук // *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. – Т. ССXXXII. – Львів, 1996. – С. 223–232.
10. Blaszczuk L. *Zycie muzyczne Lwowa w XIX wieku* // *Przegląd Wschodni*. / Leon Blaszczuk. - Warszawa, 1991. – 197 s.
11. Elsner J. . *Sumariusz*. / Jozef Elsner. – PWM, Krakow, 1957 – S.100–101.
12. Mazepa L. *Zycie muzyczne Lwowa od konca XVIII st. Do utworzenia towarzystwa sw. Cecylii w 1826 г. Cz.1. Okres dzialalnosci J. Elsnera i K. Lipinskiego* / L. Mazepa / *Musica Galiciana* – Т.V – S. 97–118/
13. *Mnemosyne* № 25, 29, 34, – 1827.
14. *Mnemosyne* № 1 – 1828.
15. *Mnemosyne* №101, 35 – 1829.
16. *Mnemosyne* № 102. – 23.12 – 1826.
17. Nowak-Romanowicz, Alina. *Jozef Elsner. Monografia* / Alina Nowak-Romanowicz. – Krakow, 1957 – 200 s.

*Сложный процесс становления и развития дирижерского искусства на протяжении XIX века приобрел в музыкальной культуре Львова специфических черт.. Будучи тесно взаимосвязанным с общеевропейскими тенденциями, переход от капельмейстерства до заложения основ оперно-симфонического дирижирования ознаменовался деятельностью выдающихся музыкантов европейского значения: Ю.Ельснера, Ф.-К. Моцарта, К.Курпинского, С.Сервачинского, К.Липинского, Й.М.Галлюса, Й.Башни, В.Роллечека и др.. Определяются ведущие факторы, стимулирующие движение капельмейстерской практики на пути ее преобразования в дирижерскую - комерциализации музыкальной жизни и появление новых концертных форм, переход художественного сознания от риторического к индивидуально-творческой, что существенно изменяет предыдущие представления о профессионализме и назначении дирижера.*

**Ключевые слова:** *музыкальная культура Львова XIX в., капельмейстерская деятельность, дирижерское искусство.*

*The complex process of formation and development of the conductor's art during the nineteenth century, acquired in the musical culture of Lviv specific features .. Closely interlinked with European trends, the transition from kapelmeysterstva to lay the foundations of opera and symphonic conducting the activity*

*was marked by outstanding musicians of European importance: Yu. Elsner, F.-K. Mozart, K. Kurpinski, S. Servachinski, K. Lipinski, Y.M. Gallyusa, Y. Bashni, V. Rollecheka and others. Determined the major factors that encourage movement kapelmeysterskoy practices towards its transformation into a conductor - commercialization of musical life and the emergence of new concert forms of artistic consciousness shift from rhetoric to the individual creativity that suschestvenno alters previous notions of professionalism and the appointment of a conductor.*

**Key words:** *musical culture of the nineteenth century Lviv., Kapelmeysterskaya activities conductor's art.*

**УДК 78.071.1 : 78.071.2**

**Олена Драгоморецька**

### **ПРИНЦИПИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ТВОРЧОСТІ «МУЗИКАНТІВ-ПРАКТИКІВ»**

*В статті висвітлюються композиторські здобутки Анатолія Авдієвського і зазначаються основні риси його стилю. Для цього необхідно з'ясувати весь професійний творчий контекст, в якому виникають ці артефакти. Насамперед аналізується феномен психологічної структури індивідуального творчого процесу. Коротко окреслюються психологічні теорії зламу XIX – XX ст., що пропонують ряд аналітично-узагальнюючих студій процесу творчості, дають класифікації творчих типів та дозволяють збагнути деякі сутнісні характеристики творчого процесу в залежності від індивідуального психотипу митця. Психологічні засади творчого процесу композиторів, що безпосередньо узгоджують свої креативні стимули з практичною діяльністю диригентів – керівників хорів, подаються за концепцією Остапа Майчика, при тім трансформуються згідно з індивідуальним творчим кредо та досягненнями Анатолія Авдієвського.*

*Осмишуючи композиторський доробок Анатолія Авдієвського, в статті враховується й особливий історико-соціальний контекст, коли були написані його твори. Адже друга половина XX століття вносить свою специфіку у напрямки розвитку хорових жанрів в Україні, оскільки пов'язана з вельми неоднозначними процесами культурно-мистецького життя.*

*Узагальнюючи певні принципи композиторської манери видатного митця, автор статті підкреслює кілька суттєвих спостережень, котрі дозволяють об'ємніше представити специфіку індивідуального художнього мислення Анатолія Авдієвського. Найголовніше, що визначає і напрямком його творчих інтересів, і обмеження жанрової сфери, і ієрархію вибору виразових засобів, - це єдність продуктивного (композиторського) і репродуктивного, тобто інтерпретаційного начал.*

*Головна засада композитора-практика у творчості А. Авдієвського – це пасіонарна самопошвята хоровій справі, українській національній традиції, розуміння особливої місії фольклору, народної пісні у збереженні самоідентифікації українців в ситуації бездержавності. Тому розглядаючи кожну з обробок українських народних, зарубіжних пісень, оригінальні композиції з огляду системи обраних виразових засобів, вибору жанрів, принципів переінтонування народного мелосу і поетичного тексту, відзначаємо їх повну співвідповідність з національною традицією, як фольклорною, так і професійною.*

**Ключові слова:** *хорова творчість, композитор-диригент, психологічні засади творчого процесу, обробки народних пісень, психологічні теорії творчості.*

В загальній яскравій і багатобарвній панорамі хорового мистецтва України один колектив займає особливе місце: це Національний заслужений академічний народний хор України ім. Г. Верьовки. Вже сама історія його виникнення в 1943 р. і подальшого майже 70-річного функціонування заслуговує значно детальнішого наукового дослідження. Окрему сторінку національної музичної історії вписав багаторічний художній керівник і диригент хору, Герой України, Лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, народний артист України, академік АМУ, академік АПНУ, професор, Анатолій Тимофійович Авдієвський.

Переїнявши після смерті засновника Григорія Гуровича Верьовки в 1966 році керівництво укладеним колективом, талановитий музикант не лише перетворив його в лабораторію дослідження української пісенної традиції, але й забезпечив сприйнятливості цієї традиції в сучасному соціокультурному середовищі, застосувавши для цього винахідливі способи поєднання «художніх знаків» минулого й сьогодення, таким чином, органічно вписуючи діяльність народного хору в актуальний процес збереження і примноження національної духовності.

Його численні концертні програми, надзвичайно успішні виступи на всіх сценах України та у багатьох країнах світу описані в рецензіях, критичних статтях, хоча загалом принципи інтерпретації Анатолія Авдієвського теж поки що не дочекались окремої наукової розвідки. Але є ділянка його творчої діяльності, яка взагалі поки що не ставала об'єктом наукового дослідження: це його власна творчість, обробки українських народних пісень, пісень народів світу та хори на вірші сучасних поетів. Загалом з-під пера Маестро вийшло понад сорок творів, вони міцно увійшли в репертуар не лише хору ім. Г. Верьовки, але й численних інших, професійних та аматорських хорів. Ці міркування обумовили актуальність теми поданої статті і сформували її мету – висвітлити композиторські здобутки Анатолія Авдієвського і вивести основні риси його стилю.

Для цього необхідно з'ясувати весь професійний творчий контекст, в якому виникають ці артефакти. Насамперед слід звернутись до такого феномену, як психологічна структура індивідуального творчого процесу. Ця проблема піднімалась віддавна, особливо ж XX – початок XXI ст. додав до розуміння унікального явища – творення мистецького феномену – ряд психологічний та соціопсихологічних характеристик. «Різні галузі гуманітарної науки неоднаково підходять до розуміння проблеми творчості, застосовуючи такі класифікації: «діонісійський» та «аполонічний» типи (Ф. Ніцше), типи темпераментів (Е. Кречмер), типи історії наук (М. Фуко), типи авторів як конститутивного моменту художньої форми (М. Бахтін), типологічне вивчення літератури (Ю. Лотман), літературні ролі (Г. Шпет), літературні маски (Л. Гінзбург), поетичні ідіолекти (В. Григор'єв), типи авторської свідомості (І. Роднянська)» [13, с. 14].

Щодо музичної творчості, то особливо цікавими видаються деякі напрацювання останніх десятиліть. Окрім згаданого «діонісійського» та «аполонічного» львівська дослідниця Ольга Катрич обґрунтовує ще «орфічний» тип [8]. Спеціально в контексті поданої праці важливо відзначити класифікацію творчої діяльності диригента, яку пропонує Володимир Рожок у дисертації «Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х – 80-х рр. XX століття», в якій виділяє наступні типи диригентів за відношенням «диригент – колектив»: диригент-вождь, диригент-ментор, диригент-батько, диригент-партнер [11, с. 20], але тут йдеться не тільки і не стільки про творчий композиторський аспект діяльності диригентів, а суто про комунікативні форми творчої співпраці диригента з колективом.

З іншого боку психологічні теорії, особливо на зламі XIX – в XX ст., пропонують ряд аналітично-узагальнюючих студій процесу творчості, що суттєво доповнюють подані класифікації та дозволяють збагнути деякі сутнісні характеристики творчого процесу в залежності від індивідуального психотипу митця. До таких теорій відносимо структурну антропологію К. Леві-Строса, що пропонує для пізнання сутності людини знамениту тріаду: етнографію, етнологію та антропологію, і, відповідно, виводить психологічну і соціологічну сторону мови та культури; філософію сенсу творчості М. Бердяєва, ідея культури і цивілізації О. Шпенглера, невропатичності геніальності Ч. Ломброзо та ін. Не можна поминути і психологічної теорії творчості І. Франка з його головними засадами: асоціації ідей, поетичної градації та поетичної фантазії [12, с. 582 - 583].

Однак подані теорії щодо психології творчості, які цілком слушно можна застосувати і щодо композиторської творчості, і щодо музичного виконавства, все ж не враховують одного явища, надто поширеного в історичній перспективі, що пояснює деякі аспекти самого процесу композиції і спрямованості його результату.

До цієї проблеми звернувся у своїй дисертації львівський дослідник Остап Майчик, визначаючи психологічні засади творчого процесу композиторів, що безпосередньо узгоджують свої креативні стимули з практичною діяльністю диригентів – керівників хорів. На основі детального аналізу діяльності і творчості композиторів-диригентів – представників західноукраїнського регіону, він виводить докладну систему творчого процесу цієї групи творців музики, причому висновки його науково-психологічних студій видаються цілком відповідними для аналізу творчого доробку

Анатолія Авдієвського. Тому звернемо докладніше до його концепції, вказуючи щодо кожного пункту можливі проєкції на творчість видатного київського Маєстро.

«...Враховуючи предиспозиції творчого процесу композиторів-практиків систематизуються ознаки давидіанського психотипу творчого мислення:

1. Мотивацією творчості виступають практичні завдання: підготовка ювілейних акцій, необхідність представити свій колектив (у випадку дидактичної творчості – свого учня) в найвигіднішому світлі. При несприятливих історико-політичних обставинах, в час духовної кризи сильною мотивацією може бути пасіонарна (за Л. Гумільовим) потреба збереження національної традиції, духовної спадщини, заборонених з ідеологічних міркувань» [10, с. 7].

Цей пункт щодо творчості Анатолія Авдієвського настільки очевидний, що навіть не потребує спеціальних коментарів. Адже його діяльність на посаді художнього керівника провідного українського хорового колективу, зосередженого на пропаганді національного фольклору є винятково успішною, і всі його власні опуси – обробки народних пісень та оригінальні композиції – цілком узгоджуються із завданнями та художньою концепцією ушлявленого хору ім. Г. Верьовки.

«2. Абсолютна перевага у творчості митців-практиків постійного кола жанрів та виконавських складів, що впливає з практичної спрямованості діяльності композитора. Він пише твір, знаючи, хто і як може його виконати, і яке коло любителів зможе адекватно відчитати його образно-змістовний «меседж» [10, с. 7].

Безперечно, постійність, з якою Анатолій Авдієвський звертається до хороших жанрів, обумовлена його практикою диригента, при тому основну увагу цілком не випадково він концентрує на жанрах обробок народних пісень, трактуючи їх настільки широко, наскільки це відповідає програмам хору ім. Г. Верьовки.

«3. Властивістю їх (тобто композиторів-практиків – *О.Д.*) творчого процесу є протікання паралельно і у синтезі з практичною виконавською апробацією ще не завершеного художнього тексту. Здебільшого у співпраці композитора з виконавцем корекція відбувається на стадії «післямови». Композитор-практик, навіть якщо не апробує безпосередньо свого тексту, працюючи з колективом, то все одно в уяві тримає конкретну візію інтерпретації свого колективу (учня)» [10, с. 7].

Безперечно, всі твори Анатолія Авдієвського не лише пише з думкою про колектив, яким він керує майже півстоліття, але й часто у виборі народних пісень для обробки працює з учасниками хору ім. Г. Верьовки, від них записуючи мелодії регіонального походження. Тому цей пункт теж цілком справедливий для творчості митця.

«4. Композитори-практики охоче працюють з «чужою» музикою, часто включають в обіг своєї творчості перекладення, аранжування, транскрипції і т. д. На перший план виступає практична потреба, розуміння того, як найкраще можна подати головну художню ідею твору, виходячи з наявних виконавських можливостей і широко трактуючи саме поняття трансформації чужої музики» [10, с. 7-8].

Це спостереження в контексті поданої праці торкається передусім обробок пісень народів світу, здійснених Анатолієм Авдієвським з думкою про традицію цього народу, про специфіку його духовності та музично-мистецької репрезентації. Тим-то обробки різних національних фольклорних артефактів так суттєво відрізняються між собою, і водночас – при всіх особливих прикметах – завжди дуже органічні для хорового виконання, природно звучать і спрямовані на сприйняття будь-якою аудиторією – чи то зарубіжною (а вони здебільшого писались для гастрольних поїздок), чи українською.

«5. Стилїстика творів композиторів-практиків доволі традиційна, рідко автор дозволяє собі новації. Консерватизм художнього світогляду можна потрактувати і як позитивну ознаку, як вірність традиціям і турботу про адекватне сприйняття виконавців і публіки, для якої цей твір призначається» [10, с. 8].

Щодо трактування цього пункту у контексті теми дисертації, то доводиться зазначити деякі невідповідності, що виникають у прагненні розгорнути подану позицію щодо творчості Анатолія Авдієвського. Він якраз, працюючи з високопрофесійними колективами, міг собі дозволити значно сміливіше експериментувати з тембральною, гармонічною палітрою, фактурно-просторовим матеріалом, структурними засадами тощо. Крім того, співпраця з українськими сучасними композиторами, такими як Євген Станкович, Леся Дичко, Віктор Степурко, Ганна Гаврилець та ряд інших провідних майстрів хорового мистецтва, виконання (а часто і першовиконання – як у випадку з

фольк-оперою Станковича «Коли цвіте папороть») їх модерних експериментальних творів – оригінальних та обробок – природно спонукало Маєстро у своїй композиторській творчості теж шукати нових невторованих шляхів підходу до українського фольклору. Але разом з тим митець демонструє дуже широкий діапазон принципів обробки: від найскромніших, таких, що зберігають первинні ознаки народнопісенного інваріанту, до близьких класичним нормам обробки (притаманним творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького та ін.) до більш сміливих, віртуозно-концертних, театралізованих за драматургією, що наближаються до розгорнутих сцен.

«6. Композитори-практики добре знають національний і регіональний колорит, обізнані з культурним контекстом краю, його історією, міфами, легендами, звичаями. Їм доводиться безпосередньо спілкуватись з аудиторією, вони апелюють до того, що цій аудиторії близьке. Для них це означає можливість встановити зі своїми слухачами емоційний контакт і отримати бажане сприйняття. В їх власній творчості фольклорні мотиви посідають одне з чільних місць. Твори композиторів-практиків задля близькості до фольклорних джерел нерідко втрачають авторство і починають побутовувати як народні, і, що притаманно народним пісням, обростають новими варіантами» [10, с. 8].

Цей пункт вельми точно відповідає композиторським інтенціям Маєстро: адже Анатолій Авдієвський не просто *знає* дуже добре колорит і традиції фольклору різних регіонів України, але й надзвичайно тонко *відчуває* та переосмислює його. У доборі фольклорних зразків він не випадково так часто звертається до записів, зроблених хористами і хористками керованого ним колективу (не лише хору ім. Г. Верьовки, але й попередньо «Льонка»), які походять з даного регіону і для яких цей фольклор питомо споріднений. Таким чином, через співпереживання-виконання народних співаків, що сформувались як особистості у тій чи іншій регіональній традиції, і до доробку яких звертається Авдієвський, йому вдається сприйняти і трансформувати в обробці сутнісні прикмети художнього мислення, відображені в даній пісні.

«7. Твори композиторів-практиків написані з прекрасним знанням виконавських можливостей своїх колективів, вони зручні для виконання навіть не надто вишколеними виконавцями, написані так, щоби не перенапружувати виконавський апарат, а допомогти інтерпретатору показати свої переваги» [10, с. 8].

Тут теж варто зробити суттєве доповнення. Анатолій Авдієвський досконало знає можливості хорової звучності, окремих голосів і груп, тому він – як диригент-керівник хору – зумів досягнути унікальну якість хорового звучання, яка утворюється завдяки синтезу, взаємопроникненню т. зв. «народних» і академічних голосів. Не вдаючись детальніше у аналіз цього феномену – він сам собою повинен би стати темою розгорнутого наукового дослідження! – зазначимо лише що знання природи співочих голосів, їх експресивних і колористичних можливостей повністю враховане і в обробках самого Маєстро.

Саме ця практично-виконавська домінанта творчого процесу, що дозволяє винятково тонко усвідомити символіку, образність хорової тканини, її відповідність до кожного конкретного задуму якраз видається винятково цінною рисою хороших опусів А. Авдієвського. Тому і більшість написаних ним обробок стали справді життєздатними, репертуарними, міцно увійшли в концертні програми не лише керованого Маєстро хору, але й багатьох інших професійних та аматорських колективів.

«8. Остання риса «давидіанського» типу: усвідомлення ним найважливішої мети – служіння, навіть не абстрактно, «народові», а конкретно, групі людей, в чий свідомості він прагне утвердити етичні, художні, національні, суспільні ідеали, йому близькі» [10, с. 8].

Ця засада щонайточніше передає відношення Анатолія Авдієвського до своєї справи. Як особистість пасіонарного типу він цілковито відданий хоровому мистецтву, це, без перебільшення, його життєва домінанта, яка визначає весь комплекс його буття: суспільну позицію, відношення з оточенням, самообмеження інших життєвих інтересів тощо. Цікаво в тому сенсі навести кілька фраз із інтерв'ю різних років Анатолія Авдієвського, що повністю співзвучні поданій характеристиці. Так, згадуючи своїх вчителів в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової [14], від яких він перейняв основи диригентської майстерності, Маєстро згадує основне: «Костянтин Костянтинович (Пігров – *О.Д.*) вважав чистоту інтонації наріжним каменем хорового мистецтва, вважаючи не просто як технологічний феномен хорового мистецтва, а як морально-етичний. Коли людина чисто співає, вона чиста у своїх помислах до природи, сім'ї, товаришів. Тобто ця людина, як він говорив, найближче стоїть до Бога. Хто фальшиво співає, він фальшивий у своїх діях» [1].

І в іншому контексті знову звертається до позиції свого вчителя, яку розвиває вже в дидактичному напрямку: «Морально-етичний бік більш, ніж тонка і складна технологія, важливий для співу. Так потрібно виховувати і наших дітей. То не моє відкриття. Про це говорив Костянтин Пігров, а нині Золтан Кодаї з Угорщини. На сприйняття прекрасного орієнтована права півкуля головного мозку людини, а ліва – націлена на технічну сферу – математику, точні науки. І якщо в дитинстві не заповнити діяльність правої, не вчити дитину співати й малювати, вона ніколи повноцінно не сприйматиме мистецтво, навіть якщо стане великим спеціалістом в якійсь технічній галузі. З цією теорією я цілком згоден» [1].

Усі світоглядні переконання обумовили одну безумовну перевагу композиторського доробку Маестро, а водночас стали фундаментальною основою його індивідуального композиторського мислення – перевага ця полягає в нерозривній єдності з національною традицією, що відповідно створює надзвичайно тонке відчуття природи народної пісні. Проте це усвідомлення не означає у А. Авдієвського самоцінного, ізольованого трактування фольклору, як художнього явища, відокремленого від інших мистецьких форм, стилів і напрямів, а навпаки, він мислить продовження фольклорної традиції подібно, як про це колись висловився інший славетний диригент і композитор, Густав Малер: «Традиція – це не поклоніння попелу, а передача вогню». В цьому сенсі Анатолій Авдієвський як композитор виступає продовжувачем тих цінних надбань і традицій, які в українській професійній музиці започатковує головню «лисєнкова школа» та композитори першої половини ХХ ст., зокрема О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко П. Козицький та і його попередник на посаді керівника хору Г. Верьовка.

Тут варто спеціально згадати, що розмах хорового руху в Україні у згаданий період зумовив винятковий розвиток фольклорної хорової обробки – жанру, що складав основу виконавського репертуару більшості професійних і аматорських хорів, більше того – став найвишаранішою частиною репертуару. Можна висунути гіпотезу, що коли національна композиторська школа знайшла адекватні форми і систему виразових засобів, щоби належно відчитати первинний архетип національного світовідчуття, закладений в народній пісні, тоді свідомість нації сформувалась остаточно, попри всі несприятливі історичні обставини, і музичні досягнення на той час бездержавної нації були належно сприйняті у світі. В цьому сенсі варто нагадати хоча б тріумфальні виступи хору О. Кошиця на багатьох світових сценах Європи та Америки, зокрема і неймовірний успіх обробки «Щедрика» М. Леонтовича.

Для А. Авдієвського обробки народних пісень також стали своєрідним наріжним каменем його власної творчості, і в цьому ключі він, безперечно, досягнув найбільших успіхів. Найголовніше, що вдалось йому зберегти в своїх обробках – гармонійність і натуральність відчуття природи народної пісні. В цьому він виявився спадкоємцем О. Кошиця, який стверджував: «Почуття, яке одухотворяє такі твори... – це стан вищої правди, вищої істини, а істина перш за все проста і чесна, вона не потребує широковисуючих тлумачень і вичурності викладу. Якщо цей стан назвати, як у нас звикли, почуттям, або вульгарно його називають «настроєм», то лише для ідіота не буде зрозуміло, що форма вислову цього стану не може бути іншою, лише простою. І кожен, хто береться за композицію на ці теми і не перебуває у цьому «стані» або... не має цього «почуття», буде завжди балакун, позер, брехун...» [9, с. 105].

Сягаючи до традицій, на які спирається у своїй творчості Анатолій Авдієвський, слід згадати, що іншою важливою групою хорових жанрів, нерозривно пов'язаних з фольклором в першій половині ХХ ст. стали твори, приурочені до урочистих академій на вшанування національних історичних та мистецьких діячів, видатних постатей, які репрезентували націю. А у жанровій класифікації поряд з мініатюрою, утверджуються програмні фольклорні сюїти, в'язанки, віночки, фантазії а також композиції для хору, солістів та оркестру. Таке індивідуалізоване трактування фольклору, звичаєвої традиції, яка виходить на рівень суто професійного узагальнення, художньої універсалізації, по-новому трансформуючи синкретичність архаїчного обрядового дійства, також відповідає творчій уяві А. Авдієвського – варто лише згадати його історичну постановку опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть».

В цьому ключі виникає наступний шабель мистецького перевтілення фольклорних архетипів, який дослідники трактують як вторинний «секундарний» [6, с. 27–29] фольклор. Під ним розуміються види і жанри музичного фольклору, видозмінені у різного роду обробках – словесно-музичних, хореографічних, театральних, дизайні тощо, котрі зберігають функції фольклорної першооснови і не переходять у форми власне професійної творчості та функціонують в будь-яких умовах села, міста.

Суб'єктом вторинного фольклору можуть бути люди різного соціального походження, різної професійної кваліфікації, для яких рід занять фольклором не є основним – переважно аматори, учасники самодіяльних ансамблів, любителі народних ремесел тощо. Поміж автентичним та вторинним фольклором знаходиться ланка, яку автор поданої концепції Софія Грица називає «професійною реконструкцією фольклору» [6, с. 28], її суб'єкт – це насамперед учбово-експериментальні фольклорні ансамблі, художні майстерні по відновленню і реконструкції народного мистецтва (сценічна реконструкція автентичного фольклору – пісень, обрядів, народної інструментальної музики, експонатів на виставках).

Всі інші видозмінені форми фольклору, які виходять за межі відзначених, тобто уособлюють його трансформацію у професійній творчості – в літературі, музиці, архітектурі, побуті і т. д., та ж дослідниця, як і ряд інших, окреслюють іншим терміном – фольклоризм [5]. У сучасній міжнародній етнографії термін «фольклоризм» застосовується до широкого кола явищ, що об'єднані однією ознакою – «функціонуванням традиційних елементів народного мистецтва, народних обрядів і фольклору в рамках сучасних нетрадиційних (модернізованих) побутових, обрядових і естетичних систем» [7, с. 88]. В переліку зразків новітнього фольклоризму зустрічаються ті, які мають безпосереднє відношення до творчої діяльності Анатолія Авдієвського, поміщаючись в ширший різножанровий мистецький контекст: «Зразками фольклоризму можуть бути композиторські обробки народних пісень, твори на зразок фолькопери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», (виділення мое – О.Д.) поетичного твору Ліни Костенко «Маруся Чурай», графічної серії «Українські думи і історичні пісні» М. Дерєгуса тощо» [5, с. 64].

Осмилюючи композиторський доробок Анатолія Авдієвського, слід врахувати й історико-соціальний контекст, коли були написані його твори. Адже друга половина ХХ століття вносить свою специфіку у напрямки розвитку хорових жанрів в Україні, оскільки пов'язана з вельми неоднозначними процесами культурно-мистецького життя. Очевидно, тут слід мати на увазі перш за все специфіку організації музичного (хорового) мистецтва, виникнення певного типу суспільно-культурних структур, які, з одного боку, доводили б «переваги соціалістичного способу життя», з іншого – служили б потужним інструментом ідеологічного впливу. Тому зовні розвиток хорового мистецтва виглядав у радянський період навіть доволі імпозантно: адже «кількісні показники» участі в самодіяльних хорових колективах пильно регулювались відповідними ідеологічними службами, організовувались великі фестивалі за участі тисяч учасників, ті, хто виступав в самодіяльних колективах на підприємствах і в колгоспах, заохочувались матеріально. З'являються навіть особливі «творчі одиниці», породжені ідеологічними засадами комуністичної влади, наприклад, хори-ланки, що активно пропагувались в ЗМІ.

З іншого боку, справжні національні музично-хорові традиції всіляко утискалились і деформувались, з репертуару було вилучено цілий великий пласт культури, в тому числі й найбільш цінні для української духовності: релігійні і паралітургійні жанри, давні обрядові пісні, пісні періоду визвольної боротьби, наприклад, стрілецькі. Іноді вони все ж потрапляли на сцену, проте із зміненими словами, як наприклад, концерти Д. Бортнянського де слова «Славу співаємо Богу» замінювались на «Славу співаємо сонцю», чи колядки, в яких замість «Бог новий народився», виконавці змушені були співати «Рік новий народився». В такій ситуації, звісно, не доводилось сподіватись на природне продовження і плекання давніх національних традицій, бо будь-який крок у цьому напрямі трактувався як «прояв націоналізму». Ці жорсткі ідеологічні обмеження зрештою заторкнули і виконавську творчість Анатолія Авдієвського, коли він працював з хором ім. Г. Верьовки над постановкою фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть». В 1979 р. після генеральної репетиції її взагалі заборонили за вказівкою тодішнього секретаря КПУ по ідеології Валентина Маланчука, очевидно, за «націоналістичний», а фактично – за національно спрямований характер [4, с. 7].

Характеризуючи складний і суперечливий радянський період історії українського музичного мистецтва, О. Бенч зазначає: «Чітко організована «радянська культура» передусім спрямовувалася на нівеляцію регіональних пісенних традицій. Класична академічна традиція, яку започаткували у диригентській практиці М. Лисєнка, М. Леонтович, К. Стеценко, і продовжили О. Кошиць, Д. Котко, Н. Городовенко, у 30-х роках була перервана. У 40-х роках виникає новий напрямок у хоровій культурі – народне хорове виконавство, яке охопило всі сфери хорової культури України». І далі дослідниця відзначає, що в залежності від особистості диригента, в інтерпретаційних концепціях провідними виявляється функція «наукової» інтерпретації фольклору. Ми ж можемо додати - або

«спонтанної», тобто суб'єктивно-стихійної, не виправданій нічим, крім свого власного уявлення і пошуку найбільшої ефектності. І один, і другий підхід не може бути потрактований однозначно, і, на жаль, особливо на тлі радянської ідеології, доводиться визнати повну слухність подальших міркувань вищезитованої авторки: «нерідко негативно впливав на розвиток традиційної пісенної культури, витісняючи її й трансформуючи саму її сутність. У результаті цього традиційна культура нині опинилася на межі повного зникнення» [3, с. 54].

Разом з тим саме така ситуація зумовлює і появу численних опусів-одноденок, написаних на потребу дня. Тому лише високообдаровані митці змогли піднятися над кон'юнктурою ідеологічних замовлень і одним з найбільш яскравих представників новітньої генерації творців-практиків став Анатолій Авдієвський. В першу чергу йому вдалось відстояти неповторність художнього обличчя керованого ним колективу, тому істотним чинником мистецької концепції Українського народного хору ім. Г. Верьовки (що включає в себе репертуарну політику, принципи побудови програм, вибір форм концертної діяльності) і ключовим аспектом неповторності індивідуального образу провідного хорового колективу України стає тісний взаємозв'язок з множинністю регіональних фольклорних форм, з виконавською традицією, опора на засади давньої фольклорної звичаєвості, що їх – і як диригент, і як композитор – Маєстро перепускає через власні художні концепції.

Узагальнюючи певні принципи композиторської манери видатного митця, можемо зробити кілька суттєвих спостережень, котрі дозволять об'ємніше представити специфіку індивідуального художнього мислення Анатолія Авдієвського. Найголовніше, що визначає і напрямок його творчих інтересів, і обмеження жанрової сфери, і ієрархію вибору виразових засобів, – це єдність продуктивного (композиторського) і репродуктивного, тобто інтерпретаційного начал. З того огляду використання концепції О. Майчика щодо специфіки творчого мислення композиторів-диригентів-практиків видається доцільним у розкритті сутнісних пластів творчого мислення Анатолія Авдієвського. Але поглиблюючи спостереження дослідника, розгортаємо їх на аналіз стилю Маєстро, відтак маємо можливість додати ще деякі штрихи до цього сукупного портрету, обумовлені високою мірою особистого таланту. Йдеться зокрема про послідовний «синкретизм» творчого доробку, тобто тяжіння до особливо уважного переінтонування кожного смислового елементу – чи то конкретного слова, чи підтексту, зашифрованого, передбачуваного при детальному вчитуванні в поетичний ряд народної пісні або в інтонаційному перевтіленні поезії сучасних авторів. Вважаємо згадану рису художнього мислення Анатолія Авдієвського також типовим породженням психологічного типу «композитора-диригента», оскільки саме практика хору ім. Г. Верьовки передбачала залучення танцювальних, театралізованих, нерідко обрядових за фабулою, звернених до архаїчних пластів, епізодів, що була зорієнтована на відтворення національних традиційних обрядів.

Крім того, у об'ємній характеристиці психологічного типу «композитора-диригента», даній О. Майчиком, на нашу думку, відносно до творчого стилю Анатолія Авдієвського пропущена ще одна суттєва риса: прагнення до жанрово-тематичної диференціації, відмова від сталих моделей обробок, розмаїтість структурного, колористично-тембрального, гармонічного, фактурного способу вирішення, на відміну від зазначеного дослідником «утворення демократичних знаків виразу» у творчості композиторів-практиків.

От якраз Авдієвський в обробках, навіть більше ніж в оригінальних творах, дає волю фантазії, не обмежуючи себе вибором засобів. Можливо, ця характеристика творчого почерку Авдієвського сформувалась передусім тому, що він працював, в основному, з дійсно високопрофесійними колективами, а хор ім. Г. Верьовки, з яким пов'язане його творче життя останнє півстоліття, взагалі протягом десятиліть вважається еталоном у даній мистецькій сфері по всій Україні.

Але головна засада композитора-практика у творчості А. Авдієвського не лише витримана, але й значно інтенсифікується: пасіонарна самопожвага хоровій справі, українській національній традиції, розуміння особливої місії фольклору, народної пісні у збереженні самоідентифікації українців в ситуації бездержавності. Тому розглядаючи кожну з обробок українських народних, зарубіжних пісень, оригінальні композиції з огляду системи обраних виразових засобів, вибору жанрів, принципів переінтонування народного мелосу і поетичного тексту, відзначаємо їх повну співвідповідність з національною традицією, як фольклорною, так і професійною.

Залучення категорії «національної ментальності», як найбільш суттєвої для розуміння індивідуального стилю митця, проливає світло на основні компоненти його естетичного світогляду, філософські витoki, природні передумови жанрових, тематичних, образних пріоритетів. Адже проста констатація «національної характерності» творчості того чи іншого митця на сучасному етапі більше

не може бути прийнятною. Тому багатогранна і послідовна реалізація ментального коду, його основних складових, може бути осмисленою і в історичній, і в теоретичній, і в естетичній площині. Ці складові органічно присутні у кожному артефакті, що вийшов з-під пера Анатолія Авдієвського.

До якого б першоджерела він не звертався: чи опрацьовує рідну українську пісню, чи сягає до зразків зарубіжного фольклору – європейського, азійського, латиноамериканського, чи озвучує поезії класиків та сучасників, завжди ментально обумовлені риси творчого мислення проступають у всіх зразках і на всіх рівнях. Разом з тим видатний диригент у своїй власній творчості ніколи «не зациклюється» на чисто зовнішніх етнографічних ознаках пісенного матеріалу, а навпаки, всіяло втілює ще один суттєвий ментальний архетип – софійності, здатності органічно інтегруватись у світовий культурний процес, природно поєднати засади професійної композиторської техніки та фольклорних першоджерел. Ця ознака дозволяє обробкам Анатолія Авдієвського з однаковим успіхом сприйматись як українською аудиторією, так і зарубіжною, причому в різних куточках світу.

Таким чином, творчий композиторський доробок Анатолія Авдієвського природно вписується у багатовікову традицію роботи з фольклорними джерелами, які служили не лише відправним пунктом у мелодичній інтенції, служили тематичною основою багатьох вокальних, хорових та інструментальних творів, але й містили той неповторний генетичний код, індивідуально відчитуючи який, кожен композитор міг і якнайповніше виразити себе, і водночас сповнити важливу місію у збереженні духовного космосу нації.

1. Авдієвський Анатолій: «На жаль, ми довго працювали в ізоляції від власного народу...» (Бесіду вела Людмила Чечель) // Київська муніципальна газета «Хрещатик», 17.06.2005.
2. Авдієвський Анатолій: «Про що тужить рідна пісня» (бесіду вів Євген Іваненко) режим доступу: // kr-gazeta.kiev.ua : 01.02.2007.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібн. / О. Бенч-Шокало. – К. : Ред. Ж-лу «Український Світ», 2002. – 433 с.
4. Бичко І. Українська ментальність і проблеми гуманізації національної вищої освіти / Б. Бичко // Розбудова держави. – 1993. – №3. – С. 58–63.
5. Грица С. Фольклор у просторі і часі. / С. Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – 228 с.
6. Грица С. Фольклор і сучасний світ контактів // Трансмисія фольклорної традиції. / С. Грица. – К. : 2002. – 27 – 29.
7. Єрмоленко С. Фольклор і літературна мова / С.Єрмоленко. – К. : Наукова думка, 1987. – 245 с.
8. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Київ; Дрогобич : Відродження, 2000. – 100 с.
9. Кошиць О. Листи до друга (1904 - 1931). Упорядкування, опрацювання текстів, коментарі, передмова і покажчик імен Л. Пархоменко. / О. Кошиць. – К., 1998. – 190 с.
10. Майчик О. І. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / О. І. Майчик. – Львів : 2010. – 18 с.
11. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. ХХ століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / В. І. Рожок. – Національна музична академія України ім. П.Чайковського. – К., 1997. – 37 с.
12. Роменець В. Історія психології. ХІХ – початок ХХ ст. / Володимир Роменець – К.: Либідь, 2007. – 832 с.
13. Руссова С.М. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття) / Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / С. М. Русова – НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2003. – 37 с.
14. Шатова І. Стильові основи одеської хорової школи. Автореф. канд. дис... мистецтвознавства 17.00. 03/ І. Шатова. – Одеса : Одеська державна музична академія ім. А.Нежданової. – Одеса, 2005. – 20 с.

*В статті освещаются композиторские достижения Анатолия Авдиевского и обозначаются основные черты его стиля. Для этого необходимо определить весь профессиональный творческий контекст, в котором возникают эти артефакты. Прежде всего, анализируется феномен психологической структуры индивидуального творческого процесса. Коротко представлены психологические теории перелома ХІХ – ХХ ст., предлагающие ряд аналитически-обобщающих студий процесса творчества, классификации творческих типов и некоторые существенные характеристики творческого процесса в зависимости от индивидуального психотипа творца. Психологические принципы творческого процесса композиторов, непосредственно соотносящие свои креативные стимулы с практической деятельностью дирижеров – руководителей хоров, подаются*

согласно концепции Остапа Майчика, при этом трансформируются соответственно с индивидуальным творческим кредо и достижениями Анатолия Авдиевского.

Осмысливая композиторский стиль Анатолия Авдиевского, в статье учитывается и особенный историко-социальный контекст написания его произведений. Ведь вторая половина XX столетия вносит свою специфику в направления развития хоровых жанров в Украине, поскольку связана с весьма неоднозначными процессами культурно-художественной жизни.

Обобщая определенные принципы композиторской манеры выдающегося художника, автор статьи подчеркивает несколько существенных наблюдений, позволяющих объемнее представить специфику индивидуального художественного мышления Анатолия Авдиевского. Главная определяющая и направление его творческих интересов, и ограничение жанровой сферы, и иерархию выбора выразительных средств, - это единство продуктивного (композиторского) и репродуктивного, т.е. интерпретационного начал.

Главное кредо композитора-практика в творчестве А. Авдиевского – это пассионарное самопосвящение хоровому делу, украинской национальной традиции, понимание особенной миссии фольклора, народной песни в сохранении самоидентификации украинцев в ситуации безгосударственности. Поэтому рассматривая каждую из обработок украинских народных, зарубежных песен, оригинальные композиции в ракурсе системы избранных выразительных средств, выбора жанров, принципов переинтонирования народного мелоса и поэтического текста, отмечаем их полное соответствие с национальной традицией, как фольклорной, так и профессиональной.

**Ключевые слова:** хоровое творчество, композитор-дирижер, психологические принципы творческого процесса, обработки народных песен, психологические теории творчества.

*In the article basic composer's achievements of Anatoli Avdievski are examined and hatch basic lines of his style. All professional creative contexts, in that there are these artifacts, psychological structure of individual creative process, is found out for this purpose. Psychological principles of creative process of composers that directly co-ordinate the creativity stimuli with practical activity of conductors-leaders of galleries are determined. Among the special lines of style Anatoli Avdievski is marked successive «syncretism» of creative work, id east gravitation to especially attentive intonation of every semantic element – whether that concrete word, or implication, in cipher, predictable at the detailed reading in the poetic row of folk song or in the intonation reincarnation of poetry of modern.*

*Main principle of practical composer-worker in work of Anatoli Avdievski: expressivity, self dedication, to choral business, Ukrainian national tradition, understanding of the special mission of folklore, folk song in maintenance of self-definition of Ukrainians in the situation of shortage of the state system. Therefore examining each of treatments of the Ukrainian folk, foreign songs, original compositions from the review of the system of select facilities of expression, choice of genres, principles of intonation of folk melodic and poetic text, mark them complete accordance with national tradition, both by folklore and professional music.*

*Bringing in of category of «national mentality», as most substantial for understanding of individual style of artist, throws light on basic components him aesthetic world view, philosophical sources, natural pre-conditions of genre, thematic, vivid priorities. In fact simple establishment of «national characterizations» of work of that or other artist on the modern stage no longer can be acceptable. The reforming-sided and successive realization of mental code, him basic constituents, can be intelligent and in historical, and in theoretical, and in an aesthetic plane. These constituents organically being in every artifact that went out from under a feather Anatoli Avdievski. To whatever original source he applied: or works over the native Ukrainian song, or arrives at to the standards of foreign folklore-European, Asian, from Latin America, or wires for sound the poetries of classics and contemporaries, the always mentally conditioned lines of the creative thinking ooze in all standards and on all levels. At the same time a prominent conductor in the own work never «goes» in cycles on the cleanly external ethnographic signs of song material, and vice versa, in every way incarnates another substantial mental primary code – deep wisdom, capabilities to be organically integrated in a world cultural process, naturally to connect principles of professional composer's technique and folklore.*

**Key words:** choral work, composer-conductor, psychological principles of creative process, treatment of folk songs, psychological theories of work.

УДК 78.7.01/.09

Ірина Ярошенко

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО БУКОВИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуті етапи розвитку професійного хорового виконавства на Буковині в першій половині ХІХ століття. дається аналіз музично-просвітницькій діяльності представників буковинського краю. Особлива увага приділяється творчості С. Воробкевича і його послідовникам: П. Бажанському, Є. Мендичевському, П. Порумбеску. Розкриваються особливості, які визначили характеристики професійно-хорового виконавства на Буковині в першій половині ХІХ століття.*

**Ключові слова:** Буковина, професійно-хорове виконавство, музично-просвітницька діяльність

Розвиток професійно-хорового виконавства не можна собі уявити без таких визначних митців, як Сидір Воробкевич, та його послідовників – Євсебія Мандичевського, Чіпріана Порумбеску, Порфирія Бажанського та інших. Їхній діяльності завдячує своїм становленням та розвитком і музичне мистецтво Буковини.

Особлива роль у цьому процесі належить С. Воробкевичу, багатогранна діяльність якого, за твердженням А. М. Білинської, «відіграла дуже важливу роль у культурному житті Буковини ХІХ ст. Вона була взірцем самовідданої боротьби за народне й реалістичне мистецтво, за відбиття у творчості наболілих проблем сучасності» [2, с. 5]. Саме тому його твори «пройняті щирим ліризмом і любов'ю до простого народу, довгий час були дуже популярні на всіх західноукраїнських землях» [4, с. 18].

Сидір Воробкевич (1836–1903) – видатний подвижник національної культури, який поєднав у собі дар композитора, письменника, фольклориста, педагога, диригента, громадського діяча. Про багатогранність таланту цього митця свідчать його творчі здобутки, які відіграли важливу роль у культурному житті Буковини ХІХ століття. Свій творчий шлях С. Воробкевич починав майже водночас із письменником-демократом Ю. Федьковичем у часи, коли Буковина була глухим закутком Австро-Угорської імперії і перебувала під тиском політики денационалізації, спочатку онімеччення, а потім полонізації та румунізації.

Тяжкий соціальний та національний гніт не сприяв розвитку національної культури. Переважна більшість населення займалася сільським господарством, орендуючи землю. Столицею краю вважалися Чернівці, які представляли його інтереси. У місті панували традиції німецької культури.

Сидір Іванович Воробкевич народився 5 травня 1836 р. у Чернівцях у сім'ї священика, котрий викладав філософію і теологію в лицей і духовній семінарії. Родина Воробкевичів походить із Литви. «Свободолюбний їх прадід – Скульський Млака де Оробко, не хотів терпіти польського насильства в Литві над українською вірою й національністю, переїхав на Буковину, де став парохом у селі Лука. За намовою чернівецького єпископа Данила Влаховича дід Сидора, Михайло, змінив назву Оробко на Воробкевич» [7, с. 1].

Народна пісня була для нього «талісманом», що відкриває таємниці минулого. Європейська хорова музика і народна пісня – два джерела протилежні один одному, але однаково важливі для формування творчих уподобань майбутнього композитора.

З 1857 по 1861 рр. Воробкевич навчається у Чернівецькій православної духовній семінарії, де активно займається музичною самоосвітою – дістає деякі музично-теоретичні знання з гармонії, композиції по європейських підручниках, зокрема, З. Дена, А. Рейха, самостійно аналізує хорові твори композиторів-класиків Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна та інших, паралельно з богослов'ям вивчає історію України, пише вірші та музику до них, бере активну участь у діяльності семінарського хорового гуртка.

У результаті пошуків і дослідження буковинського фольклору Воробкевич цей висновок не тільки підтверджує, але й поглиблює, написавши у 1865 році наукову працю «Наша народна пісня», яка стала вагомим внеском у розвиток фольклористичної наукової думки на Західній Україні.

Захоплюючись фольклористикою, він постійно працює з церковними сільськими хорами. Набутий досвід використовує на посаді вчителя хорового співу в дяківській школі, гімназії і духовній семінарії у Чернівцях, куди в 1867 році переїжджає сім'я Воробкевичів. Але знань виявилось недостатньо, і як найкращого регента серед інших священиків його у 1868 році керівництво єпархії посилає до Відня з метою підвищення рівня музичної підготовки.

Відень, як столиця Австро-Угорської імперії, був центром освіти і культури для митців Західної України. У 50-ті роки Відень повертає собі славу музичної столиці Європи. Тут із 1862 р. працює Й. Брамс, розвивається мистецтвознавство, активно працює товариство любителів музики, численна кількість самодіяльних хорових колективів та оркестрів, суспільної ваги набувають соціально-християнські настрої, посилюється вплив пруської культурної політики. В музичному житті панують нові кумири – Р. Вагнер і Ф. Ліст, відроджується інтерес до творчості Баха і Генделя (діяльність Бахівського товариства), активно веде свою діяльність філармонія, яка під керівництвом О. Десфора проводить громадські концерти.

Усе це різноманіття розширює художній кругозір Воробкевича. У консерваторії він проходить курс гармонії та основ композиції у відомого теоретика Ф. Кренна і після шестимісячного навчання блискуче складає іспити з музично-теоретичних дисциплін. Отримавши диплом викладача співів і регента хору, Воробкевич повертається на початку 1869 року в Чернівці. Озброєний більш ґрунтовними професійними музичними знаннями, він розгортає широку творчу, педагогічну і громадську діяльність, складає пісні й хори на власні вірші та на тексти інших авторів, komponує фортепіанні п'єси, пише велику кількість оповідань, новел і драматичних творів.

Спостерігаючи низький рівень хорового виконавства, особливо світського, на відміну від європейського рівня, який панував у Відні, Воробкевич починає з «азів», тобто з подолання низького рівня співацької культури у буковинських школах.

Воробкевич пропонує для музичних занять шкільні пісенники, які стали єдиними посібниками і для навчання музичної грамоти, бо, як правило, до окремих із них додавалася невелика музично-теоретична частина. З 1870 року С. Воробкевич починає видавати у Відні та Чернівцях українськомовні «Співаники» для дітей, які призначалися в якості навчальних посібників для українських народних шкіл Буковини і Галичини. Перший з них складається з 20 пісень у двоголосному викладі, розміщених у порядку підвищення складності – від найпростіших (із діапазоном кварта і квінти) до складніших (із хроматичними ходами і модуляціями). Тематика цих пісень – школярський побут, патріотична тематика, серед них загальновідома і в наш час пісня «Рідна мова». Згодом у Відні виходить ще один «Співаник для шкіл народних», сформований на більш об'ємному музичному матеріалі у трьох частинах. У ньому тема шкільного життя подається таким чином, щоб пробудити інтерес до навчання. З них найбільш популярними стали пісні «До школи», «Прогулка». Значне місце у цій збірці відводиться релігійним мотивам («Все з молитви починай», «З Богом», «Пам'ятайте, діти», «Великдень») та вихованню почуття любові до рідного краю (пісні «Наша Буковина», «Рідна мова», «Рідний край», «У горах Карпатах»). Пісня «Смерть козака» спрямована на пробудження поваги та інтересу до його історичного минулого. У трьох частинах «Співаника» вміщено 130 пісень, третина з яких (46) відповідає народним, решта – в більшості власні музичні композиції Воробкевича на вірші Ю. Федьковича, І. Франка, М. Шашкевича, О. Поповича та ін.

Незважаючи на різноманітність пісенного матеріалу, народні інтонації наявні у всіх зразках, включених до збірника. Вони є легкі до сприйняття через наспівність їх мелодій. Добре обізнаний в особливостях пісенних буковинських традицій, С. Воробкевич широко використовує народну пісенність, вважаючи її гарним матеріалом для формування високих етнічних якостей у підростаючого покоління.

Він не тільки вивчав буковинський фольклор, але й широко використовував його у своїх творах. Через те його пісні, такі як «Над Прутом у лузі», «Заграй ми, цигане старий», «На чужині погибаю», швидко набули популярності – народ сприйняв їх як свої. Тогочасна преса відзначала: «Вони гомонили скрізь по наших краї завдяки гарній музиці автора – і під бідною селянською хатою, і серед міської інтелігенції» [2, с. 3].

Пісенники Воробкевича стали прикладом для багатьох його послідовників, а музичні авторські твори з них широко починають використовуватись у шкільній хоровій практиці. Їх можна знайти у «Руському співанику» В. Матюка, «Збірці народних патріотичних пісень» Д. Січинського, «Співанику для дітей дошкільного та шкільного віку» М. Гайворонського, «Шкільному співанику» Ф. Колесси, у збірці «Ще не вмерла Україна» Д. Січинського і С. Людкевича та інших.

З 1875 по 1901 роки Воробкевич працює професором теологічного факультету Чернівецького університету й одночасно викладачем Чернівецької гімназії та православної духовної семінарії. Він також веде величезну просвітницьку роботу: організовує музикознавчі лекції, пише наукові статті

(цикл «Наші композитори»), нариси про творчість маловідомих на Буковині композиторів: М. Глінки та М. Вербицького.

Як один із найактивніших членів культурно-освітнього товариства «Руська Бесіда», Воробкевич керує хором, а згодом ініціює створення студентського товариства «Союз», очолює «Руське літературно-драматичне товариство». Ці товариства в кінці XIX ст. стали дуже поширеними і доносили музичну культуру до різних верств населення – інтелігенції, громадян, селян.

Робота у різних за рівнем професійної підготовки хорових колективах: дитячих, гімназійних, студентських, робітничої молоді стала для Воробкевича справжньою творчою лабораторією. Як диригент-практик С. Воробкевич заклав важливий фундамент у розвиток хорової культури на Буковині, створивши довкола себе справжню диригентську «школу», яку в майбутньому продовжать його учні-послідовники.

У 70-ті роки Воробкевич присвячує багато часу не тільки пропаганді народної пісні та досягнень української професійної музики. Як редактор української частини релігійного часопису «Кандела» він видає два томи проповідей під заголовком «Наука для народу» та один том «Нагробних проповідей» [6, с.539], пише низку популярно-наукових статей на різні теми: «Дещо про музику древніх євреїв», «Фанаріоти в Болгарії», «О хмарах», «Склянка чаю», «Борислав і його земні скарби» та інші, редагує слов'яно-руський розділ у румунському журналі «Кандела», організовує видання літературно-буковинського альманаху «Руська хата» (1877 р.), яким поставив собі «за мету об'єднати в одному виданні літературні сили всіх українських земель: Східної України, Галичини, Закарпаття, Буковини. Не випадково ми зустрічаємо тут твори К. Устияновича, Ю. Федьковича, О. Поповича, І. Воробкевича та інших. Воробкевич виявлявся прямим продовжувачем ідеї «єднання всіх русинів», яку проголосив раніше Ю.Федькович, і своєю практичною діяльністю всіляко сприяв її втіленню в життя» [2, с. 16].

Проте його просвітницькі заслуги були оцінені перш за все як церковного діяча, професора богослов'я при богословському факультеті Чернівецького університету та православної духовної семінарії в Чернівцях, автора «Трьох томів церковних проповідей». У 1881 р. він стає протоієреєм, а в 1886 р. – архіпресвітером-ставрофором. Щодо інших напрямків його діяльності, то на них не завжди була у суспільстві позитивна реакція. Брак професійного літературного та музичного оточення, особливо «несумлінна критика його театральних п'єс та неухвалне поводження режисерів у театрах із його рукописами» [6, с. 536], негативно вплинули на здоров'я Воробкевича і після тривалої недуги 19 вересня 1903 р. Сидір Воробкевич помер у Чернівцях, де й похований.

Спадщина С.Воробкевича надзвичайно велика і різноманітна. У його доробку понад 100 літературних творів, більше ніж 600 різних за жанрами музичних композицій. Лише для хору ним написано 400, серед яких 250 – на власні тексти. Багата низка вокальних творів: понад 40 романсів і пісень для голосу з фортепіано чи гітари, 20 вокальних ансамблів, дуетів, квартетів, ряд інструментальних творів, серед яких «Думка і чотири коломийки», «Ехо з-над Прута», варіації для скрипки з фортепіано, музика для духового, камерного і симфонічного оркестру, як, наприклад, «Травневе свято» та ін.

С.Воробкевич – автор 26 музично-драматичних творів. Це – оперета «Козак і бандурист», «Гнат Приблуда», оперета-мелодрама «Убога Марта», музична комедія «Пан Мандатом», історичні драми з музикою «Петро Конашевич Сагайдачний», «Кочубей і Мазепа», а також музика до 14 п'єс інших авторів. Серед них – історична драма XVI ст. «Ольга» Я. Яблонського, «Сокільська Дебра» І. Галясевича, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, комедія польського драматурга А. Фредра «Новий Дон-Кіхот» та інші.

Пропагуючи українське поетичне слово музичними засобами, Воробкевич був широко відомий на Буковині та в Галичині не тільки як світський композитор, але й релігійний. Він скомпонував 40 мелодій до Літургії, на жаль, з них надруковано лише 8, та багато псалмів і церковних пісень на різні нагоди. Його також знали як автора духовних творів до румунських слів.

Духовну музику Воробкевича співають і сьогодні на Богослужіннях у православних та греко-католицьких храмах Буковини та Галичини. Серед різноманіття музичних жанрів, до яких звертається Воробкевич, хорова музика переважає. Це й не дивно, бо більша частина творчого життя композитора була пов'язана з різними хоровими колективами.

Стилістика цієї музики досить різноманітна. Формуючись на перехресті народної буковинської мелодики та стилю «лідертафлю», вона віддзеркалює в собі етапи проходження буковинської хорової школи на шляху до професійної майстерності. Хорова творчість С. Воробкевича глибока за змістом,



багата своєю художньою виразністю, різноманітна за тематикою, досить масштабна за обсягом і має високу мистецьку цінність. Вона принесла йому славу фундатора багатоголосного співу на Буковині та засновника хорової диригентської школи у цьому краї.

Під керівництвом С.Воробкевича та на його творах виховувалося багато музикантів і діячів мистецтва. Його активна професійно-виконавська хорова діяльність стала справжньою школою для наслідування талановитих молодих митців. Серед послідовників С.Воробкевича – композитор-музикознавець Є. Мандичевський, основоположник румунської національної музики Ч. Порумбеску, музичний діяч і диригент Модест Левицький, буковинські співаки і диригенти Орест і Денис Руснаки та інші.

Крім Воробкевича, наполегливо працює у напрямку професіоналізації вокально-хорового виконавства на Буковині відомий теоретик, фольклорист, автор церковних та світських хорів, численних музичних п'єс Порфирій Бажанський (1836–1920). Він один із перших представників української музичної критики, який почав розглядати музичну творчість у контексті історичного розвитку. П. Бажанський намагався пояснити, що для того, щоб зрозуміти зміст музичного твору, «треба нам глибше в річ ввійти і пошукати за причинами, чому удачно, чому хорошо, та чому подобалося? – а тогди легко прийдем до противного заключення» [1, с. 17].

Вагомий внесок у розвиток професійного хорового виконавства на Буковині належить учню Воробкевича Євсевію Мандичевському (1854–1929) – видатному музичному діячу, композитору, музикознавцю, диригенту та педагогу.

Євсєбій Мандичевський народився 8 серпня 1857 р. на Буковині в с. Молодія, що під Чернівцями, в сім'ї переселенця з Галичини Василя Мандичевського, активного учасника українського громадського життя. У родинному колі, особливо в Чернівецькій гімназії, любов до музики прищеплював йому С. Воробкевич, який, по суті, розкрив його талант. 16-літній юнак уже пише кантату «Сила гармонії» для хору, солістів і оркестру, яка під його диригуванням уперше була виконана в Чернівцях у 1873 р. За цей твір у музичному конкурсі в Лейпцигу композитор-початківець удостоївся премії.

«В 1875 р. випускника Чернівецької гімназії приймають до Віденського університету, де він слухає курс історії музики та музикознавства у відомого професора Едуарда Гансліка, вивчає мови, літературу, приватно опановує композицію у теоретиків та істориків музичної науки Роберта Фукса і Густава Ноттебоома» [4, с. 44]. Зустріч у 1879 році з Йоганном Брамсом зіграла велику роль у становленні Є.Мандичевського як митця. Їх знайомство переросло у дружбу.

У 22 роки він хормейстер Віденської вокальної академії, а в 33 роки професор уславленої на весь світ консерваторії при «Товаристві друзів музики», яке протягом десятиліть було одним із значних центрів музичного життя Європи. Він автор ряду наукових досліджень про творчість класиків музики Ф. Шуберта, Й. Брамса, В. Моцарта, Л. Бетховена. Мандичевський здійснив тритомне повне видання творів Й. Гайдна і уклав 26-томне видання творів Й.Брамса, яке стало величним пам'ятником незабутньому другові.

Протягом багаторічної педагогічної діяльності Євсєбій Мандичевський виховав цілу плеяду композиторів-музикознавців, педагогів, багато з яких стали зірками музичного світу Австрії, Італії, Англії, Америки. Серед них варто згадати вихідців із Буковини – Георгія Мандичевського, Івана Веренка, Андрія Форгаца, Кароля Прогаску, Марціана Негрю та інших.

Він мав великий авторитет у мистецьких колах у багатьох країнах світу. Але, разом із тим, він працював на авторитет української музики і ніколи не забував про свій буковинський рідний край. На батьківщині часто звучали твори композитора в концертах різних музичних товариств. Довгий час без композицій Є. Мандичевського не обходився жоден вечір Ю.Федьковича у Чернівцях, включалися його твори і до шевченківських концертів. На Буковині неодноразово виконувалася пісня композитора «Окресни Бояне» на текст Ю. Федьковича, в якій звучав заклик до «руських синів»:

*Оскресни, оскресни Бояне, наш друже,*

*Згадай нам, як грали небесні.*

*Грай пісню правдиву, грай пісню нам свою,*

*А згинуть крикливці безчесні!*

Є. Мандичевський – автор 11-ти українських хорів, канону на 3 голоси «І день, і ніч іде...» на слова Т. Шевченка, музики на тексти Ю. Федьковича «Кобзарська зірниця», «Марот», «Зозулька», «Наш рідний край», «Місяцю князю», «Однако», «Вітер на гаї нагнає» та інші, які виконувались

аматорськими хорами Буковини. Своєю невтомною багатолітньою працею Є. Мандичевський вніс і свою частку творчого доробку в розвиток українського музичного мистецтва буковинського краю.

Значну роль у музично-хоровому житті Буковини відіграв ще один учень Воробкевича видатний румунський композитор, талановитий скрипаль, один з основоположників румунської класичної музики Чіпріан Порумбеску, який народився 14 жовтня 1854 р. у селі Шипіт на Путильщині. Після закінчення Сучавської гімназії в 1873 р. Чіпріан приїздить до Чернівців, де продовжує освіту в семінарії.

Його першим учителем музики був видатний буковинський композитор Карл Мікулі, директор Львівської консерваторії, який знав його батька Іраклія Порумбеску – румунського письменника Буковини. У 1875 р. Ч. Порумбеску вступає на теологічний факультет Чернівецького університету.

Під час навчання в Чернівцях стає учнем С. Воробкевича, який, будучи талановитим педагогом, допоміг молодому Порумбеску розкрити свій хист, удосконалити майстерність. У 1875 р. Чіпріан Порумбеску засновує студентське товариство «Арбороаса». У 1879–1881 рр. продовжує своє навчання у Відні у Франца Кренна та Луїса Шлоссера. Восени 1881 р. викладає музику у Брашовському лицєї і паралельно працює директором церковного хору церкви Св. Миколая. У 1882 р. відбувається прем'єра його оперети «Новий місяць». У листопаді 1882 р. – лютому 1883 р. він знайомиться з видатними італійськими композиторами Бойто та Верді. 6 червня 1883 р., після відвідин Італії, помирає в с.Ступка (Румунія).

Ч. Порумбеску був одним з яскравих представників румунської музики. Його творчість часто порівнюють із творчістю Шуберта, Шопена. За своє коротке життя Порумбеску написав понад 200 музичних творів. Його студентські роботи «Триколон», «На нашому прапорі» тривалий час використовувались як національні народні пісні на всіх територіях, де жили румуни.

У музичній спадщині композитора, крім пісень, є оперети, а також інструментальні твори, що принесли йому світове визнання. Частиною своїх патріотичних творів: «Плевна», «Сержант», «Пенеш Курканул» Порумбеску присвятив бойовому побратимству російських і румунських солдатів у війні 1877–1878 рр. проти турецьких загарбників, у результаті якої Румунія вперше здобула свою національну незалежність.

Такі твори, як «Новий місяць», «Балада», «На берегах Пруту», «Ти пішла, кохана», користуються великою популярністю і сьогодні. «В міжвоєнні часи у Чернівцях існував музей Ч. Порумбеску (вул. Й. Главки), а також «Музичне товариство Ч. Порумбеску». В Румунії ім'я Порумбеску оточено великою шанобою і любов'ю. Його кращі твори виконуються і сьогодні в концертних залах і студіях» [8, с. 193].

У творчості Ч. Порумбеску і Є. Мандичевського яскраво відображені професійні риси диригентсько-хорового мистецтва їхнього вчителя С. Воробкевича.

Незважаючи на те, що їхня творчість розвивається під впливом різних національностей та культурних традицій: німецькомовних, польських, італійських, румунських, вони успадкували те, що заповідав їм Воробкевич. Хоч творчі інтереси в них були досить різними, хорова музика складає вагомий частину їхньої творчості, так само, як і любов до співацької культури. Хорові твори С.Воробкевича та його послідовників посідають сьогодні чільне місце в репертуарі художніх колективів на Буковині. У своїй концертній діяльності активно популяризують їхню творчість Заслужений Буковинський ансамбль пісні і танцю України (художній керівник і головний диригент народний артист України А.Кушніренко), камерний хор (художній керівник і головний диригент заслужений працівник культури України В.Галичанський), скрипковий дует заслужених артистів України Л.Шапка і П.Чеботова, камерний оркестр обласної філармонії (художній керівник і диригент оркестру заслужений артист України Ю.Гіна), симфонічний оркестр Чернівецької обласної філармонії (диригент Й.Созанський), у Чернівецькому драматичному театрі ім. О.Кобилянської поставлені мелодрами С.Воробкевича «Гнат Приблуда» і «Пан Мандатом» (режисер – народний артист України А.Литвинчук).

Творча спадщина та професійно-виконавська хорова діяльність буковинських митців не втратили своєї актуальності і на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва в Україні.

Таким чином, творча спадщина буковинських митців другої половини ХІХ – початку ХХ ст., що в окремих жанрах, передовсім хоровому, досягла високого рівня професійної майстерності, знайшла своє втілення в сучасному професійному мистецтві, стала цінним надбанням української музичної культури.

Діяльність С. Воробкевича та буковинських митців носила подвижницький характер. Їм було властиве почуття суспільного обов'язку, висока національна свідомість, справжня самопожертва. В умовах асиміляційної політики влади, постійного наступу на рідну мову, культуру й освіту їх праця ставала осередком національного життя. Імена цих буковинських митців повинні зайняти почесне місце в історії української музичної культури, а також мають бути об'єктивно поціновані.

1. Бажанський П. Наші руські музикальні твори / П. Бажанський // Діло. – 1881. – Ч. 17. – С. 17.
2. Білинська М. Сидір Воробкевич / М. Былинська. – К., 1962. – С. 3, 5, 16.
3. Воробкевич С. Хорові твори / С. Воробкевич. – К. : Музична Україна, 1996. – С. 3–4.
4. Демочко К. Музична Буковина / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 18, 44.
5. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. – К., 1960. – С. 190.
6. Квітковський Д. Буковина – її минуле і сучасне / Д. Квітковський, Т. Бриндзан, А. Жуковський. – Париж-Філадельфія-Дітройт : Зелена Буковина, 1956. – С. 536, 539.
7. Когут Л. Ісидор Воробкевич / Л. Когут // Тижневик «Рідний край». – Ч. 20. – Чернівці, 20 травня. – 1928. – С. 1.
8. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті : 1774–1918 (Біографічний довідник) / О. Павлюк. – Чернівці : Золоті литаври, 2000. – С. 193.

*В статті проаналізовано процес розвитку професійного исполнительства на Буковині в началі XIX століття, де музикальне мистецтво розвивалося завдяки просвітельській діяльності українських музикантів, які в важких умовах внесли великий вклад у розвиток національної культури. Представлено аналіз музично-просвітельської діяльності його представників. Особливу увагу приділено творчості С. Воробкевича та його послідовників: П. Бажанського, Е. Мандечевського, Ч. Порумбеску. Розкриваються особливості, які визначили характеристики професійного хорового исполнительства на Буковині в началі XIX століття.*

**Ключові слова:** Буковина, професійно-хорове исполнительство, музично-просвітельська діяльність.

*Stages of development of professional chorus performance in Bukovyna from 19th century have been also described. The analyses of musical instructive activity of some representatives of this period such as S. Vorobkevych and his followers E. Mandychesky, Ch. Porumbesku, P. Bazhansky has been made.*

**Key words:** Bukovyna, professional-chorus performance, concert-instructive activity.

УДК 78.04: 784.96

Романа Дудик

## ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАСАД МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ТОВАРИСТВАХ ПРИКАРПАТТЯ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Мистецькі тенденції діяльності культурно-просвітницьких товариств як «Просвіта», «Січ», «Сокіл», «Пласт» впливали на розвиток духовної культури національної свідомості, і, незважаючи на знищення, зміни у суспільстві, їх діяльність була направлена на створення таких напіввійськових товариств як «Луг», «Каменярь», що є свідченням подальшого розвитку активного культурного процесу в регіоні.*

**Ключові слова:** хорова культура, диригент, культурно-просвітницька діяльність, аматорство, культурно-творчий процес.

Проблема, що поставлена в центрі наукового дослідження, визначена спробою розглянути культуротворчий процес формування та розвитку професійних засад музичної, зокрема хорової культури в товариствах Прикарпаття зазначеного періоду.

Мета дослідження полягає у виявленні наріжних регіональних тенденцій і конкретних форм хорового життя Прикарпаття, у визначенні місця культурно-просвітницької діяльності товариств краю у загальнонаціональному культуротворчому процесі.

© Дудик Р., 2014.

У часи національного піднесення (кінець XIX до 1914 р.) гостро ставала потреба у створенні культурно-просвітницьких товариств, які відстоювали інтереси і права та свободи народу, позитивно впливали на процес цілеспрямованого розвитку музичної культури. Такою масовою організацією стала «Просвіта». Перший її Статут 1868 року носив науково-освітній характер, який передбачав збирати й видавати народні пісні, казки, перекази та інші види усної народної творчості, «...і загалом усього, що може причинитися до пізнання народу і його історії» [42, с.118]. Починаючи з 1891 року, згідно із Статутом головного товариства, читальні «Просвіти» одержали право організовуватись за власними статутами та вести самостійну економічну діяльність (створення позичкових кас, крамниць), можливість проводити курси для неписьменних, голосні читання, вечорниці, ставити театральні вистави. Проміжною ланкою в організаційній системі «Просвіти» були філії, які засновувались в містах, спочатку для об'єднання просвітян та розповсюдження видань «Просвіти», а згодом – для керівництва просвітнім рухом у повітах, об'єднання читалень, контролю їх діяльності та надання допомоги в роботі. Коли «Просвіта» зміцніла, вона знову змінила Статут (1913), який діяв до 1924 року. Більш досконалим Статутом товариства був варіант 1924 року, метою якого було «піднесення культури та добробуту українського народу в усіх його верствах і напрямках життя, а саме: 1) ведення людського театру й кінотеатру; 2) улаштування народних свят, з'їздів та прогулянок в цілі пізнання краю та народу; 3) закладання та удержання бібліотек, народних музеїв, публичних читалень, випозичалень книжок; 4) основування й ведення книгарень, друкарень переплетень й інших підприємств; 5) улаштування й ведення шкіл: народних, середніх і висших, господарських, промислових, торговельних...» [12, с. 84]. «Просвіта» невдовзі виростає в найбільш значне на Прикарпатті товариство, що охопило своєю діяльністю всі його ланки економічного й культурного життя. Про це свідчить відкриття філій та читалень, які вкрили мережею всі найбільш віддалені місцевості краю. Слід завдячувати саме «Просвіті», яка зуміла дати поштовх становленню та інтенсивному розвитку музичної культури, а зокрема, хорового мистецтва, яке набрало широкого поширення на Прикарпатті. Як найбільш масова громадська організація, «Просвіта» містила читальні з аматорськими й професійними хорами та театральними гуртками.

Перша заснована філія товариства була в Коломиї 1877 року [3,1]. Філія «Просвіти» (1877) нараховувала в 1914 році 55 читалень на 72 громади в Станіславському повіті [18, с.3]. Згодом, на Прикарпатті були засновані наступні [39, с. 82]: 1891 – Рогатин; 1895 – Печеніжин; 1896 – Товмач; 1898 – Кути; 1903 – Городенка, Калущ; 1904 – Долина; 1907 – Бурштин; 1908 – Богородчани, Надвірна, Тисмениця; 1909 – Косів, Снятин; 1910 – Болехів, Гвіздець, Солотвино; 1912 – Делятин; 1924 – Заболотів; 1925 – Галич; 1926 – Рожнятів; 1928 – Отиня.

Так, в 1914 році (перед Першою світовою війною), філії товариства нараховували більше 200 читалень «Просвіти»: товмачька – 37, калущька – 40, богородчанська – 23, городенська – 48, надвірнянська – 32, тисменицька – 27, солотвинська – 19 [40, с. 1-107].

У повітових містах (Коломия, Станіславів, Городенка, Печеніжин, Снятин, Рогатин, Богородчани, Калущ, Товмач, Долина, Надвірна, Косів), селищах краю у цей період за ініціативою місцевих відділень товариства «Просвіти» активно розвивалися різноманітні форми культурно-освітньої роботи з народними масами – долалася неписьменність, починали свою роботу аматорські гуртки, діяли самодіяльні колективи – духові оркестри, хори. Так, ще у 1878 році в с.Нижній Березів (тодішнього Печеніжинського повіту, нині Косівського р-ну) прогресивним діячем К.Геником засновано читальню «Просвіти», при якій діяв хоровий гурток, яким керували П.Гладій, І.Пригородський, В.Луговий [7, с.581–588]. Завдяки свідомим священникам с.Княздівір (Коломийського повіту) о.Заревича (1870-ті рр.), о.Голінатого (1880-ті рр.), о.Бурачинського (1890-ті рр.) та невеликій групі свідомих селян, активно проходив процес розвитку культури та освіти в новоствореній читальні. При ній діяв хор під орудою о.Луки Семківа, організатора церковних та світських хорів на Коломийщині, згодом о.Луки Бойчука, Олекси Смеречука, Федора Бакая [7, 651–656].

Визначну роль в культурно-просвітницькій діяльності відіграла Снятинська «Українська міщанська читальня» і при ній аматорський хоровий гурток, заснований громадським діячем о.Т.Кобринським (1881) [23, с.5], яка згодом була реорганізована в жовтні 1898 р. у філію товариства «Просвіти» [41, с. 3]. Найбільш діяльними громадськими організаціями були читальні в селах Стецеві (1882), Тулові (1888) [40, с. 102], а щороку давав про себе знати вечорами і концертами місцевий хор під управою о.Іларіона Курп'яка с.Карлова Снятинського повіту (1884).

*Городеничина у 80-х роках ХІХ століття* славилась трьома різного роду читальнями, такими як «Руська читальня», «Народна Спілка» та «Мищанська родина», при кожній з яких діяли хоріві гуртки та оркестри. Так, при Фільварковій читальні (передмістя Городенки) – чоловічий хор під проводом музиканта, дяка М.Станецького, згодом диригента, дяка Ю.Блонського [7, с. 104–112]; на Котиківці (передмістя Городенки) – духовий оркестр під керівництвом В.Нищеретного. До однієї із перших належить читальня с.Серафинець Городенського повіту (1880); при ній діяв хор з 1882 року, і театральний гурток з 1898 року [там само, с. 262]. Так, пам'ятним для жителів села було свято з нагоди скасування панщини і його організували члени новоствореної читальні 3 травня 1882 року [25, с. 3].

Завдяки отцю, декану Грабовичу і вчителю М.Ковцуняку в Печеніжинському повіті відкрилися 1885 року в селах Ковалівки та Стопчатова дві читальні. Свято з цього приводу супроводжували місцеві музиканти співами й танцями, і «співак з Мишина, котрий то свої, то з книжок пісні про науку та тверезість переспівав» [26, с. 3]. Заснована в Печеніжині читальня «Просвіти» (1888) стала центром «сходин і школою самоосвіти» [34, с. 148]. Цьому сприяли її ініціатори, діячі музичної культури, як брати Іван та Михайло Дувіраки, співаки – Онуфрій Мацьків, Роман Самокишин, Андрій Горук [24, с. 549].

Філія «Просвіти» в Станіславові (1877) дала поштовх заснуванню «Товариства Руських жінок» (1884) [37, с. 1], «Руської бесіди» [1, с. 422], бурси Св. Миколая та читалень по всьому повіту. Після смерті першого голови філії Є.Желехівського (1885), її діяльність занепала. Лише обране 31 березня 1889 року нове керівництво на чолі Кліма Волянського поживило роботу філії [там само, 393]. Наприкінці 90-х рр. в Станіславові організаційними питаннями культурного життя ще займалось об'єднання «Руська хата», (згодом перейменоване на «Українську хату») на чолі д-ра В.Яновича (лікаря за фахом) [13, с. 5]. Важливу роль в музичному житті Калушини відіграла читальня «Рання зоря» (1894). Створений при ній хор з оркестром під орудою Губчака, сприяв поширенню масового хорового руху [2, с. 477–485].

1896 року на Товмаччині була заснована філія «Просвіти» [6, 104], хоча в довколишніх селах – Палагичах, Грушці, Народніх та багатьох інших вже давно активно проходило культурно-просвітницьке життя. Заходами управителя школи з Олеші Осипа Мельницького [1, с. 915] в місті Товмач (нині Тлумач), був заснований навіть філіальний гурт інтелігентів, який скеровував роботу всіх товариств повіту. А парохіві П.Ступницькому, як людині найосвіченішій, авторитетній у Товмаччині належало «заангажувати якнайбільшу громаду на свято». Відбулося воно, як сповістив у «Батьківщині» священник із Грушки Амброзій Кадайський, 30 травня 1898 року: «Того дня, коло плебанії зібралось близько трьохсот людей з Товмача, довколишніх сіл. Цілий день розносились по місту палкі промови, співи». Так заснувалась читальня «Просвіти», головою якої, за рішенням громади став о. Порфирій Ступницький. Проте, протягом наступних шести років про читальню в Товмачі серед архівних документів майже немає жодних відомостей. Вона відновилась лишень у 1904 році, головою якої був Іван Кивелюк. Під керівництвом М.Перепелицького, згодом М.Сагайдака, діяв аматорський хоровий гурток [1, с. 870–875].

За статистикою 1913 р. в Товмачському повіті діяло 37 читалень, при них, 9 кас, 8 крамниць, діяльність 4 аматорських гуртків та 5 хорів [1, с. 939].

*Просвітянський рух на Рогатинщині* бере свій початок з 1891 року, коли за ініціативою високосвідомих українських інтелігентів, зокрема греко-католицьких священників, у Рогатині було створено, згідно зі Статутом головного товариства «Просвіти» свою філію. Головою обрали священника з с.Путятинець о.Йосифа Яворського [32, с. 204]. Перша читальня з'явилась у лютому 1892 року в с.Нові Скоморохи, згодом виникли в селах Жовчеві (1894), Черче (1896) [14, с. 21]. У 1908 році в Рогатинському повіті вже нараховувалось 68 читалень. Організатором музичного життя був місцевий композитор та громадський діяч Борис Кудрик (1897–1950). При товаристві діяли хор та духовий оркестр під керуванням музиканта Івана Поташника [32, с. 167].

Зареєстровані філії читалень «Просвіти» в повітових містах на початку ХХ століття, таких як Городенці та Калуші (1903), Долині (1905), Богородчанах, Надвірній (1908), Косові та Снятині (1909) масово проводили агітаційну культурно-масову роботу. Важливу роль у пропаганді народних пісень та хорового співу відіграли читальницькі хорові гуртки: хор м. Надвірної – під проводом вчителя народної школи В.Устяновича, згодом Ю.Срібного, Р.Кирчова; хор м. Богородчан – під керівництвом К.Твердохліба; хор м. Косова – під орудою о.М.Шанковського, хор м.Снятина – під керівництвом Івана Гоїза.

Пожвавленню боротьби наших краян за національну школу сприяло створення старанням «Просвіти» 6 серпня 1881 року «Руського Педагогічного Товариства», завданням якого було «а) промишляти над проблемами руського народу на поли шкіл і піддержувати всякі справи публичного і домашнього на основі матерного язика; б) подавати членам помич так моральну, як матеріальну» [43, с. 204]. 1912 рік став етапним для товариства: змінило свій Статут і одночасно назву – «Українське Педагогічне Товариство» [15, с. 9], згодом прийняло нову назву «Рідної Школи» [там само, 39]. Складалась вона з гуртків «Рідної Школи», які в повітах Прикарпаття створювали Окружні союзи гуртків, котрі підлягали Головному керівництву товариства. Всі вони сприяли розбудові і поширенню культуротворчих процесів, розвитку духовної культури.

Так, наприкінці ХІХ століття керівництво культурно-просвітньою працею на Прикарпатті взяли на себе педагогічні товариства, які були представлені тут численними філіями, гуртками, різними виховними інституціями. Перші філії тоді ще «Руського Педагогічного Товариства», були засновані в Рогатині (1896), Коломиї (1899), Городенці (1904) зусиллями прогресивних діячів із числа місцевого духовенства й учительства; з іменами кращих педагогів, як братів о.Павла і о.Геофіла Кудриків, С.Гриника, А.Крушельницького, М.Угрин-Безгрішного, пов'язані знаменні сторінки історії культури та освіти цього регіону.

*Окремої уваги заслуговує музичне життя в закладах освіти:* гімназіях та народних школах. Так, заснована в 1909 році Рогатинська гімназія відновила свою діяльність після Першої світової війни (директор А.Крушельницький). Вона мала організований гімназійний хор під орудою проф. О.Цепинського; при чотирикласній народній школі – дитячий триголосий хор (диригент М.Піріг).

Директором першої на Прикарпатті Коломийської державної гімназії, заснованої 1900 року, був Софрон Недільський [23, с. 2]. Організація таких шкільних музичних гуртків, як гімназійний хор хлопчиків, смичковий та духовий оркестри під керуванням С.Недільського, Р.Рубінгера, Ф.Барана, сприяли розвитку музичної культури Коломийщини. З ініціативи гімназійного професора Остапа Макарушки з 1908 року в Коломиї відкрились семінарські курси та навчання неписьменних [16, с. 4]. Варто зазначити, що в самій Коломиї до 1939 року існувало п'ять гімназій: державна чоловіча гімназія, окрема для поляків та українців; приватна жіноча – Українського Педагогічного Товариства (УПТ) «Рідної школи»; польська жіноча «Сестер Урсулянок» та одна єврейська. З 1906 року тут поширився студентський рух, який мав свій організаційний осередок у товаристві «Студентська Громада» [24, с. 79–85], де багато місця було відведено на громадську працю, культурні й товариські розваги, участі в заснуванні по селах читалень «Просвіти».

У сприянні розквіту масового хорового співу на Прикарпатті, велика заслуга належала шкільним установам, організаціям Станіславова. Так, при заснованій 1905 року Українській державній гімназії, організувався гімназійний хор під проводом В. Безкоровайного, І. Смолинського; при «Науковому гуртку» гімназії (1909) [2, с. 45–48] – хор під орудою вчителя К. Білобрама, народного оркестру під керуванням вчителя музики В.Вількушевського [там само, с. 46], при заснованій «Селянській бурсі» (1909–1916 рр.) – мішаний хор під орудою В.Безкоровайного [2, с. 86].

Слід зазначити, що єдина на всю Галичину в роки російської окупації (1915–1916 рр.) діяла в Городенці *гімназія «Рідної Школи»* (заснована 1909 року), завдяки її директору, вченому, письменнику та громадському діячеві Антіну Крушельницькому. Після вибуху лютневої революції в березні 1917 року гімназія розвивалася далі свobodно. В ній був хор під проводом вчителя М.Козольського, згодом – під керуванням В.Барнича, О.Цепинського, М.Бачинського, І.Василишина та С.Семеняка.

Слід зауважити, що *на початку ХХ століття на Снятинщині* активну участь в масовому хоровому русі брали учительські хоріві колективи. Так, учительство Снятинщини зорганізувало учительський хор під орудою Івана Палійчука з с. Драгасимова. З 1900 року в с. Джурів діяв учительський хор, організаторами якого були Ф.Курилюк, С.Хромовський, В.Малащук. Згодом виникли хори в селах Залуче (диригент Г.Хромовська), с.Любківцях (диригент С.Фодчук), с.Орелець (диригенти М.Керницький та Н.Кропельницька-Лотоцька) [4, с. 230].

У той же час на Прикарпатті розпочало свою культурно-просвітницьку діяльність товариство «Скала», яке ставило за мету поглиблювати та поширювати серед місцевого населення освіту та духовну культуру: «...устроювання музикально-вокальних концертів, аматорських вистав, кінотеатрів та плекання музики і співу; устроювання прогульок, релігійних і народно-культурних свят і зібрань» [17, с. 4].

Таким чином, з впевненістю можна сказати, що при всіх читальнях «Просвіти» та гуртках «Рідної Школи» до 1914 року в краї існували досить на високому рівні хоріві колективи та оркестри, які постійно влаштовували концертні виступи, пропагуючи тим самим народну пісню та краші зразки хорового мистецтва серед широких народних мас. Репертуар творів був різноманітний. Серед них можна назвати такі, як «Заповіт» М.Вербицького, «Ой три шляхи широкії» Г.Топольницького, «Закувала та сива зозуля» П.Ніщинського, «Ой, що ж то за ворон» М.Лисенка; духовні твори: «Щастя нам, Боже» В.Матюка, «Гласом моїм» Д.Бортнянського, «Отче наш» М.Вербицького; народні пісні: «Ой, по горі, горі», «Ой, піду я лугом-тугом», «Закувала зозуленька» та інші.

Підсумовуючи, варто зазначити, що такий стан музично-освітньої діяльності мав позитивний вплив на національне виховання молоді, на розвиток національної свідомості, патріотичних почуттів, розвиток духовної культури взагалі.

Яскравою сторінкою в культурному житті Прикарпаття є діяльність *жіночих організацій*. Новостворене «Товариство Руських Жінок» (1884) дало початок зародженню жіночого руху. У селі Белелуя на Снятинщині і народилась його організаторка, українська письменниця Наталія Кобринська, яка заснувала 7 жовтня 1884 року в Станіславові це товариство [11, с. 1]. Згодом виникли по всьому краю: «Жіночий Гурток» у Коломиї (1893), «Жіноче Товариство» в Городенці (1894), «Жіночі читальні» в Долині (1901), «Жіноче Товариство» в Рогатині (1903), «Жіночі Громади» в Снятині (1909) та Надвірній (1918) [14, 3]. Взагалі, жіночий рух на Прикарпатті пройшов два важливих періоди свого розвитку. Перший період – 1884–1920 рр. – становлення і виникнення жіночих товариств в містах та селах краю, залучення жіноцтва до активної громадсько-корисної праці на благо українського громадянства. Другий період – 1921–1939 рр. – період організаційної єдності і активної боротьби за національне відродження, за збереження української культури в умовах польської окупації [31, с. 4].

Виникнення й поширення жіночих товариств сприяли активізації розвитку культури та музичного мистецтва. Так, наприклад, нове літературно-драматичне «Товариство Руських Жінок» (Станіславів, 1884 р.) одним із завдань поставило «розбудити між нашою інтелігенцією товариського духа, а то урядженем вечерниць, відчитів, забав і прогульок» [26, с. 3]. Правління товариства відзначило роковини смерті Т.Шевченка (березень 1895 р.) вечорницями за участю хору під управою І.Біликовського, у виконанні якого звучали твори С.Воробкевича «Пробудилась Русь» та М.Лисенка «Дівча в сінях стояло» [33, с. 2–3]. Крім літературно-музичних вечорів, концертів, це товариство влаштовувало й благодійні заходи, серед яких була Святомиколаївська вечеринка для дітей 19 грудня 1897 року. У постановці І.Біликовського, маленькими артистами була виконана опера М.Лисенка «Коза-дереза» [6, с. 3], яку ще в 1892 році вперше виконали діти села Тишківців на Городенщині.

У 80-ті роки XIX століття процес розбудови Української держави супроводжувався значними змінами в політичному житті суспільства, в тому числі у такій його складовій частині, як *молодіжний рух*. Одним з найвагоміших чинників національного виховання молоді була її активна участь в діяльності різноманітних молодіжних організацій («Сокіл» [12, с. 3], «Січ» [36, с. 1], «Пласт» [38, с. 3] та ін.). Їх називали «руханково-спортивними» та «пожежно-руханковими» товариствами, вихідні положення яких, являли собою комплексну систему морального, естетичного та військово-спортивного виховання. Про потребу руханково-пожежних товариств писав уперше Василь Нагірний у «Батьківщині» 1886 року, а рік пізніше, намісництво дало дозвіл на створення товариства «Сокіл» [19, с. 2]. Але загал нашого суспільства, крім одиниць, стояв осторонь і не був зацікавлений цим рухом. Зміна наступила аж у 1892 році, коли В.Нагірний виголосив у Станіславові доповідь про потребу створення таких товариств, а ще більше того, як до Львова приїхали того самого року 200 чеських соколів на 25-літній ювілей польського «Сокола». На пошану чеських гостей, львівський хор «Боян» (диригент, проф. В.Шухевич) приготував концерт, що мав великий успіх, а десять днів після концерту відбулись «засновні збори» [24, с. 431–435].

Одним із важливих напрямів діяльності «Сокола» вважалася спортивно-масова, фізкультурно-оздоровча та військова підготовка. У центрі уваги роботи гуртків «Сокола» були питання й організації культурного дозвілля молоді [5, с. 29]. Так, в Коломиї 8 березня 1911 року, місцеве товариство «Сокіл» влаштувало «Вечір співу і руханки». Його хор під орудою Г.Головки виконав твори, такі як «На воді» Ф.Мендельсона, «Ой, що ж бо то за ворон» М.Лисенка, «Весільні пісні» І.Біликовського, «Пролог» з опери «Роксоляна» Д.Січинського [29, с. 6].

На Коломиї Кирило Трильовський разом з Дмитром Соляничем пробували заснувати першу «Січ» взимку 1899-1900 роках в селі Устя Снятинського повіту. Деякі перешкоди від

намісництва й покликання Солянича до військової служби відложили на короткий час здійснення цього задуму. Його довершив 5 травня 1900 року в селі Завалля Снятинського повіту Кирило Трильовський при співучасті місцевих селян Миколи Неделька, Дмитра Одинського та інші [10, с. 9].

Молодому організаторові «Січей» Кирилу Трильовському (1864-1941), (тоді ще студентом права), прийшла велика ідея організування по українських селах такої організації, яка пригадувала б народові давню історичну Запорізьку Січ з її демократичними вольностями. Ідея втілювалась в життя: в товаристві велася велика просвітня робота, спрямована, передусім, на пробудження національної свідомості, на патріотичне виховання підрастаючого покоління, формування готовності й волі до розбудови самостійної України. «Січ» існувала в усіх повітах Прикарпаття, вона знайшла найдогідніший ґрунт і великого розмаху в Станіславівщині й Коломиїщині, а її крайові свята відбувалися в Коломиї (1902, 1906, 1909 рр.) [24, с. 455], Станіславові (1910) [28, с. 6-7] та у Снятині (1912) [7, с. 296]. Для створення осередків «Січей» К.Трильовський видав у 1906 році в Чернівцях під псевдонімом «Січовий Батько» укладений ним «Збірник пісень патріотичних і січових» [3, с. 139]. Січові гуртки активно приймали участь в організації концертного життя краю. Так, на Снятинщині в с.Балки, на початку XX століття був створений при товаристві молодіжний хор «Сокіл» [4, с. 4]. «Січ» у с.Пукові Рогатинського повіту була зразковою для всіх та інших «Січей» повіту [32, с. 237–239] – при ній діяв славний духовий оркестр під керівництвом Івана Дідича. Оркестр брав участь у так званому «Шевченківському здвигу» 28 червня 1914 р. в Львові [40, 6]. Альманах «Гей, там на Горі Січ іде» подає, що в 1908 р. село Викторів вважався найвідомішим і найкраще зорганізованим селом Станіславівського повіту [2, с. 532]. А 29-30 травня 1910 року в Станіславові було відсвятковано десяти роковини існування та діяльності «Січей», де участь брав організований при товаристві мішаний хор [28, с. 6].

Товариство «Січ» в скорому часі поширилося на Гуцульщину, одним із основних завдань якого було сприяння розвитку морального та естетичного виховання, духовному збагаченню молодого покоління. Перше таке товариство було засновано 1903 року в селі Жаб'є [22, с. 430] (нині смт. Верховина), а його головним натхненником та безмежно відданим українській справі став Юрій Соломійчук-Юзенчук. Завдяки його наполегливій праці, вся Гуцульщина покрилася густою сіткою «Січей», яка поширила по гірському краю свої культурно-виховні впливи як на молодь, так і на старше покоління.

Варто зазначити, що з 1910 року стрілецькі товариства поповнились пластунами – вихованцями народних шкіл, гімназій, які об'єднувались ще в шкільні роки у курені, сотні, чети й гуртки. Вони загартували себе фізичними вправами, спортивною підготовкою. Поряд з цим, займались і музичною діяльністю, яка досягнула широкого розмаху в 20-х рр. XX століття.

Зародження і становлення самодіяльного дитячого та молодіжного об'єднання «Пласт» тривало з 1910 до 1912 рр., згодом продовжило свою діяльність з 1915 року. Історик М.Грушевський зазначав: «В сфері освітній і народно-організаційній дав себе знати незвичайний розвій читалень Просвіти і товариств гімнастичних, так званих «Січей» і «Соколів», які нечувано зворушили народні маси, розбудили в них бажане знання, освіти, інстинкти організації й солідарности» [8, с. 515].

Варто зазначити, що 1 березня 1913 року в Львові було засновано Товариство – Українські Січові Стрільці (УСС) [8, с. 442]. Ця дата має велике історичне значення, бо це вперше від віків українці почали відновлювати свою військову силу. Навіть пластуни віком від 16-го року життя вступали до військової формації УСС та відправлялися на фронт. А на політичній арені, австрійський уряд дозволив організувати окремі військові частини УСС, які в складі австрійської армії боролися з царським військом, а пізніше ввійшли в склад Української Галицької Армії. Проте, всі зусилля українського війська не дали позитивного результату. Російська армія була розбита поляками, і Галичину окупувала Польща.

Розглянувши культуротворчий напрямок діяльності січового (молодіж-ного) руху, можна з впевненістю твердити, що він був вагомих засобом національного виховання. Однією з його особливостей є те, що рушієм були справді народні прагнення, народжені з глибини української культури.

Підсумовуючи викладене, варто зазначити, що музична діяльність культурно-просвітницьких товариств на Прикарпатті мала великий вплив на розвиток духовної культури, національної свідомості. Незважаючи на воєнні дії, розруху, зміну державного устрою, їх діяльність була спрямована не тільки на збереження національної музичної культури, але й створення нових її різновидностей. Це особливо стосується періоду визвольних змагань народу, який посприяв

створенню нових молодіжних, напіввійськових формацій, як «Пласт», «Луг», «Каменярі». Видатний український педагог та громадський діяч Степан Сірополко зазначав: «Отже стає черговим завданням плекати нашу пісню, – утворювати скрізь – по селах і містах – хор, який не тільки допоможе більш глибоко та зрозуміло вчути свою рідну пісню, але й сприятиме розвитку почуття єдності та громадської солідарності» [35, с. 120].

1. Альманах Станіславівської землі: 36. матеріалів до історії Станіслава-вова і Станіславщини. – Нью-Йорк-Торонто-Мюнхен, 1975. – Т.1. – 959 с.
2. Альманах Станіславівської землі: 36. матеріалів до історії Станіслававова і Станіславщини. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1985.–Т.2.– 900 с.
3. Арсенич П. Засновник «Січі» на Покутті / П.Арсенич // Дзвін. – Львів : Каменяр, 1992. – № 3-4. – С.139-141.
4. Бажанський М. Краса Снятинщини. / М.Бажанський. – Гаслова Енциклопедія. – Детройд, 1982. – 230 с.
5. Боберський І. Забави і гри рухові. / І.Боберський. – Львів, 1905. – 29 с.
6. Галичанин. – Львів, 1897. – Ч.282. – С.3.
7. Городенщина. Історико-мемуарний збірник. – Нью-Йорк – Торонто – Вінніпег, 1978. – 871 с.
8. Грушевський М. Ілюстрована історія України / М.Грушевський – Київ-Львів, 1913. – 551 с.
9. Державний архів Івано-Франківської області (далі ДАІФО), ф.8., оп.1., спр. 2.– 6 арк.
10. ДАІФО, ф.8., оп.1., спр. 50.
11. ДАІФО, ф.8., оп.1., спр. 150. – 26 арк.
12. Державний архів Івано-Франківської області (далі ДАІФО), ф. 2 (Станіславівського воєводного управління), оп. 3., спр. 99., арк. 83-98.
13. ДАІФО, ф. 2, оп. 1., спр. 537. – 27 арк.
14. ДАІФО, ф.8., оп.1., спр. 587-589.– 19 арк.
15. ДАІФО, ф.2., оп.1., спр. 683. – 6 арк.
16. ДАІФО, ф.2., оп.3., спр. 99. – 217 арк.
17. ДАІФО, ф.2., оп.3., спр. 119., арк. 3–10.
18. ДАІФО, ф.2., оп.3., спр. 133., арк. 67.
19. ДАІФО, ф.2., оп.3., спр. 153. – 256 арк.
20. ДАІФО, ф.2., оп.3., спр. 319-320., арк. 21.
21. Домашевський М. Історія Гуцульщини / М. Домашевський. – Чикаго, 1975. – Т.1. – 499 с.
22. Звіт дирекції ц.к. її гімназії в Коломиї, за рік шкільний 1900/01. З друкарні Мих.Білоуса. Літопись гімназії. – Коломия, 1901. – Гл.Х. – 16 с.
23. Історія Української міщанської читальні в Снятині. – Снятин, 1931. – 11 с.
24. Коломия й Коломийщина. Збірник споминів і статей про недавнє минуле. – Філядельфія, 1988. – 959 с.
25. Новинки // Діло. – 1882. – Ч.36. – С. 3.
26. Новинки // Діло. – 1884. – Ч.111. – С. 3.
27. Новинки // Діло. – 1885. – Ч.120. – С. 3.
28. Новинки // Діло. – 1910. – Ч.118. – С. 6–7.
29. Новинки // Діло. – 1911. – Ч.53. – С. 6.
30. Новинки // Діло. – 1914. – Ч.142. – С. 6–7.
31. Резолюція Українського Жіночого Конгресу, ухваленої в Станіславові дня 27 червня 1934 року // Діло. – 1934. – Ч.176. – С. 4.
32. Рогатинська земля. Історія і сучасність. – Львів-Рогатин, 1995. – 287 с.
33. Святкованье пам'яті Т.Шевченка // Діло. – 1895. – Ч.52. – С.2–3.
34. Селянські хори // Альманах музичний. – Львів, 1904. – С. 135–158.
35. Сірополко С. Естетичне виховання / С.Сірополко // Народня Просвіта. – Львів, 1924. – Ч.8. – С. 119–120.
36. «Січ», товариство гімнастичне і сторожи огневої. Статут. – Коломи: Накл. Т-ва «Народних спілок», 1902. – 10 с; 1908. – 11 с; 1919. – 31с.
37. Струтинська М. Реферат «Наталія Кобринська і Жіночий Рух в Галичині й на Буковині» / М.Струтинська // Жіноча доля. – Коломия, 1934. – № 9. – С.1–3.
38. Тисовський О. Пласт. / О. Тисовський – Львів, 1913. – 45 с.
39. Центральний державний історичний архів України у Львові (далі ЦДІА у Львові), ф.348., оп.1., спр. 6349., арк. 1–82.
40. ЦДІА у Львові, ф.348., оп.1., спр. 6347., арк. 1–107.
41. ЦДІА у Львові, ф.37 (Громадського уряду с. Одрехови Сяноцької землі Руського воєводства), оп.1., спр. 1801., арк. 3.
42. Шах С. Перегляд діяльності Т-ва «Просвіта» у Львові від 1868 р. / С.Шах // В полоні...: Літературно-наук.- суспільний збірник на 1923 р. – Львів : Просвіта, 1922. – С.109–136.
43. Ясінчук Л. 50 літ Рідної Школи. / Л. Ясінчук. – Львів, 1931. – 267 с.

*Художественные тенденции деятельности культурно-просветительский товариществ как «Просвіта», «Сич», «Сокол», «Пласт» влияли на развитие духовной культуры, национального мышления, и, несмотря на общественные изменения, их деятельность была направлена на создание таких полувойсковых образований как «Луг», «Каменяр», что является свидетельством развития активного культурного процесса в регионе.*

**Ключевые слова:** хоровая культура, дирижер, культурно-просветительская деятельность, аматорство, культурно-творческий процесс.

*Art tendencies in the activity of such cultural and instructive societies as «Prosvita», «Sich», «Sokol», «Plast» influenced on the development of spiritual culture, national awareness and spite destruction, changes of state society, their activity was directed to creation of such halfmilitary formations «Luh», «Kamenjari», that gives the evidence of the culture development of active art process in the region.*

**Key words:** chorus culture, conductor, cultural and instructive activity, amateur science, cultural creative process.

УДК 78.071.2 (477)

Ольга Велка

### ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ОПЕРНО-КАМЕРНОЇ СПІВАЧКИ НАТАЛІЇ ДАЦЬКО

*Стаття присвячена створенню творчого портрета оперно-камерної співачки, заслуженої артистки України Наталії Дацько. Акцент зроблено на основні віхи творчого шляху співачки, її оперний та камерний репертуар, участь у міжнародних вокальних конкурсах і фестивалях.*

**Ключові слова:** співачка, опера, камерний спів, вокальне мистецтво, Наталія Дацько.

Сучасне українське вокальне мистецтво характерне високим рівнем інтеграції у світовий культурний простір. Сьогодні не викликає подиву мобільність українських співаків, які з успіхом підкоряють провідні оперні і концертні сцени багатьох країн світу. До їх числа належить відома в Україні та далеко за її межами львів'янка за народженням і вокальною школою Наталія Дацько (лірико-драматичне сопрано).

Не зважаючи на великі здобутки, про мисткиню написано не так вже й багато. Це невеликі публіцистичні статті, відомості в енциклопедичних виданнях, нещодавно захищена магістерська робота І. Василів [2]. Тож метою нашої розвідки є створення творчого портрета оперно-камерної співачки Наталії Дацько.

Наталія Дацько (1962 року народження) здобула ґрунтовну освіту – закінчила вокальний факультет Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка (1987, клас професора, народного артиста СРСР Павла Кармалюка), три роки провела в Італії – стажувалася в театрі «La Scala», навчалася в музичній академії Карло Бергонці (Бусетто, 1987–1989).

У 1986 році здібну молоду співачку зауважила народна артистка Росії Ірина Архипова, знайомство з якою переросло у велику творчу дружбу. Знаменита російська співачка підготувала з Н. Дацько багато спільних концертів, виступала з нею в дуетах, «зазначаючи, що Дацько надзвичайно чуйний партнер, а їхні голоси тембрально ідеально зливаються в дуеті» [2, с. 58].

Н. Дацько зі студентських років бере участь у вокальних конкурсах, перемоги на яких допомогли у становленні співачки. Вона – Лауреатка Міжнародних конкурсів ім. Марії Каллас (Афіни, 1987, 2-а премія), ім. Етторе Бастіаніні (м. Сієна, 1-а премія) та переможець конкурсу «Вердіївські голоси» (м. Буссетто; обидва – Італія, 1988, 1-а премія).

*Оперний дебют* співачки відбувся на сцені театру «Форум» (м. Енсхеде, Нідерланди) в партії Елеонори в опері «Трубадур» Дж. Верді (1989). Того ж року Н. Дацько бере участь у концертному виконанні «Пікової дами» П. Чайковського у Великому залі Московської консерваторії за участю І. Архипової, Д. Хворостовського, О. Ведернікова, В. Тарищенко, під диригуванням В. Федосєєва.

© Велка О., 2014.

У 1990-1993 рр. Н. Дацько працювала солісткою Оперного театру в Граці (Австрія), від 1994 р. виступала на оперних сценах Москви, С.-Петербурга, Єкатеринбурга, Уфи, Самари, Новосибірська (усі – РФ), 1995 р. – дебют в Большому театрі (Москва) в партії Лізи в опері «Пікова дама» П. Чайковського. Від 1998 до 2005 р. Н. Дацько – солістка Єкатеринбурзького театру опери та балету (Росія).

Саме в цей час Н. Дацько змінює свій репертуар і переходить в мецо-сопрано. Вона так коментує цю обставину: «До консерваторії я була мецо-сопрано. Згодом мене силоміць і з проблемами перевели в сопрановий репертуар. А нині, з віком, відчуваю потребу повернутися у свою природу. Це нелегкий шлях. Але переконана, що правильний. Тим паче, що вже не личить мені співати партії 18-20-річних тоді, коли сама стала зрілою жінкою. В новому вокальному амплуа я вже дебютувала в опері «Трубадур» Верді. І як сказала мені потім моя хрещена мама на сцені, видатна оперна співачка Росії Ірина Архипова, зробила це якісно» [6].

Для Наталі Дацько «Трубадур» – одна з найулюбленіших опер. З нею вона ввійшла в оперний світ, дебютувавши в партії Елеонори в Голландії. Де тільки не співала цієї партії співачка! І у США, і в Австрії, і на фестивалі оперного мистецтва Марії Бієшу в Молдові, і в Росії... Проте співачки опановує партію Азучени і повернулася до своєї природи – мецо-сопрано. Напередодні виконання цієї партії у рідному Львові журналістка Б. Боднар писала: «...вона прийшла у цей світ, щоб дарувати нам свій голос, знаходячи для кожної партії неповторну яскраву барву. Завтра вона співатиме голосом любові, бо саме всю палітру любові вклав у партію Азучени її творець – Джузеппе Верді» [1].

2002 року з Пермським театром опери та балету вона гастролювала у Швейцарії та Німеччині, а потім були гастролі у США (2003), Італії, Іспанії... І нарешті рішення – всупереч усім обставинам повернутися додому.

Анастасія Канарська, яка писала про Н. Дацько, задається питанням: «А скільки ще українських співаків виспівують свою творчу долю у світах?! Чи причина лежить тільки в економічній площині? Хоч і як сумно це визнавати, причина в тому, що культура в Україні стоїть на останньому місці. Вона в більшості своїй не цікавить ні посадовців, ні пересічного громадянина» [3].

2005 року Н. Дацько стає солісткою Львівського будинку органної та камерної музики, від 2007 р. – солісткою Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької. Львівський глядач має неймовірну приємність насолоджуватися її голосом. Цей, повний неповторного тембру свіжий голос співачки, що обіймає великий діапазон, дозволяє їй виконувати найрізноманітніший, різностильовий репертуар.

В оперному доробку співачки такі партії: Алкід («Алкід» Д. Бортнянського), Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Йохаведда («Мойсей» М. Скорика), Марія, Тетяна, Ліза («Мазепа», «Євгеній Онегін», «Пікова дама» П. Чайковського), Земфіра («Алеко» С. Рахманінова), Донна Анна («Дон Жуан» В.-А. Моцарта), Азучена і Леонора, Єлизавета, Амнеріс, Ульріка («Трубадур», «Дон Карлос», «Аїда», «Бал-маскарад» Дж. Верді), Естрелла («Альфонсо та Естрелла» Ф. Шуберта), Сантуцца («Сільська честь» П. Масканьї), Тоска (однойм. опера Дж. Пуччіні).

З нагоди 295-ої річниці з дня народження К.-В. Глюка Н. Дацько виконала роль Орфея в його опері «Орфей і Еврідіка». А. Канарська з цього приводу пише: «Що може бути прекраснішим від історії любові, виспіваної голосом, схожим на всі дива світу, ніжним і трагічним водночас, сильним і безсилим, голосом, який увібрав у себе всі відтінки людських почуттів та усі барви світу?! Вам здається, що такого голосу просто немає? А він є, колись ним, мабуть, володів міфічний Орфей, тепер цей голос ожив в особі унікальної української співачки, заслуженої артистки України Наталії Дацько» [3]. Саме заради неї варто було взятися за постановку французької редакції «Орфея і Еврідіки» німецького композитора Крістофа-Віллібальда Глюка. То ж мав рацію заслужений діяч мистецтв України, генеральний директор та художній керівник Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької Тадей Едер, коли задумав створити такий неповторний проект. Твір вишуканий, він став першим кроком театру до пізнання світової опери XVII століття, яка уособлює перехід від бароко до класицизму. В історію світової музики Глюк увійшов як реформатор опери. Для нього найважливішим було поетичне слово, музика для композитора була наймогутнішою силою, яка укріплювала поезію і найяскравіше відтворювала поетичні почуття. К.-В. Глюк вдався до власної інтерпретації давньогрецького міфу: він дає нам шанс повірити в безмежну силу кохання, у його версії сила любові Орфея перемагає смерть. Еврідіка не

гине – над почуттями закоханих змилювався Ерос (лібрето – Р. Кальцабіджі). У львівській версії опери «Орфей і Еврідіка» в постановці заслуженого діяча культури Польщі Збігнева Хшановського Орфей став центральною постаттю на трагічному шляху до воскресіння любові. Режисер знайшов в особі Наталії Дацько вірного однодумця і найточнішого інтерпретатора своїх ідей та музики К.-В. Глюка. З. Хшановський згадував: «Десять років тому я познайомився з оперною співачкою Наталією Дацько, яка приїхала до Перемишля на фестиваль кантатно-ораторіальної музики разом із камерним оркестром Львівської музичної академії під керівництвом Артура Микитки. Але коли я почув її торік у Кракові – це був Голос Ангела в «Обітницях Яна-Казимира» Мечислава Солтиса – то я зрозумів, що знайшов свого Орфея» [4, с. 18].

Відомий музикознавець О. Козаренко писав з приводу цієї прем'єри: «...вищим від усіх похвал став виступ заслуженої артистки України Наталії Дацько в ролі Орфея. Із першої її появи на сцені, і від перших заспіваних нею звуків я не впізнав (і впізнав водночас) давню улюбленицю львівської публіки. Її напрочуд виразне обличчя, скупість жести і граничний драматизм внутрішнього переживання, глибокий за барвою голос з непритаманною (здавалось би) легкістю колоратури не залишали жодного сумніву – на кону справжній Орфей. Не ліричний герой, реальність якого давно підважена тягарем тисячоліть, а живий, плоть від плоті, кров від крові, Співець Геній, що повернувся, аби здерти кору збайдужіння із мертвих сердець; оживити їх, провівши за собою колами пекла і райськими гаями; і нарешті, обезсмертити всепереможною Любов'ю та Мистецтвом. Велика ж дяка і пошана Тобі за це, новітній Львівський Орфею!» [5, с. 2].

Співачка своїм голосом охоплює весь безмежний простір львівської опери, справді видається, що від її голосу оживає каміння і стихає море, що її голос зачаровує пекельні сили Аїда, її голос здатний розчулити добрі й злі сили в усіх світах, її голос – це осанна любові. Важко повірити, що талановита артистка більшість років свого творчого шляху провела за межами України та рідного Львова – бо їй не було місця в межах творчих колективів.

З нагоди свого 50-літнього ювілею у 2012 році провідна солістка Львівської опери Н. Дацько у творчому вечорі знову заспівала цю невмирущу партію.

Поряд із виступами в опері, Н. Дацько веде активну концертну діяльність як камерна співачка. Вона гастролювала у багатьох країнах Європи, США та Азії. Графік її концертних виступів надзвичайно насичений. Серед них: сольний концерт співачки у Великому залі Московської консерваторії (1995), з 1995 р. – постійна участь у фестивалях «Ірина Архипова представляє», сольний концерт разом із І. Архиповою у Wigmore Hall (Лондон, Англія, 1996), виступ у концерті, присвяченому пам'яті Федора Шаляпіна в Carnegie Hall (США, 1997), турне Польщею та Словаччиною (1998). Як солістка Єкатеринбурзького театру опери та балету (Росія) Н. Дацько відбула турне Іспанією з аріями з опер російських композиторів (1999), брала участь у Міжнародному фестивалі «Золота корона» (Одеса, 1999), у концертах «Viva, Verdi!» у Великому залі консерваторії (Москва, Росія) та Львові, присвяченому приїздові папи Івана Павла II в Україну (2001), і в Міжнародному фестивалі «Марія Бієшу запрошує» (2001). Як солістка Львівського будинку органної та камерної музики, Н. Дацько поряд із сольними програмами, у 2006 році представила твори для вокального дуєту у виконанні сестер Наталії та Галини Дацько. З цього часу дуєт часто виступав у різних містах України та за кордоном.

Вшановуючи пам'ять свого вчителя та видатних музикантів, Н. Дацько бере участь у концерті, присвяченому 100-річчю від дня народження Народного артиста СРСР П. Кармалюка (2008), який відбувся у Львівській опері, меморіальних концертах пам'яті М. Колесси, І. Майчика, В. Барвінського, М. Каллас.

Як високодуховна особистість Наталя Дацько бере участь у благодійних концертах. 5 травня 2009 року, концертом в Національній опері України у Києві, завершилась серія благодійних концертів академічної музики «З вірою і любов'ю», кошти від яких пішли на завершення будівництва Патріаршого собору Воскресіння Христового у Києві. Чотири вечори в Івано-Франківську, Тернополі, Львові та Києві глядачі мали нагоду насолодитися кращими зразками класичної і сучасної, української і закордонної музики, пісні і поетичного слова. Участь у концертах, які відбувалися з благословення, під патронатом та за особистої участі Блаженнішого Любомира, Глави УГКЦ, брала і Наталя Дацько.

Камерно-концертний репертуар співачки включає вокальні твори композиторів різних епох і стилів: західноєвропейських (Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Дж. Качіні, А. Вівальді, А. Кальдари, Г. Перселла, Ф. Обрадоса, Ф. Дуранте, А. Скарлатті, А. Бойто, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Ф.

Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, А. Понк'єллі, А. Каталані, Ф. Каваллі, К. Сен-Санса, Ж. Оффенбаха, Ж. Бізе, М. де Фалі, С. Франка, Р. Штрауса, Г. Малера, П. Анфоссі, російських (О. Верстовського, М. Глінки, О. Даргомижського, А. Арєнського, О. Варламова, М. Яковлева, А. Рубінштейна, Ю. Фаліка, В. Задерацького, О. Бердюгіна) та українських (М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Я. Степового, Ф. Надєненка, А. Штогарєнка, П. Майбороди, І. Шамо).

Як правило, її концертні програми включають твори композиторів різних часів і народів. Як приклад, у першому сольному концерті у Великому залі Московської консерваторії (1995) вона виконувала: речитатив і арію Дідони з опери «Дідона і Еней» Г. Перселла, твори П. І. Чайковського («Я ли в поле да не травушка была» (сл. І. Сурікова), «Пєснь Земфиры» (сл. О. Пушкіна), «Как над горячею золой» (сл. Ф. Тютчева), «Слезы» (сл. Ф. Тютчева), «В огороде возле броду» (сл. Т. Шевченка), «Рассвет» (сл. І. Сурікова), дует Лізи и Поліни з опери «Пікова дама»), сцену і арію Єлизавети з опери «Дон Карлос» Дж. Верді, речитатив і арію донни Анни з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта, три канцонетти «Венеційські гонки» Дж. Россіні, пісню Маргарити з опери «Мефістофель» А. Бойто, арію Манон з опери «Манон Лєско» Дж. Пуччіні, романс Сантуцци з опери «Сільська честь» П. Масканьї [7].

Серед улюблених солоспівів українських композиторів в репертуарі співачки: «Нічого, нічого» М. Лисенка, «Тайна» С. Людкевича, «У гаю, гаю» Д. Січинського, «Три шляхи» Я. Степового, «Пісня пісень», «Вечором в хаті», «Місяцю-князю» В. Барвінського, «Якби мені черевики» А. Штогарєнка; українські народні пісні: «Пливе човен», «Ой на гору козак воду носить» (обр. М. Лисенка), «Одна пісня голосенька», «Ой вербо, вербо», «Ой попід гай зелененький», «Спи дитиночко моя» (обр. С. Людкевича), «Ой люлі, люлі, моя дитинко» (обр. В. Барвінського), «Ой є в полі дві топольки», «Майчик», «Люляй же мій синочку», «Чорна гора не орана», «Я не буду каву пила» (обр. Б. Лятошинського), «Місяць на небі», «Понад невою», «Червона калино» Ф. Надєненка, «Серед села дичка» (обр. Д. Задора), «Вечор юж мі, вечор», «Зозуленька кукат», «Люляй же мій, люляй», «Окаль павичка», «співаночки мої», «Калино, калино» (обр. М. Колєсси), «Чотири воли пасу я», «Ой п'ю ж бо я горілоньку» (обр. А. Кос-Анатольського), «Ой гоп-гопака» (обр. І. Шамо).

Співачка часто виконує романси російських композиторів: «И в мире очей», «Молитва», «Твои шелковые кудри», «Я тебя с годами...» П. Булахова, «Белеет парус одинокий», «Красный сарафан» О. Варламова, «Лето» з циклу «Времена года», «Вечерок» (дует) В. Гаврилїна, «В крови горит огонь желанья», «Как сладко с тобою», «К цитре», «Не говори, что сердцу больно», «Не искушай меня без нужды», «Песня Маргариты», «Уснули голубые...», «Ты здесь, Инезилья» М. Глінки, «Минувших дней очарованье», «Я все еще его люблю» О. Даргомижського, «Два прощанья» (дует), «О не грусти», «Отрывок из А. Мюссе», «Полюбила я на печаль свою...», «Эти летние ночи...», «Я жду тебя...» С. Рахманїнова, «Ночь» А. Рубінштейна, «Калаколы-балаболы» з циклу «Звенидень» Ю. Фаліка, «В эту лунную ночь», «День ли царит», «Забыть так скоро», «Закатилось солнце», «Как-то горячею золой», «Кукушка», «Не верь, мой друг», «Ни слова, о друг мой», «Пєснь Земфиры», «Пєснь цыганки», «Скажи, о чем в тени ветвей», «Смерть, смотри вон облако», «Я ли в поле да не травушка была», з циклу «б дуетов для сопрано и меццо-сопрано» – «Вечер», «Слезы», «В огороде возле броду», «Рассвет» П. Чайковського та багато інших.

Співачка відкрита до опанування сучасного репертуару – партія сопрано в ораторії Ю. Ланюка на тексти П. Тичини «Скорбна мати» (2009) у концерті до 75-х роковин Голодомору 1932-1933 років в Україні (Національна філармонія України).

Таким чином, Наталія Дацько працює у двох напрямках вокального виконавства – в оперному та камерному. Ці два види співу відрізняються один від одного. Наталія поєднала в собі синтез вмінь як відома оперна співачка, і це мабуть переважає в її творчо-виконавському доробку.

Багатогранну творчу діяльність Н. Дацько поєднує з громадською діяльністю. Вона була членом журі Всеукраїнських конкурсів молодих вокалістів імені Іри Маланюк, який проводиться Інститутом мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, імені Теодора Терен-Юськіва, який проводить Львівська національна музична академія імені М. Лисенка, регіонального відбіркового туру до конкурсу імені Марії Каллас (Афіни, Греція).

Творча діяльність співачки поцінована. У 1999 році Н. Дацько присвоєно звання Заслуженої артистки України, її нагороджено срібною медаллю та премією Міжнародного музичного фонду Ірини Архипової «За визначні заслуги в галузі музичної культури» (2002).

Отже, природа наділила Наталію Дацько надзвичайним талантом. Велика праця із його шліфування, поглиблення свого інтелектуального рівня, щирість і емоційність особистості, дали можливість співачці створити цілу галерею неповторних оперних образів, виконати безліч українських та зарубіжних солоспівів, народних пісень в опрацюваннях композиторів, класичних творів. Як вихованка Львівської вокальної школи, Н. Дацько своєю виконавською майстерністю достойно продовжує кращі її традиції. Як співачка, що ввібрала здобутки провідних європейських вокальних шкіл, насамперед італійської, Наталія Дацько стає в ряд провідних співаків України і світу.

1. Боднар Б. Наталія Дацько у Львівській опері / Богдана Боднар // Поступ [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://postup.brama.com/usual.php?what=37785>
2. Василів І. Творча постать Наталії Дацько в контексті розвитку сучасного вокального мистецтва України [магістерська робота] / Іванна Василів. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2011. – 122 с.
3. Канарська А. Голоси України / Анастасія Канарська // Наше слово. – 2009. – № 35. – 30 серп. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.nasze-slowo.pl/голоси-україни/>
4. Канарська А. Осанна любові : [про засл. артистку України Н. Дацько] / А. Канарська // Театральна бесіда. – 2009. – № 1. – С.18-20.
5. Козарєнко О. Орфей повертається / О. Козарєнко // Культура і життя. – 2009. – 30 серп.
6. Лань О. Наталія Дацько : Мені все більше хочеться домашнього тепла / О. Лань // Високий замок. – 2005. – 4 трав.
7. Наталія Дацько. Москва. Большой зал консерватории. 30 января 1995 / Програмка [Буклет] / автор-сост. М. Бєляєва. – 16 с.

*Стаття посвячена створенню творчого портрета оперно-камерної певиці, заслуженої артистки України Наталії Дацько. Акцент зроблено на основні моменти творчого пути певиці, її оперний і камерний репертуар, участь в міжнародних вокальних конкурсах і фестивалях.*

**Ключевые слова:** певица, опера, камерное пение, вокальное искусство, Наталія Дацько.

*The article is dedicated to the creative portrait of opera and chamber singer Nataliia Datsko, Merited Artist of Ukraine. Accent is made on the main milestones of singer's creative career, opera and chamber repertoire, participation in international singing competitions and festivals.*

**Key words:** singer, opera, chamber singing, vocal art, Nataliia Datsko.

### Відомості про авторів

- Білик Олена** – здобувач наукового ступеня ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Бобечко Оксана** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич)
- Бойчук Богдан** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Василенко Юрій** – здобувач наукового ступеня ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Велка Ольга** – заслужена артистка України, солістка Івано-Франківської обласної філармонії, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Вичегжаніна Наталія** – аспірантка Харківської державної академії дизайну та мистецтв (м. Харків)
- Галета Олександр** – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Герлах Катерина** – здобувач наукового ступеня ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Гнецько Зоряна** – аспірантка Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)
- Горак Яким** – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Граб Уляна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Драгоморецька Олена** – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Дудик Романа** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- 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)
- Зінків Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Казимирів Христина** – здобувач наукового ступеня ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Карась Ганна** – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Кириченко Ольга
- Кіндратюк Богдан** – кандидат педагогічних наук, доцент, директор Центру дослідження дзвонарства ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Кириченко Ольга** – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)
- Коваль Ігор** – кандидат історичних наук, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Кравченко Анастасія** – аспірантка ІМФЕ імені Максима Рильського НАН України (м. Київ)
- Кузенко Петро** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Кушнірук Ольга** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІМФЕ імені Максима Рильського НАН України (м. Київ)
- Левицький Олександр** – доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

- Лукань Володимир** – доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Мельник Уляна** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Нагорняк Христина** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Новицька Ольга** – кандидат мистецтвознавства, доцент Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу (м. Івано-Франківськ)
- Обух Людмила** – кандидат мистецтвознавства, концертмейстер ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Осада Марина** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Плотнікова Вікторія** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Попенюк Юлія** – викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Ржевська Майя** – доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого (м. Київ)
- Сандюк Володимир** – старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Сидор Михайло** – кандидат мистецтвознавства, доцент Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич)
- Скрипка Христина** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Соловей Алла** – доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Терещенко Алла** – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ІМФЕ імені Максима Рильського НАН України (м. Київ)
- Типчук Вікторія** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Ухила-Зроскі Ядвіга** – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор Шльонського університету (м. Катовіце, Республіка Польща)
- Чмелик Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент 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)
- Шумакова Світлана** – аспірантка Харківської державної академії культури (м. Харків)
- Яловенко Ольга** – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Ярошенко Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Яцишин Роман** – кандидат педагогічних наук, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)



## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Михайло Сидор.</i> Архітектурно-стильова характеристика галицьких придорожніх каплиць.....	3
<i>Петро Кузенко, Володимир Сандюк.</i> Пам'ятники Тарасові Шевченку в Україні кінця XIX – початку XXI століття.....	9
<i>Володимир Лукань.</i> Рисунок у Петербурзькій академії мистецтв у час навчання Тараса Шевченка.....	14
<i>Христина Нагорняк.</i> Семантика мотивів і кольорів в покутському народному вбранні кінця XIX – середини XX століття.....	20
<i>Олександр Галета.</i> Скульптура в структурі малих архітектурних форм: особливості класифікації та художніх образів.....	26
<i>Богдан Бойчук, Ігор Коваль.</i> Співпраця визначних міст стародавньої Русі: культурно-мистецькі та сакральні зв'язки Галича і Новгороду.....	31
<i>Ольга Новицька.</i> Особливості пізньобарокової пластики Іоанна Георга Пінзеля.....	35
<i>Вікторія Типчук.</i> Наукові та творчі здобутки кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя (2005–2013 рр.).....	40
<i>Ірина Дундяк.</i> Огляд світських і церковних навчальних закладів в галузі церковного мистецтва Західної України.....	43
<i>Олена Білик, Алла Соловей.</i> Київські сакралії серед старожитностей княжого Галича.....	47
<i>Юлія Попенюк.</i> Іконографія сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському живописі другої половини XVII – XVIII століття.....	51
<i>Марина Осадія.</i> Архітектурні мотиви художників Прикарпаття періоду мистецьких студій кінця XIX – першого десятиліття XX століття.....	56
<i>Світлана Шумакова.</i> Харківський цирк: експлікація тенденцій і канонічні основи.....	60
<i>Наталія Вичегжаніна.</i> Аналітичний огляд історичного розвитку екологічного проектування.....	64
<i>Зоряна Гнецько.</i> Еволюція дизайну дитячих дошкільних закладів: історія та сучасний досвід.....	70
<i>Володимир Шпільчак, Уляна Мельник.</i> Процеси трансформації міського простору м. Івано-Франківська кінця XX – початку XXI століття (дизайнерський аспект).....	79
<i>Катерина Герлах.</i> Звуко-кольорово-морфологічна синестезія як чинник розвитку творчого потенціалу студентів-дизайнерів.....	84
<i>Вікторія Плотнікова.</i> Мистецтво графіки в системі художньої освіти сучасної української школи.....	88
<i>Роман Яцишин.</i> Розвиток просторової уяви майбутніх учителів предметів естетичного циклу засобами креслення.....	93
<i>Ірина Чмелик.</i> Вивчення та збереження етно-культурної спадщини карпатського регіону шляхом плерних студій.....	96

## ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Алла Терещенко.</i> Традиційне та інноваційне в умовах сучасного стилетворення.....	101
<i>Майя Ржевська.</i> Українські композитори в системі координат «великого перелому».....	106
<i>Ядвіга Ухила-Зроскі.</i> Музика мовою звуків і тиші.....	112
<i>Яким Горак.</i> Василь Барвінський і Володимир Садовський: до історії взаємин.....	118
<i>Ольга Кириченко.</i> Історична взаємодія богослужбового співу та духовної музики.....	123
<i>Уляна Граб.</i> До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства.....	127
<i>Ганна Карась.</i> Музична шевченкіана української західної діаспори у звукозаписах.....	133
<i>Людмила Обух.</i> Навчально-методичне забезпечення західної діаспори : посібники та підручники із спеціальних музичних предметів.....	138
<i>Ольга Яловенко.</i> Жанрова палітра творчих пошуків композиторів української діаспори у	

сфері сольної вокальної музики.....	144
<i>Христина Скрипка.</i> Культура і мистецтво в українському медіа-просторі Великобританії.....	149
<i>Богдан Кіндратюк.</i> До історії дзвонарства Київської Русі.....	157
<i>Ірина Зінків.</i> Кобза і бандура в давніх польських джерелах.....	163
<i>Віолетта Дутчак.</i> Клас бандури в Львівській музичній академії імені М.Лисенка (до 60-літнього ювілею).....	168
<i>Оксана Бобечко.</i> Мистецька діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку бандурного мистецтва (з нагоди ювілею).....	174
<i>Ольга Кушнірук.</i> Концерт № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука: до проблеми еволюції жанру в українській музиці.....	182
<i>Любов Серганюк.</i> Міфологема як засіб драматургічного розгортання в українському хоровому мистецтві доби постмодернізму.....	186
<i>Христина Казимирів.</i> Архетип, концепт і міфологема в системі музичних категорій.....	190
<i>Юрій Василенко.</i> Портрети і автопортрети композиторів у музичній творчості.....	196
<i>Анастасія Кравченко.</i> «Бідермайєрівський салон» в Житомирі (на матеріалі композиторської та виконавської творчості В. Косенка 1920-х років).....	200
<i>Олександр Левицький.</i> Етапи розвитку оперно-симфонічного диригування у Львові в XIX столітті. Етап перший – від капельмейстерства до підвалин диригентства.....	205
<i>Олена Драгоморецька.</i> Принципи індивідуального композиторського стилю Анатолія Авдієвського в контексті проблематики творчості «музикантів-практиків».....	210
<i>Ірина Ярошенко.</i> Музичне мистецтво Буковини першої половини XIX століття.....	219
<i>Романа Дудик.</i> Формування професійних засад музичної культури в товариствах Прикарпаття початку XX століття.....	224
<i>Ольга Велка.</i> Штрихи до творчого портрета оперно-камерної співачки Наталії Дацько...	231
<b>Відомості про авторів.....</b>	<b>236</b>

## СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Михаил Сидор.</i> Архитектурно-стилевая характеристика галицких придорожных каплиц.....	3
<i>Петр Кузенко, Владимир Сандюк.</i> Памятники Тарасу Шевченко в Украине конца XIX – начала XXI века .....	9
<i>Владимир Лукань.</i> Рисунок в Петербургской академии искусств периода обучения Тараса Шевченко.....	14
<i>Кристина Нагорняк.</i> Семантика мотива и цвета в покутском народном костюме конца XIX – середины XX века .....	20
<i>Александр Галета.</i> Скульптура в структуре малых архитектурных форм: особенности классификации и художественных образов .....	26
<i>Богдан Бойчук, Игорь Коваль.</i> Сотрудничество выдающихся городов древней Руси: культурно-художественные и сакральные связи Галича и Новгорода .....	31
<i>Ольга Новицкая.</i> Особенности позднебарочной пластики Иоанна Георга Пинзеля .....	35
<i>Виктория Типчук.</i> Научные и творческие достижения кафедры изобразительного искусства имени Михаила Фиголя (2005–2013 гг.) .....	40
<i>Ирина Дундяк.</i> Обзор светских и церковных учебных заведений Западной Украины в области церковного искусства .....	43
<i>Елена Билык, Алла Соловей.</i> Киевские сакралии среди древностей княжеского Галича .....	47
<i>Юлия Попенюк.</i> Иконография сюжета Рождества Христова с поклонением пастухов в украинской живописи второй половины XVII–XVIII века .....	51
<i>Марина Осада.</i> Архитектурные мотивы художников Прикарпатья периода художественных студий конца XIX – первых десятилетий XX века .....	56
<i>Светлана Шумакова.</i> Харьковский цирк: экспликация тенденций и канонические основы .....	60
<i>Наталья Вичегжанина.</i> Аналитический обзор исторического развития экологического проектирования.....	64
<i>Зоряна Гнецко.</i> Эволюция дизайна детских дошкольных учреждений: история и современный опыт.....	70
<i>Владимир Штильчак, Уляна Мельник.</i> Процессы трансформации городского пространства г. Ивано-Франковска конца XX – начала XXI века (дизайнерский аспект).....	79
<i>Екатерина Герлах.</i> Звуко-цвето-морфологическая синестезия как фактор развития творческого потенциала студентов-дизайнеров .....	84
<i>Виктория Плотникова.</i> Искусство графики в системе художественного образования современной украинской школы. ....	88
<i>Роман Яцишин.</i> Развитие пространственного воображения будущих учителей предметов эстетического цикла средствами черчения.....	93
<i>Ирина Чмелик.</i> Изучение и сохранение этно-культурного наследия карпатского региона путем плэнеров-студий .....	96

## ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Алла Терещенко.</i> Традиционное и инновационное в условиях современного стилеобразования.....	101
<i>Майя Ржевская.</i> Украинские композиторы в системе координат «великого перелома» ...	106
<i>Ядвига Ухила-Зроски.</i> Музыка языком звуков и тишины .....	112
<i>Яким Горак.</i> Василий Барвинский и Владимир Садовский: к истории взаимоотношений..	118
<i>Ольга Кириченко.</i> Историческое взаимодействие богослужебного пения и музыки .....	123
<i>Уляна Граб.</i> К «истории намерений» украинского эмиграционного музыковедения .....	127
<i>Анна Карась.</i> Музыкальная шевченкиана украинской западной диаспоры в звукозаписи..	133
<i>Людмила Обух.</i> Учебно-методическое обеспечение западной диаспоры: пособия и	

учебники из специальных музыкальных предметов .....	138
<i>Ольга Яловенко.</i> Жанровая палитра творческих поисков композиторов украинской диаспоры в сфере сольной вокальной музыки .....	144
<i>Кристина Скрипка.</i> Культура и искусство в украинском медиа-пространстве Великобритании.....	149
<i>Богдан Киндратюк.</i> К истории звонарства Киевской Руси .....	157
<i>Ирина Зинкив.</i> Кобза и бандура в древних польских источниках .....	163
<i>Виолетта Дутчак.</i> Класс бандуры в Львовской музыкальной академии имени Лысенко (к 60-летию юбилею).....	168
<i>Оксана Бобечко.</i> Художественная деятельность Любоми Мандзюк в контексте развития бандурного искусства (по случаю юбилея) .....	174
<i>Ольга Кушнирук.</i> Концерт № 2 для скрипки с оркестром А. Яковчука: к проблеме эволюции жанра в украинской музыке .....	182
<i>Любовь Серганюк.</i> Мифологема как средство драматургического развития в украинском хоровом искусстве эпохи постмодернизма .....	186
<i>Кристина Казимирич.</i> Архетип, концепт и мифологема в системе музыкальных категорий .....	190
<i>Юрий Василенко.</i> Портреты и автопортреты композиторов в музыкальном творчестве ....	196
<i>Анастасия Кравченко.</i> «Бидермайеровский салон» в Житомире (на материале композиторской и исполнительской творчества В. Косенко 1920-х годов) .....	200
<i>Александр Левицкий.</i> Этапы развития оперно-симфонического дирижирования во Львове в XIX столетии. Этап первый – от капельмейстерства до основ дирижирования.....	205
<i>Елена Драгоморецькая.</i> Принципы индивидуального композиторского стиля Анатолия Авдеевского в контексте проблематики творчества «музикантов-практиков».....	216
<i>Ирина Ярошенко.</i> Музыкальное искусство Буковины первой половины XIX века.....	219
<i>Романа Дудык.</i> Формирование профессиональных основ музыкальной культуры в сообществах Прикарпатья начала XX века .....	224
<i>Ольга Велка.</i> Штрихи к творческому портрету оперно-камерной певицы Натальи Дацко..	231
<b>Сведения об авторах</b> .....	236

## CONTENT

## THEORY AND HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Mykhailo Sydor</i> . Architectural and stylistic characteristics of Galician roadside chapels.....	3
<i>Petro Kusenko, Volodymyr Sandiuk</i> . Taras Shevchenko's monuments in Ukraine in the late 19 <sup>th</sup> century –beginning of 20 <sup>th</sup> century.....	9
<i>Volodymyr Lukan</i> . Drawing in St-Petersburg Academy of Arts during Taras Shevchenko's education.....	14
<i>Khrystyna Nahorniak</i> . Semantics of motives and colors in Pocutian folk clothing in the late 19 <sup>th</sup> century –beginning of 20 <sup>th</sup> century.....	20
<i>Olexandr Haleta</i> . Sculpture in the structure of small architectural forms, features of the classification and artistical characters.....	26
<i>Bohdan Boychuk, Ihor Koval</i> . Cooperation of prominent cities of ancient Rus: cultural and sacred contact of Halych and Novgorod.....	31
<i>Olga Novytska</i> . Features of late baroque plastics by Ioan Georg Pinsel.....	35
<i>Viktoriya Typchuk</i> . Educational and artistic achievements of Mykhailo Figol Fine Arts department (2005–2013).....	40
<i>Irene Dundyak</i> . Review of secular and theological educational institutions in the branch of Western Ukrainian church art.....	43
<i>Olena Bilyk, Alla Solovey</i> . Sacral of Kiev among the ancientries of princely Halych.....	47
<i>Julia Popenyuk</i> . Iconography of the Christ birthday scene with the adoration of shepherds in Ukrainian art of the second part of XVII century and whole XVIII century.....	51
<i>Marta Osadtsa</i> . Architectural motifs of the Precarpathian artists of the art studios' period of the late XIXth and the first decade of the XXth centuries.....	56
<i>Svitlana Shumakova</i> . Kharkiv circus: explication of tendencies and canonical grounds.....	60
<i>Natalia Vichegianina</i> . Analytical review of the historical development of environmental design.....	64
<i>Zoriana Hnetsko</i> . The evolution of kindergartens design: history and modern experience.....	70
<i>Volodymyr Shpilchak, Uliana Melnyk</i> . Transformation processes of urban space in Ivano-Frankivsk in the end of XXth – beginning of XXIth centuries (designer aspect).....	79
<i>Kateryna Gerlakh</i> . Synesthesia of sound, color and morphology as the factor of creativity development of students-designers.....	84
<i>Victoria Plotnikova</i> . Graphic art in modern ukrainian school.....	88
<i>Roman Yatsyshyn</i> . The development of dimensional thinking of the future teachers of the aesthetic cycle subjects by means of drawing.....	93
<i>Irene Chmelyk</i> . The study and saving of folk-cultural legacy of Carpathian region through plein-air practice.....	96

## HISTORY OF MUSICAL CULTURE

<i>Alla Tereshchenko</i> . Traditional and innovational stuff in the conditions of modern style creation.....	101
<i>Mayya Rzhavska</i> . Ukrainian composers in «Great Turn» coordinates system.....	106
<i>Yadviga Ukhyly-Zroski</i> . Music with the help of sounds and silence.....	112
<i>Yakym Horak</i> . Vasyl Barvinskyi and Volodymyr Sadovskyi: before the History of the Relations.....	118
<i>Olga Kyrychenko</i> . Historical cooperation of clerical singing and spiritual music.....	123
<i>Uliana Grab</i> . About the «history of intentions» of Ukrainian emigrational musicology.....	127
<i>Ganna Karas</i> . Musical «shevchenkiana» of Ukrainian West diaspora on music tapes.....	133
<i>Luidmyla Obukh</i> . Educational and methodical security of Ukrainian Western Diaspora: textbooks and manuals with special music article.....	138
<i>Olga Yalovenko</i> . Genre palette of artistic searches by the composers of Ukrainian diaspora in the branch of vocal solo music.....	144
<i>Khrystyna Skrypka</i> . Culture and art in Ukrainian media space of Great Britain.....	149

<i>Bogdan Kindratyuk</i> . About the history of bell-ringing in ancient Rus'.....	157
<i>Irene Zinkiv</i> . Kobza and bandura in ancient Polish sources.....	163
<i>Violetta Dutchak</i> . Bandura class in Mykola Lysenko Lviv Music Academy (to the 60 <sup>th</sup> anniversary).....	168
<i>Oksana Babechko</i> . Artistic activity of Lubov Mandziuk in the context of bandura art development (to the anniversary).....	174
<i>Olga Kushniruk</i> . Concerto № 2 for violin and orchestra by A. Jacobchuk: towards the problem of the genre evolution in Ukrainian music.....	182
<i>Liubov Serganyuk</i> . Mythologemma as a means of dramatic development in the Ukrainian choral postmodern.....	186
<i>Khrystyna Kazymyryv</i> . Archetype, concept and mythologemma in the system of musical categories.....	190
<i>Yuriy Vasylenko</i> . Portraits and self-portraits of composers in musical art.....	196
<i>Anastasiia Kravchenko</i> . «Biedermeier Salon» in Zhytomyr (Based on the Materials of V. Kosenko's Composer and Masterly Performance Creative Work in 1920-th).....	200
<i>Oleksandr Levytskyi</i> . Stages of opera-symphony conducting development in Lviv in the XIXth century. The first stage: from the kapellmeister activity to the elements of conducting.....	205
<i>Olena Drahomiretska</i> . Principles of individual composer's style of Anatoliy Avdievskiy in the context of range of problems of work of practical «musicians-workers».....	216
<i>Irene Yaroshenko</i> . Music art of Bukovyna in the first half of XIX century.....	219
<i>Romana Dudyk</i> . Formation of professional principles of musical culture in societies Prykarpattya in the beginning of XXth century.....	224
<i>Olga Velka</i> . Touches to the art portrait of opera and chamber singer Natalia Datsko.....	231
<b>Information about the authors</b> .....	236

**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 шрифта 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](mailto:visnyk-art.pu@ukr.net)  
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 28–29 (Ч. 1)**  
**2014**  
**Видається з 1995 р.**

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку *Віолетта ДУТЧАК*  
Дизайн обкладинки *Ірина ДУНДЯК*

На обкладинці:  
пам'ятник Т. Шевченку в Харкові  
(до статті П.Кузенка, В.Сандюка);  
доцент Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського Л. Мандзюк  
(до статті О.Бобечко).

Друкується українською мовою  
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 10.12. 2014 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

НБ ІНУС



803482