

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

# Наукові записки

Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Мистецтвознавство**

**2' 2014**

Тернопіль

ББК 85  
УДК 7.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 2 – 220 с.

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

*Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №2 від 23 вересня 2014 року)*

**Головний редактор**

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

**Заступник головного редактора**

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

**Редакційна колегія:**

**Станкевич М. Є.**

доктор мистецтвознавства, професор

**Голубець О. М.**

доктор мистецтвознавства, професор

**Кондрацька Л. А.**

доктор педагогічних наук, професор

**Зуляк І. С.**

доктор історичних наук, професор

**Урсу Н. О.**

доктор мистецтвознавства, професор

**Водяний Б. О.**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Смоляк П. О.**

кандидат історичних наук, доцент

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

**Комп'ютерна верстка Логош М. В.**

*Збірник наукових праць включено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства. Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 15877-4349Р «Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство» 12. 10. 2009 р.*

У науковому збірнику представлені статті, що висвітлюють проблеми в галузі музичного і театрального мистецтва, а також розглядаються дослідження присвячені візуальним мистецтвам: образотворчому, декоративно-ужитковому, дизайну та архітектурі.

Для студентів, аспірантів, вчителів, викладачів, наукових працівників і тих, хто цікавиться українським та зарубіжним мистецтвом.

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2014

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.421

Т. О. МОЛЧАНОВА

## МІРА І ПРОПОРЦІЙНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОГО ТАНДЕМУ «ПІАНИСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-СОЛІСТ»

*У статті досліджено питання ієрархії виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст», проаналізовані історичні коріння визначення піаніста-концертмейстера як музиканта другорядної ролі, обумовлено недовіра сьогодні подібної універсалії, доведено паритетність цього виконавського дуету.*

**Ключові слова:** концертмейстер, соліст, амбівалентність визначення, витоки, мистецтво діалогу, рівноправний дует.

Т. О. МОЛЧАНОВА

## МЕРА И ПРОПОРЦИОНАЛЬНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТАНДЕМА «ПИАНИСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-СОЛИСТ»

*В статье исследованы вопросы иерархии исполнительского тандема «пианист-концертмейстер-солист», проанализированы исторические корни определения пианиста-концертмейстера в качестве музыканта второй роли, обусловлена неактуальность на сегодняшний день подобной универсалии, доказана паритетность этого исполнительского дуэта.*

**Ключевые слова:** концертмейстер, солист, амбивалентность определения, истоки, искусство диалога, равноправный дуэт.

T. O. MOLCHANOVA

## MEASURE AND PROPORTIONALITY OF THE PERFORMING DUO «PIANO-ACCOMPANIST-SOLOIST»

*The art of pianist-accompanist matured from syncretic art of joint performance in the depths of formation of the musical culture in the primitive society. It has passed through a long path of random vocal and instrumental combinations, of free interaction and interchange, while strengthening harpsichord as an instrument, which accompany, and later piano, the individualization of features from soloist and accompanist, correlation with vocal and instrumental music. That's what gained the status of self-employment, were assured itself as the most artistically formed branch in performance.*

*However, currently there is a domination of a paradoxical situation: the profession of pianist-accompanist exists, has its own specifics, performing and teaching tasks, has received wide demand as a profession, but is still positioned in the line of second-class musician, who disparagingly referred only to the cohort of «musicians-servants».*

*Such ambivalence in determining of the accompanist can be explained by the usual long-term view on the secondary importance of this kind of activity – one that does not need to identify its own individuality, so therefore not worth the attention.*

*Statements regarding the instrumentation as a secondary importance, its only supporting role were formed in the Middle Ages and prevailed before Renaissance. It was due to the rather strange combination in the joint performance, according to which the primacy of an instrument-solo permanently changed. This status also remained at the time of occurrence of homophonic- harmonious system with the leading role of melodies in this hierarchical structure. Also, it could be argued by the cult of soloist, which became especially important in the era of the occurrence of Opera (diva, solo-instrumentalists), and the dominance of Italian aesthetics belcanto, virtuoso-castrates. So in the musical environment another musician (usually accompanist) received minor auxiliary status.*

*Paradoxical situation can be interpreted also by the fact that accompany as a kind of performance practice during long-term was cultivated primarily as domestic «music-making», so in professional activities it was considered as a secondary one. The personification of composer and performer as a one person dominated for a long time – so it seemed easier to carry out his (her) work by the composer, who could construct it on their own sense of interpretation. After the difficult path of self-affirmation and denial of established views on the definition of «primacy-secondary» participating musicians in the form of joint performance, this performing kind contributed the occurrence of such specialist as piano accompanist, and strengthening priority of this profession. Today creative tandem «piano-accompanist-soloist» is interpreted as «the art of dialogue», «equal duet», which combines different artistic identities for the purpose of implementing joint artistic challenges and creating a new format of the composition. Although outwardly structure interaction of soloist and pianist- accompanist has the effect of hierarchical inequality (soloist – in the foreground, accompanist – near the piano behind), we should not stress the sideline of musician near the instrument.*

*Today, the art of piano-accompanist represents multidimensional vector of the formation of this kind of performance, which is subordinated to several areas: vocal, instrumental accompanist, concertmaster of Opera and Ballet Theatre (opera, ballet accompanists), choir accompanist, vocal accompanist, instrumental, opera and symphonic, choral and dance ballet classes in triad of music educational institutions: children's music school (choreographic school) – music college (choreographic college) – a musical institution of higher education.*

**Key words:** *concertmaster, soloist, ambivalence definition, the art of dialogue, equal duet.*

Мистецтво спільного музикування (і у цьому контексті – фах концертмейстера) існувало з давніх-давен та було пов'язане зі стосунками людей у суспільстві, їх роллю та емоційної взаємодії, отож і його розвиток ставав наслідком цієї кореляції на всіх рівнях суспільно-політичних процесів, що відбувалися у соціумі. Коріння цього фаху сягають ще первісного ладу, і вельми тривалий час він залишався мистецтвом синкретичним – музикант уособлював актора, співака, акомпаніатора, почасти циркача, декламатора і танцівника. У добу середньовіччя, коли ще не виникло фундаментальних для музичної культури понять «музичний твір» і «музичне виконавство» та існувало лише сукупне поняття музики та музиканта – людини, що творить це мистецтво у реальному звучанні, музика мала виключно ужиткове застосування. І лише з появою нотописьма, поступовим збагаченням оперного, камерно-вокального та камерно-інструментального репертуару, відкриттям навчальних музичних закладів, а також курсу з виховання піаністів-аккомпаніаторів (а згодом – концертмейстерів) цей різновид діяльності піаніста став окремою важливою складовою виконавства. Нині фах піаніста-концертмейстера постає виконавським феноменом, який протягом багатьох століть гнучко фіксував трансформацію становлення та динаміку розвитку мистецтва спільного музикування, що еволюціонувало синхронно з безперервною зміною історичної структури музичної культури та з кожним еволюційним етапом оновлювало магістральний напрям, широту обріїв.

Разом з тим сьогодні панує вельми парадоксальна ситуація: професія піаніста-концертмейстера існує, має свою специфіку, виконавські та педагогічні завдання, отримала

широку затребуваність саме як фах, проте і дотепер позиціонується на сходинці музиканта другого гатунку, якого зневажливо зараховують лише до когорти музикантів-служників.

Мета статті – проаналізувати історичні коріння цього хибного визначення, недієвість нині подібної універсалії, довести паритетність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст». Це твердження видається достатньо перспективним, адже в усіх царинах концертного виконавства мистецтво піаніста-концертмейстера утримує преференційну першість.

Насамперед зазначимо: таку амбівалентність у визначенні концертмейстера як музиканта другого гатунку можна пояснити довготривалою усталеною думкою щодо другорядності цього різновиду діяльності як такої, що не потребує виявлення власної індивідуальності піаніста, отож відповідно не вартує уваги та, за іронічним висловом Дж. Мура, «сприяє успіху концерту не більше, ніж гардеробник» [4, с. 36].

До того ж і деякі поважні музикознавці, зокрема І. Польська, визначають модель дуетного камерного інструментального виконавства як «соло-акомпанемент» (соло мелодичного інструмента з акомпанементом фортепіано, яке стало традиційним насамперед для музики XIX–XX ст.) [5, с. 155]. Їй переконливо могла б заперечити Т. Вороніна, яка наголошувала, що концерт інструменталіста (або співака) із супроводом прийнято вважати не лише сольним виступом, а й одночасно концертом спільного виконання: «Твори, написані для двох... інтерпретують два артисти... Справжнім солістом... можна назвати лише концертуючих соло піаніста або органіста» [3, с. 6].

Певною мірою беручи до уваги заявлені полемічні позиції вищезгаданих музикознавців, акцентуємо на тому факті, що у статті та подальших дослідженнях автора представлена інша концепція ролі піаніста-концертмейстера, яка відрізняється від загальноприйнятої – піаніст-концертмейстер розглядається з точки зору паритетного дуетного виконавства, та дотримуємося твердого переконання, що будь-яка градація полягає лише у кількості учасників взаємодії.

Вагомим запереченням деяким авторам, які позиціонують піаніста-концертмейстера як музиканта другорядної ролі (а таких у різних напрямках виконавства існує достатня кількість), може слугувати велика кількість творів камерної інструментальної та вокальної літератури, де обидві партії виступають рівноцінними учасниками створення спільного виконавського образу. Нижче наведемо лише кілька прикладів: камерні твори для скрипки та фортепіано («Концертштюк» Ф. Шуберта, «У човні» К. Дебюссі, «Наслідкування Альбенісу» Р. Щедріна; «Сюїта у старовинному стилі» А. Шнітке тощо), вокально-фортепіанні дуети («День ли царит» П. Чайковського, «Весенние воды» С. Рахманінова, «Найвище щастя» Б. Лятошинського, «Вітер легковійний» В. Косенка, «День і ніч падають сніги» С. Людкевича, «Заклинание» Ю. Шапоріна тощо). Доповнимо це і твердженням С. Саварі: «У камерному репертуарі виявимо велику кількість випадків, коли виконання побічних складових музичного тексту потребує навіть більшої, ніж у соліста, виконавської віддачі (варійований акомпанемент, розвинені контрголоси, ритмічні фігурації тощо). Згадаємо романси С. Рахманінова, В. Косенка, М. Метнера, М. Жербіна, Г. Майбороди, Я. Сібеліуса, В. Томазі і багатьох інших» [1, с. 29–30]. Його підтримує і В. Чачава: «Відсунувшись у тінь – ризикуєш не лише втратити себе як музиканта, а й підвести партнера. Оскільки від майстерності акомпаніатора немалою мірою залежать настрої, натхнення, впевненість у собі і навіть його кар'єра» [1, с. 31]. І завершимо цей контекстуальний ряд переконанням (хоч і певною мірою різкуватим) відомого голландського концертмейстера К. Боса: «Добре темперований акомпаніатор» не облизує п'яти іншим» [2, с. 7].

Твердження щодо другорядності інструментальної партії, її виключно супровідної ролі формувалося ще за часів середньовіччя і панувало до доби Ренесансу, будучи пов'язаним як з доволі дивними поєднаннями у спільному виконавстві, за якими першість того чи іншого інструмента-соло постійно змінювалася, так і з неповною нотацією і практикою *basso ostinato*. Тривало і з появою гомофонно-гармонічної системи та провідною роллю мелодії у цій ієрархічній будові. Воднораз це можна аргументувати і культом соліста, що особливо актуалізувався в епоху появи опери (примадонна, соліст-інструменталіст), та панування

естетики італійського *belcanto*, віртуозів-кастратів. Отож і у музичному середовищі, зокрема у спільному виконавському процесі, другий музикант (клавірист) отримував другорядний, допоміжний статус. Акомпанування за генерал-басом було фоном, який відтіняв партію соліста та підлягав розшифруванню відповідно до можливостей клавіриста. Мистецтво цього музиканта вимагало не лише технічної оснащеності, а й розуміння базових основ композиції, володіння різновидами мелізматичних оздоблень (форшлагами, групето, трелями тощо). До того ж – відповідними до специфіки спільного виконання умовами, як-от: темпоритмічна та агогічна узгодженість, динамічний баланс, вміння читати з листа та транспонувати, і разом з тим володіння навичками імпровізації. Доволі часто траплялися ситуації, коли доводилося і виступати без репетиції, експромтом розшифровувати записи цифрованого басу. Це певною мірою позиціонувалося й у фактурних викладах творів для спільного виконавства попередніх епох. А повертаючись до часів античності та середньовіччя, коли мистецтво було синкретичним і в одній особі поєднувався співак, інструменталіст, танцівник, декламатор і актор, стає зрозумілим, що пріоритетної ролі жодній з цих характеристик музиканта й не надавалося. У ті часи, швидше, спрацьовувала асоціація зі статусом людини низького прошарку, паяца, витівника, кривляки, викликаючи презирство з боку представників вельможної верхівки. Становлення клавіриста-акомпаніатора відбувалося в епоху класицизму та тривало у добу романтизму, що було пов'язано як з поступовим ускладненням фактури творів (почали виписувати повністю), так і появою фортепіано з його широкими технічними можливостями. Водночас з цим відбувалися і зміни фактурного викладу творів для спільного виконання (і саме партії супроводу) – від генерал-басу з вказаними цифрами акордів, з використанням імпровізації та різноманітних оздоблень до фактурного ускладнення музичної тканини, збільшенням її художньо-образного та змістовного навантаження. Адже лише з часів Й. Гайдна, В. Моцарта акомпанемент почали виписувати повністю (акомпанемент *obbligato*). І хоча фортепіано не відразу досягло потужності (для цього знадобилося ще понад 100 років), з'являлися досконаліші клавесини, видатні клавесиністи-акомпаніатори та найкращі твори клавесинної музики (клавесин уперто опирався впровадженню фортепіано та довгий час не без успіху), які також мали вирішити відповідні художньо-технічні завдання. До того ж у цей період композитори розпочали висувати високі вимоги до аутентичності власних творів з табу на використання імпровізацій як таких. У XIX–XX ст. акомпанемент став фактурно насиченим (часом з елементами оркестровки), отримав преференційні виразові функції – «договорювати», поглиблювати психологічний і драматичний зміст музики, створювати ілюстративний фон.

По-друге, парадоксальну ситуацію, що склалася, можна мотивувати й тим, що акомпанування як різновид виконавської практики довгий час культивувалося насамперед як побутове музикування, отож у сфері фахової діяльності вважалося другорядним. Та й уособлення композитора та виконавця протягом довгого часу гальмувало процес виокремлення фаху акомпаніатора-концертмейстера, оскільки будь-яке виконавство атрибутивно передбачає контакт з іншою людиною, іншою свідомістю та іншим задумом. Тому простішим видавалося виконання свого твору композитором, який міг відштовхуватися від власного чуття у його інтерпретації, – відповідно вельми логічним була виконавська діяльність композиторів у якості акомпаніаторів. До того ж доведеним фактом є те, що майже всі видатні композитори були акомпаніаторами. З іншого боку, історично склалося, що й більшість солістів-вокалістів та інструменталістів володіли фортепіано (клавесином, клавикордом). Отож могли водночас навчати (гри чи співу), акомпанувати та керувати процесом. Щоправда, лише співаки могли одночасно виконувати обидві ролі – у такому форматі супровід свого співу носив характер автоакомпанементу<sup>1</sup>. Цей тип музичного акомпанування отримав найбільшого поширення у народному епосі (мистецтво мандрівних музикантів), згодом – у міському побуті (виконання романсів з власним супроводом, авторських пісень), а сьогодні існує ще й у мистецтві бардів, джазі та сучасній естрадній музиці.

<sup>1</sup> Наприклад, відома українська співачка С. Крушельницька іноді виконувала у концертах народні пісні під власний супровід. І навіть записала кілька платівок з романсами О. Арєнського та С. Рахманінова (фірма «Schirmer», Нью-Йорк, 1939).

До певної міри це твердження стосується і фаху акомпаніатора балету, оскільки для акомпанування балетним екзерсисам і репетиціям у XVIII–XIX ст. здебільшого використовувалася скрипка. Перевага цього інструмента полягала у тому, що вчитель балету міг сам грати на скрипці та водночас контролювати рухи танцівників, а за потребою – карати учнів смичком (про що йдеться у книзі М. Тарасова [6]). До того ж різноманітність скрипкових штрихів якнайбільше відповідала артикуляційним елементам балетного екзерсису. Та й гроші, виділені на оплату акомпаніаторам, зраховувалися вчителям.

У цьому контекстуальному ряді пізнавальним постає і дослідження витоків походження соціальної ніші «завжди другий», в яку історично поміщено акомпаніаторів-концертмейстерів, здійснене чеським скрипалем Ярославом Зіхом. Вельми захопливо про це пише С. Саварі: «На його (Я. Зіха – Т. М.) думку, це рангове визначення виникло у системі струнного квартету, коли другий скрипаль, який виконував партію «секондо», повторював першу, що називалася «прима». У громадській думці партія першої скрипки була оточена ореолом культу соло. Перший скрипаль тримав мелодію та, по суті, все в квартеті. Недарма навіть на побутовому рівні виник вираз: «Грати першу скрипку». До виконавця другої партії ставилися зверхньо як до супроводжуючого» [1, с. 28].

Процес виокремлення акомпаніаторства-концертмейстерства<sup>1</sup> у самостійний різновид фахової діяльності піаніста розпочався лише у другій половині XIX ст., а завершився у XX ст. Наприкінці XIX ст. у Петербурзькій і Московській консерваторіях була запроваджена підготовка піаністів до різноманітної виконавської творчості – і не лише у галузі сольного, а й дуетного та ансамблевого музикування. Зокрема у статуті Московської консерваторії від 1866/67 рр. (директором на той час був М. Рубінштейн) було постульовано проведення особливої практики для піаністів старших курсів (як орієнтації на виробничу практику) у форматі акомпанування своїм колегам з інструментальних і вокальних класів під керівництвом свого професора. А в Петербурзькій консерваторії у 1880 році (перший директор А. Рубінштейн) відкрився клас інструментального ансамблю («клас спільної гри»), де студентів навчали акомпанувати співакам та інструменталістам. У 1939 році до програми навчання студентів-піаністів уже офіційно запровадили курс акомпанування, який до того ж викладали відомі музиканти (зокрема О. Глазунов, Ф. Блуменфельд).

Виокремленню концертмейстерства у самостійний різновид сприяли і деякі акомпаніатори-концертмейстери, які писали твори для співаків (Ф. Кенеман, Е. Бруно, Б. Собінов [син Л. Собінова], О. Цфасман, І. Жак, Л. Острін, Б. Дрималик та ін.).

Нині мистецтво піаніста-концертмейстера постає особливим різновидом спільного музикування, яке базується на двох детермінантах – самоцінність як складова фахової довіри до себе з вільним самовисловлюванням кожного з виконавців дуету та єдність загального музичного простору для обох, визначена автором як «праця у взаємодії». Тут видається доречним процитувати В. Чачаву, який сутністю фаху концертмейстера окреслив наступну триєдність: «соліст, рівноправний партнер і акомпаніатор» [7, с. 25]. Отож трактуємо творчий тандем «піаніст-концертмейстер-соліст» як «мистецтво діалогу», «рівноправний дуєт», де поєднуються різні мистецькі індивідуальності з метою втілення спільних художніх завдань та створення нового формату твору. І хоча зовні мізансценічна структура взаємодії соліста та піаніста-концертмейстера створює ефект ієрархічної нерівноправності (соліст – на першому плані, піаніст – за фортепіано позаду), не варто твердити про другорядну функцію виконавця за інструментом.

---

<sup>1</sup> І хоча тенденція до синонімії термінів «акомпаніатор» і «концертмейстер» і надалі спостерігається у працях піаністів-практиків, зазначимо, що нині доведеним фактом є те, що термін «акомпаніатор» вже втратив свої атрибутивні функції та вважається неактуальним. Перехід у визначеннях фахової скерованості від піаніста-акомпаніатора до піаніста-концертмейстера почався з виникненням потреби у піаністах-концертмейстерах в оперних театрах і оперних класах консерваторій, коли постала необхідність у розучуванні партій з виконавцями та допомоги у разі появи певних проблем у вокаліста – категоричним імперативом тут поставало питання педагогічних функцій концертмейстера.

Сучасне виконавство вже немислиме без участі піаніста-концертмейстера, оскільки жодний оперний чи балетний спектакль, виступ хору або ж музичний конкурс не можуть відбутися без його попередньої роботи. Він має володіти особливими фаховими якостями, пов'язаними з необхідністю інтенціювати слухову та візуальну увагу на декілька об'єктів: виконуючи свою партію, бути у контакті з солістом або диригентом, орієнтуватися на їхню гру чи жест; відчувати себе частиною цілого у виконавському дуеті з інструменталістом, «оркестром» – у театрі опери та балету. На противагу солістові, перевагою якого є процес поступового вивчення твору, існування етапу «дозрівання» концертної програми, піаніст-концертмейстер зобов'язаний досконало володіти нотним текстом від самого початку співпраці з солістом, поєднуючи своє виконання з солістом у вивченні партії тобто володіти неабиякими властивостями для спільного виконавського процесу. Кожний соліст усвідомлює важливість творчої підтримки концертмейстера, а надто в умовах підготовки концертних програм, що передбачає не лише технічну оснащеність піаніста, а й вміння чутливо налаштуватися на соліста, сприймати його, щоразу створюючи спільний переконливий виконавський образ. Справедливо зауважив Є. Шендерович: «Поганий піаніст ніколи не зможе стати добрим акомпаніатором, відповідно і не будь-який добрий піаніст досягне великих результатів в акомпанементі, доки не засвоїть законів ансамблевих співвідношень, доки не розвине в собі чутливість до партнерів, не відчує нерозривність і взаємодію між партією соліста та партією акомпанементу» [8, с. 4]. «Той, хто по-справжньому любить і цінує камерний спів, не може не знати, що своїм успіхом соліст-вокаліст багато у чому зобов'язаний постійному і відданому другові та партнеру – акомпаніатору. І чим довше вони працюють разом, тим кращий художній результат можна очікувати від цього ансамблю. Творче спілкування з цим великим музикантом, невтомним трудівником багато дало мені як виконавцю...», – відмічав С. Лемешев, згадуючи свого концертмейстера Д. Лернера [9, с. 2].

Вже давно постала необхідність змінити усвідомлення самого партнерства «піаніст-концертмейстер-соліст» з допоміжної, другорядної ролі у спільному виконавському процесі на паритетну. Справедливо підкреслював відомий польський концертмейстер Є. Мархвінський: «Важливим є положення і свідомість партнерства: скрипаль грає з піаністом, співак співає з піаністом – а не з акомпаніатором» [10, с. 53].

Мистецтво піаніста-концертмейстера у різних своїх проявах, визріваючи з синкретичного мистецтва спільного музикування у надрах становлення музичної культури первісного ладу (у форматі реcitaції у супроводі струнних інструментів), через тривалий шлях випадкових вокально-інструментальних поєднань, їх вільної взаємодії та взаємозаміни; через утвердження клавесину як інструмента, на якому акомпанують, а згодом і фортепіано, індивідуалізації функцій соліста та акомпаніатора, кореляцію з вокальною та інструментальною музикою, поступово отримало статус самостійної діяльності, утвердивши себе моделлю найбільш художньо сформованої галузі виконавства. Пройшовши нелегкий шлях самоствердження та спростування усталених поглядів щодо визначення «первинності-вторинності» участі музикантів у форматі спільного музикування, цей виконавський різновид сприяв появі такого спеціаліста як піаніст-аккомпаніатор-концертмейстер, та утвердженню пріоритетності фаху. Нині він уособлює багатовимірний вектор формування цього виконавського різновиду, який підпорядкований декільком напрямом: вокальний, інструментальний концертмейстер, концертмейстер театру опери та балету (оперний, балетний концертмейстери), концертмейстер хору, концертмейстер вокальних, інструментальних, оперно-симфонічних, хорових, танцювальних балетних класів музичних навчальних закладів тріади: дитяча музична школа (хореографічна школа) – музичне училище (хореографічне училище) – вищий навчальний музичний заклад.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Акомпанемент как профессия и искусство: Тексты лекций. – [Сост. С. Савари]. – Харьков, 1993. – 60 с.
2. Бос Валентин Конрад. Хорошо темперированный аккомпаниатор (Well-tempered Accompanist). – [Перекл. Э. Петтис, пер. на рус. язык А. Филяевой]. – Ровно, 2010. – 62 с.



3. Воронина Т. О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. Воронина // О мастерстве ансамблиста : Сб. научн. трудов. – [Отв. ред. Т. А. Воронина, научн. ред. И. Тайманов]. – Л. : ЛОЛГК, 1986. – С. 6–21.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Джеральд Мур. – [Пер. с англ. В. Чачавы]. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография / Ирина Ильинична Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с. : ил.
6. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Николай Иванович Тарасов. – М. : Искусство, 1981. – 479 с.
7. Чачава В. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров / Важа Чачава // Фортепиано. – 2003. – № 2. – С. 24–27.
8. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога / Евгений Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 207 с.
9. Эпштейн Е. В концерте принимает участие... / Евгений Эпштейн // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 15. – С. 2.
10. Marchwiński J. Partnerstwo w muzyce / Jerzy Marchwiński. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2010. – 116 s.

УДК 78; 314.743 (477); 070.449.7; 379.823

Л. В. ОБУХ

#### **РОЛЬ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ В МУЗИЧНО-ОСВІТНІХ ПРОЦЕСАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ**

*У статті приділено увагу засобам масової інформації в українській західній діаспорі, що уможливають інтеграційні процеси національної культури у світовий освітній простір. Серед емігрантської періодики та радіомовлення виокремлено дитячий журнал «Веселка» (США), українську редакцію «Радіо Пряшів» (Словаччина), ряд україно-американських радіопрограм.*

**Ключові слова:** засоби масової інформації, комунікація, музично-освітні процеси, культурно-освітній простір, західна діаспора.

Л. В. ОБУХ

#### **РОЛЬ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ В МУЗИКАЛЬНО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССАХ УКРАИНСКОЙ ЗАПАДНОЙ ДИАСПОРЫ**

*В статье уделено внимание средствам массовой информации в украинской западной диаспоре, что делают возможными интеграционные процессы национальной культуры в мировое образовательное пространство. Среди эмигрантской периодики и радиовещания выделен детский журнал «Радуга» (США), украинская редакция «Радио Пряшев» (Словакия), ряд украино-американских радиопрограмм.*

**Ключевые слова:** средства массовой информации, коммуникация, музыкально-образовательные процессы, культурно-образовательное пространство, западная диаспора.

L. V. OBUKH

#### **THE ROLE OF MASS MEDIA INFORMATION IN MUSIC EDUCATIONAL PROCESS OF WESTERN UKRAINIAN DIASPORA**

*It is very difficult to overestimate the role of newspapers and periodicals TV and Radio Broadcast mass media taking into consideration current historical events around the world. Though*

there is an expression «He who owns information reigns the world», it is often used with the aim to impact on public awareness. However due to modern mass media the society can get not only the latest informational access to current events around Ukraine and the world, but also the possibility to widen the scope in any sphere of life, in music as well.

In this article a significant attention is paid to mass media information in Western Ukrainian Diaspora which makes integration process of national culture worldwide possible.

A great role in keeping diaspora musical culture played immigrants print media the which can be refereed three key principles: the idea of freedom and the principle of good will of people, human attitude towards the inhabitants in Ukraine, to cover the life of Ukraine and its people in objective light. These principles to were also helpful in developing Ukrainian education in immigration, including musical one.

The USA mass media is the greatest in number abroad Ukraine. It has been playing one of the key roles in the life of Ukrainian immigrants due to which people all over the world can get acquainted with the history and culture of the Ukrainians.

Alongside with print media not less importance is given to Radio and TV, lately – internet broadcast in cultural educational activity – of the Diaspora. Ukrainian Radio broadcast started in the 1930's. Programs, of an hour or half an hour duration, are broadcast on AM-stations where there are ethnic programs. It is the news from Ukraine, the news about the Diaspora community life, some mast important American and world news, Ukrainian songs and musical compositions, literature and poetry, different interviews or comments advertisement and greetings.

Among the immigrant periodical press and Radio broadcast «Veselka» (USA) magazine for children. «Radio Priashiv» (Slovakia) Ukrainian version, a number of Ukraine-American radio programs are marked out.

Children's ethnic magazine «Veselka» (The Rainbow) appeared in 1954 sponsored by «Svoboda». The fresh issue was published monly offering poems, short assays, wonderful fairy tales, and plays in pictures, interesting tales and articles, riddles, jokes. It also contained a reader column where children wrote in with questions and own comments about their life. The column was a fascinating resource for examining attitudes and experiences of Ukrainian immigrant children. The magazine was a result of cooperation editors and writers, illustrators and its readers that is children themselves. A valuable educational tool was the fact that the magazine offered different musical pieces on its pages – folk short songs for children often harmonized by K. Stetsenko, M. Hgayvoronsky, and O. Zalesky. They also published «music to songs» by I. Nedelsky, O. Nyzhankivsky, V. Bezkorovayny, J. Jaroslavenko, I. Hgrynshyn, and musical operetta for children «Little Red Riding Hood», V. Bezkorovayny (librettos, L. Poltava) and others. Information about composers especially M. Lysenko and his creative works for children, M. Gayvoronsky, singer M. Mentsynsky was rather interesting and profound. The magazine was and is an excellent and important for using this source far music up brining Ukrainian children's ethnic identity in immigration.

In American radio programmer «Ethnic Voice of Connecticut» Richard Kerry from Stamford, broadcast «American Ukrainian Show» (1971–1991) performed by Ukrainian musicians and also concert recordings from Ukraine. Ukrainians in the USA had not only their own radio broadcasts but took part in them themselves. Since 1930's – 1940's the St. Kyryl and Mefodiy church chorus, Oliyphant (Pennsylvania), «Cossack» chorus, Chicago took part in «I hear America singing» programmer broadcast not only across all the states but across all Europe. One could hear the Ukrainian chorus and orchestra performances over Radio City Music Hall in New York and other programs as well in which Ukrainian composers music has still been performed, recording of outstanding Ukrainian singers, musicians and groups are heard.

In Slovakia a Ukrainian (Carpatho-Rusin) studio was opened on the Koshytsa radio station broadcasting across all trains Carpathian at that time. The studio went on its broadcast with insignificant breaks during the war. It was restored for Ukrainians in Priashev in 1945. Ukrainian «Radio Priashiv» editorial staff sent over six hour programmer every week (news, commentaries, music, literary readings, etc.). Its organizer and editor-in-chief for a long time was A. Rudlovchak.

*It is a very difficult not to value to its utmost the role of Mass Media information in cultural educational process. The reason is that it was and is the very linking ties that make the integration of the national culture in to the educational world possible.*

**Key words:** *means of mass media information, communication, musical-education process, cultural-educational world, Western Diaspora.*

На тлі сучасних історичних подій важко переоцінити важливу роль засобів масової інформації (надалі – ЗМІ). І хоча вислів «хто володіє інформацією, той володіє світом» нині часто береться на озброєння з метою маніпуляції суспільною свідомістю, проте завдяки сучасним ЗМІ суспільство отримує не тільки оперативний інформаційний доступ до розвитку подій в Україні та світі, а й можливість розширити свій кругозір у будь-якій сфері, зокрема музичній.

Сучасна культурологічна думка приділяє значну увагу дослідженню комунікаційних процесів, адже саме інформаційні засоби уможливають необхідний соціальний розвиток нації [8], зокрема і в царині розширення музичного національно-освітнього простору [30]. Місце і роль ЗМІ у просуванні та захисті українських національних інтересів у міжнародній спільноті стало однією з ключових тем Третьої міжнародної науково-практичної конференції «Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті», що проходила 2010 р. у Львові в рамках Конгресу української діаспори [10].

Все більшої актуальності набуває питання музичної журналістики. З цієї позиції найбільш вагомою стала однойменна монографія Л. Мельник [17], в якій загальний ландшафт музичної журналістики представлений як важлива та невід’ємна сфера масових комунікацій [17, с. 17], підкріплений історичними матеріалами львівської періодики кінця XIX – початку XX ст., що дозволяє авторці «розширити свідомість про площину діяльності тих, хто в різних формах тематизує зв’язки музики із суспільством» [17, с. 18].

Музична періодика західної діаспори також ставала предметом зацікавлення українських науковців. Аналіз популярних періодичних видань та дослідження вміщених на їх сторінках різних аспектів здійснили В. Дутчак [11], Г. Карась [15], Л. Обух [24], Н. Савчук [28].

Мета статті – визначити роль ЗМІ у розвитку і становленні української музичної освіти в західній діаспорі.

Важливу роль у збереженні музичної культури діаспори відігравала емігрантська преса, до основних засад якої можна віднести три ключові принципи: ідею свободи та принцип волі людини, гуманне ставлення до всіх мешканців України, висвітлення життя України та її народу в об’єктивному світлі. Такі принципи сприяли також і розвитку української освіти в еміграції, в тому числі й музичної.

Найбільш численною пресою поза межами України є преса в США, яка впродовж 125 років відіграє одну з ключових ролей у житті українських емігрантів та завдяки якій світова громадськість має змогу пізнати історію та культуру українського народу. Наведені вище принципи були в основі першого українського часопису в США – «Америка» (Шенандоа, Пенсільванія – 1886–1990 рр.), найстарших американських українських часописів – «Свобода» (Джерсі Сіті, заснованого 1893 р.) та «Америка» (Філадельфія, заснованого 1912 р.). Діяльність преси української еміграції тісно пов’язана з громадянським життям українців, з їхніми організаціями та товариствами в Америці. Серед різноматичних видань у різні періоди знаходимо ті, у яких систематично подавалася музично-освітня інформація: національно-громадські («The Ukrainian Weekly», 1920–1939), дитячі («Веселка», 1951–1990), мистецькі («Українські радіовісті», 1940–1950; «Музичні вісті» та «Інформаційний листок приятелів Капели бандуристів», 1951–1990), популярні («Екран» та «Овид», 1951–1990), жіночі («Наше життя», 1940–1950), шкільні («Рідна школа», 1914–1920, 1951–1990), де виходили статті, присвячені українській музичній культурі та освіті [12, с. 291–299]. Науковий журнал Шкільної ради УККА (з 1966) «Рідна школа» спочатку виходив як кварталник, пізніше раз у два місяці, а тепер його випуск відбувається тричі на рік у Нью-Йорку. Він містить новини Шкільної ради, статті на наукові й педагогічні теми українознавства, рецензії книг та ін. [12, с. 333].

Український ілюстрований журнал для молоді і старших «Екран», який друкувався з 1961 року у видавництві «Екран» в Чикаго (США), містив матеріали, що виховували

національну свідомість. У кожному номері були статті, присвячені діячам музичної культури, зверталася увага на молодих виконавців [15].

Важливу роль в освітніх процесах відіграв журнал «Бандура», який не тільки містив різноманітні інформативні матеріали про навчання гри на бандурі, але й опублікував кілька курсів гри на бандурі, раритетні матеріали і статті, що існували в рукописах, зокрема Г. Хоткевича, Г. Ткаченка, С. Ластовича-Чулівського, В. Мішалова та ін., теоретичні та практичні узагальнення «Кобзарського підручника» Зіновія Штокалка, які здійснила Віолетта Дутчак, рецензії Андрія Горняткевича, проблемну статтю Зіновія Штокалка. Представниця «четвертої хвилі» еміграції, відома бандуристка Ольга Герасименко-Олійник, очоливши часопис у 1999 році після смерті М. Чорного-Досінчука, сприяла опублікуванню на його сторінках статей методичного спрямування. Таким чином, це періодичне видання стало методичною опорою для освітніх інституцій українського зарубіжжя [24, с. 54].

Дитячий журнал «Веселка» з'явився в 1954 році в редакції часопису «Свобода». Свіжий номер виходив щомісяця, наповнений віршами, оповіданнями, чарівними казками, сценічними картинками-п'єсами, цікавими розповідями і статтями, загадками, сміховинками, дописами з дитячого життя, поспівками тощо. Журнал був результатом співпраці редакторів з письменниками, ілюстраторами і самими читачами – дітьми. Виховне значення мало розміщення на сторінках журналу музичних зразків – народних дитячих пісень, поспівок, часто в обробці К. Стеценка [2], М. Гайворонського [1], О. Залеського [13; 21; 26]. Друкувалась також «музика до пісень» І. Недільського [18], О. Нижанківського [19; 20], В. Безкоровайного [6], Я. Ярославенка [31], Т. Гринишина [9], дитяча музична оперета «Червона шапочка» В. Безкоровайного (лібрето Л. Полтави) [4, 5, 7] та ін. Цікавими і змістовними були відомості про композиторів, зокрема М. Лисенка та його творчість для дітей [22, 23, 29], М. Гайворонського [27], співака М. Менцинського [3]. Журнал був і залишається важливим джерелом матеріалів для музичного виховання національно-свідомої української молоді в еміграції.

Заслуговує на увагу і періодика, що видавалася і видається в канадській діаспорі: «Український історик», «Життя і школа», «Учительське слово», «Відгукніться!», «Тема», «Вісник української етнографії», «Canadian Slavonic Papers», «Journal of Ukrainian Graduate Studies», «Journal of Ukrainian Studies», серійні видання УВАН в Канаді («Літопис УВАН», «Славістика», «Література», «Бюлетень УВАН», «Українські вчені» тощо), часописи «Канадський фермер», «Український голос», «Українські вісті», «Новий шлях», «Світло», «Гомін України», «Життя і слово» та інші [14, с. 23].

Важливе культурно-освітнє значення для українського населення Східної Словаччини мали україномовні ЗМІ. З 1945 у Пряшеві виходили двома мовами (російською і українською) тижневик «Пряшевщина», орган УНРП (до серпня 1951 р.), двотижневик «Демократический голос», що його видавала у 1945–47 рр. Українська секція словацької демократичної партії, і дитяча газета «Дзвіночок-Колокольчик» (1947–50). Деякий час виходили районні українські газети у Гуменному та Вардієві. Група студентів «Возрождение» видавала в Празі неперіодичний російський літературно-громадський журнал «Костер» (1946–47) та газету «Карпатская звезда-звезда» (1946–1948). З 1951 р. російськомовні видання перестали існувати і в Пряшеві почали появлятися періодичні видання українською мовою: тижневик «Нове життя» (спочатку орган КП Словаччини, з 1959 р. – КСУТ), ілюстрований місячник «Дружно вперед» (1956–1958 рр. – двотижневик) з додатком «Школа і Життя» (з 1964 р.), літературно-суспільний кварталник «Дукля» (з 1966 р. – двомісячник). Для дітей у 1952 р. появилася в Братиславі «піонерська газета», перетворена у 1968 р. на двотижневик «Веселка» (Кошиці). У 1968–70 рр. виходив молодіжний додаток «Тон» до «Нового життя». КСУТ видає також щорічні «Народні календарі» та неперіодичні «Репертуарні збірники». У відділі української літератури Словацького педагогічного видавництва (Пряшів) щороку виходять 10–15 книг українською мовою наукового чи науково-популярного змісту, а також художня література. Для розповсюдження українських видавць діє Клуб української книги [16].

Не менш важлива роль у культурно-освітній діяльності діаспори поряд із пресою відводиться радіомовленню та телебаченню, в останні роки – ще й Інтернет-ресурсу. Українське радіомовлення в США розпочалося ще в 1930-х рр. Програми тривалістю в одну чи

півгодини передаються на АМ-станціях, де існують етнічні програми. За змістом це новини з України, новини з життя української громади в діаспорі, деякі найважливіші новини Америки й світу, українські пісні й музичні композиції, література й поезія, різні інтерв'ю та коментарі, реклама, привітання та оголошення. Серед відомих трансляторів, які існували та далі існують в різних містах США, – «Радіо Свобода» (1976 р. об'єдналося з «Радіо Вільна Європа» і радіостанція була перебазована до Праги в Чехії, а з 2001 р. почалася ретрансляція прямого ефіру через Інтернет), «Наш Базар», «Голос Америки», «Українська щоденна радіопрограма» (Нью-Йорк), «Голос УАПЦ» (Савт-Бавнд-Брук, серед передач – церковний спів), «Українська радіопередача Василя Шарвана», «Українська патріархальна радіопрограма» (Баффало), «Година українських мелодій» (Вашингтон), «Українська радіогодина», «Погляд» і «Пісня України» (Детройт), «Українська радіопрограма», «Радіохвиля Україна», «Українське радіо «Світлиця» та «Нова» (Клівленд-Парма), «Добрий вечір Міннесота», «Радіо Україна» (Міннесота), «Українська радіопрограма» (в Пітсбурзі, яку веде М. Комічак, існує з 1950 р. та сьогодні транслюється в Інтернеті. В Пітсбурзі з середини 1950-х рр. передавалася щонеділі Візантійська Літургія); «Українські мелодії» (Ютика), «Український голос», «Радіоавдіція ім. Т. Шевченка», «І це, і те», «Український культурний центр», радіопрограма СУМ та «Українська католицька година» (Філадельфія), «Українська хвиля», «Українська вечірня трибуна», «Незалежне радіо», «Голос України», «Недільні дзвони» (Чикаго), «Українська радіогодина» (Скрентон), «Українське радіо» (Балтимор) та ін.

В американській радіопрограмі «Ethnic Voice of Connecticut» Ричард Кері зі Стемфорду подавав щотижня «American Ukrainian Show» (1971 – 1991), в якій звучала музика у виконанні українських артистів, а також записи виступів з України. Українці в США не тільки мали свої радіопередачі, а й виступали на американських. Починаючи з 1930–40 рр. у програмах «I Hear America Singing», які транслювались на всю країну, виступали хор св. Кирила й Мефодія церкви з Оліфанту (Пенсильванія), хор «Козак» з Чикаго. Хор «Думка» з Детройта брав участь у програмі «Americans All», яка транслювалася не тільки у всіх штатах, але й у Європі. Виступи українських хорів та оркестрів можна було почути по Radio City Music Hall в Нью-Йорку та в інших радіопрограмах, у яких і сьогодні виконується музика українських композиторів, звучать записи видатних українських співаків, музикантів й ансамблів [12, с. 320–321].

У Словаччині в 1934 р. кошицька радіостанція відкрила українську («карпато-руську») студію, яка тоді працювала для всього Закарпаття. З незначними перервами студія функціонувала під час війни. У 1945 році її відновлено для українців Пряшева. Українська редакція «Радіо Пряшів» пересилала щотижня понад шестигодинну програму (вісті, коментарі, музику, літературні читання тощо). Її організатором і довголітнім керівником був А. Рудловчак [16].

Важливі музичні ретрансляції (зокрема щонедільні Богослужіння, які супроводжувались хоровим співом) відбувались і на Ватиканському Радіо (Рим, Італія).

Отже, оскільки комунікація і культура існують та розвиваються в постійному взаємовпливі, роль засобів масової інформації в культурно-освітніх процесах важко переоцінити, тому що вони були і залишаються тією зв'язуючою ланкою, що уможливорює інтеграцію національної культури у світовий освітній простір.

## ЛІТЕРАТУРА

1. «А у горобейка» / народний мотив, опрацював М. Гайворонський // Веселка. – США. – 1958. – Ч. 2 (42). – С. 10.
2. «А у того хазяїна» / давня українська колядка, гармонізація К. Стеценка // Веселка. – США. – 1957. – Ч. 1 (29). – С. 13.
3. Барагура В. Співак королівської опери (Спогад про Модеста Менцінського) / Володимир Балагура // Веселка. – США, 1962. – Ч. 12 (100). – С. 7.
4. Безкоровайний В. «Настав тут вовкові кінець» із оперети «Червона шапочка» // Веселка. – США. – 1961. – Ч. 7–8 (83–84). – С. 18.
5. Безкоровайний В. «Пісенька про матусю» із оперети «Червона шапочка» // Веселка. – США. – 1961. – Ч. 7–8 (83–84). – С. 17.
6. Безкоровайний М. «Пісенька про муху» // Веселка. – США. – 1962. – Ч. 5 (93). – С. 9.

7. Безкоровайний В. Увертюра до оперети «Червона шапочка» // Веселка (США). – 1961. – Ч. 2 (78). – С. 10.
8. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України : технологія чи творчість? : наукове видання / О. М. Берегова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.
9. Гринишин Т. «Моя надія» // Веселка. – США. – 1956. – Ч. 11 (27). – С. 13.
10. Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : сучасний вимір, проекція у майбутнє (у рамках Конгресу української діаспори) : збірник матеріалів Третьої міжнародної науково-практичної конференції. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2010. – С. 471–495.
11. Дутчак В. Тижневик «Тризуб» у відображенні буття бандурного мистецтва українського зарубіжжя періоду міжвоєнного десятиріччя ХХ ст. / В. Г. Дутчак // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Число 2 (6). – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – С. 278–287.
12. Енциклопедія української діаспори / [упорядники Василь Маркусь, Дарія Маркусь]. – Нью-Йорк-Чикаго : Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 2012. – Т. 1 : Сполучені Штати Америки; Книга 2 : Л–Р. – 348 с.
13. Залеський О. Про славного музику Миколу Лисенка / О. Залеський // Веселка (США). – 1962. – Ч. 11 (99). – С. 3.
14. Заячук Ю. Організаційно-педагогічні основи діяльності українознавчих інституцій у системі вищої освіти Канади (40–90-і рр. ХХ ст.) : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки / Юлія Дмитрівна Заячук. – Львів, 2004. – 220 с.
15. Карась Г. Хронограф музичного життя українського зарубіжжя на сторінках часопису «Екран» (США) : джерелознавчий аспект / Г. Карась // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2010. – № 1. – С. 159–165.
16. Капішовський В. Економічно-суспільний та культурний розвиток українського населення в Чехо-Словацькій республіці та його перспективи / В. Капішовський. – Пряшів [Б. в.], 1960. – 240 с.
17. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія / Лідія Олександрівна Мельник. – Львів : ЗУКЦ, 2013. – 384 с.
18. Недільський І. «Різдвяна пісенька» / І. Недільський // Веселка. – США. – 1958. – Ч. 1 (41). – С. 11.
19. Нижанківський О. «Поклін Іванові Франкові» / О. Нижанківський // Веселка. – США. – 1956. – Ч. 8 (24). – С. 2.
20. Нижанківський О. «Про маленьке лисенятко» / О. Нижанківський // Веселка. – США. – 1956. – Ч. 8 (24). – С. 14.
21. Ноти до пісні «Гей, на Січі» О. Залеського // Веселка. – США. – 1955. – Ч. 6 (6). – С. 7.
22. Найбільший музика України // Веселка. – США, 1957. – Ч. 10 (38). – С. 10.
23. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине! // Веселка. – США. – 1962. – Ч. 10 (98). – С. 6.
24. Обух Л. Типологія освітніх інституцій кобзарського мистецтва українського зарубіжжя (за матеріалами журналу «Бандура») / Людмила Обух // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : музикознавчі студії / [Ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – Вип. 21. – С. 49–58.
25. «Ой, перепеличка» / народний мотив опрацював М. Гайворонський // Веселка. – США. – 1962. – Ч. 6–7 (94–95). – С. 21.
26. «Пісенька про журавля» за народними мотивами уложив О. Залеський // Веселка. – США. – 1955. – Ч. 6 (10). – С. 12.
27. Пом'янімо Михайла Гайворонського // Веселка. – США. – 1958. – Ч. 2 (42). – С. 10.
28. Савчук Н. Бандурне мистецтво на сторінках газети «» (США) / Наталія Савчук // Тарас Шевченко і кобзарство : Друга міжнародна науково-практична конференція (у рамках Четвертого міжнародного конгресу світового українства), 23–24 серпня 2013 р. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2013. – С. 134–138.

29. У широкий світ // Веселка. – США, 1958. – Ч. 2 (42). – С. 11.  
30. Шульгіна В. Музична україніка / В. Д. Шульгіна. – Київ, 2000. – 230 с.  
31. Ярославенко Я. «Про маленьке лисенятко» / Я. Ярославенко // Веселка (США). – 1956. – Ч. 8 (24). – С. 14.

78.03 271.4-725(477) «18/19»

Я. Р. ГОРАК

#### ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛЬВІВСЬКОГО ПЕРІОДУ (1922 – 1940) ДІЯЛЬНОСТІ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО

*У статті на підставі документального матеріалу та преси створено панораму львівського періоду життя Володимира Садовського, який охоплює 20–30-і роки ХХ ст. Уперше введено в науковий обіг матеріали про діяльність митця у церковно-суспільному житті Галичини – його участь у церковних товариствах («Товариство святого апостола Павла», «Єдність», «Українське Богословське Наукове Товариство»), публікації в їх друкованих органах на богословські та церковно-обрядові теми. Також узагальнено різносторонні контакти В. Садовського з музичним мистецтвом того часу, де він виявив себе як член (а іноді й очільник) музичних товариств, музичний критик, хоровий диригент.*

**Ключові слова:** Володимир Садовський, «Товариство святого апостола Павла», товариство «Єдність», журнал «Богословія», церква Преображення у Львові, Музичне товариство імені М. Лисенка, музична критика, «Українська Драматична школа».

Я. Р. ГОРАК

#### К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЛЬВОВСКОГО ПЕРИОДА (1922 – 1940) ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЛАДИМИРА САДОВСКОГО

*В статье на основе документального материала и прессы создана панорама львовского периода жизни Владимира Садовского, который охватывает 20–30-е годы ХХ в. Впервые введены в научный обиход материалы о деятельности В. Садовского в церковно-общественной жизни Галиции – его участие в церковных обществах («Общество святого апостола Павла», «Единство», «Украинское Богословское Научное Общество»), публикации в их печатных изданиях на богословские и церковно-обрядовые темы. Также обобщено разносторонние контакты В. Садовского с музыкальным искусством того времени, где он проявил себя как член (а иногда и руководитель) музыкальных обществ, музыкальный критик и хоровой дирижер.*

**Ключевые слова:** Владимир Садовский, «Общество святого апостола Павла», общество «Единство», «журнал «Богословия», церковь Преображения во Львове, Музыкальное общество имени Н. Лысенко, музыкальная критика, «Украинская Драматическая школа».

Y. R. HORAK

#### ABOUT THE DESCRIPTION OF LVIV PERIOD (1922 – 1940) IN THE ACTIVITY OF VOLODYMYR SADOVSKYI

*In the article, on the basis of documents and press the Lviv period of Volodymyr Sadovskyi's life is shown. This period covers the 20-30's of the XX-th century. The panoramic overview of this period of the artist's life demonstrates us his diverse activity in the sphere of interesting events of artistic and clerical life of Galicia in the first half of the XX-th century.*

*Having returned from his banishment, in 1922 V. Sadovskyi gets connected with the church of the Transfiguration in Lviv where he serves at first as an administrator (1922–1924), and later on, till the end of his life (1927–1940), – as a pastor of this church. The pastor of the church of Transfiguration also works as a professor at Lviv seminary (1924).*

*V. Sadovskyi takes active part in the artistic life in Lviv. At the meeting of Board of the Musical Society named after M. Lysenko on the 20<sup>th</sup> of February, 1922, V. Sadovskyi was accepted as a member of the Society. At the Emergency General Meetings of «Lviv Boyan» on the 4<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> of May, 1922, V. Sadovskyi was elected the head of this society. He remained such till the end of December, 1923. In the first half of the 1920s, V. Sadovskyi works as a music reviewer. At that period of time, some of his reviews occur in the newspapers «Public Gerald», «Dilo».*

*From the 1<sup>st</sup> of September 1923, a two-year Ukrainian Drama School under the directorship of Mykola Voronyi starts its work at the Higher Music Institute named after M. Lysenko. V. Sadovskyi worked at that school, together with well-known teachers such as M. Voronyi, O. Zagarov, Y. Stadnyk, L. Biletskyi and others. He taught the course of the History of Costume.*

*In 1922 V. Sadovskyi became the member of the church St. Apostle Paul's Society in Lviv. Starting from the 2<sup>nd</sup> of July 1923 he was the head of this Society and remained such till 1925. At the meetings of the Society V. Sadovskyi presented his research on clerical topics. The Society also fulfilled its publishing function, they published the journal «Nyva». During 1922-1928 a lot of V. Sadovskyi's articles on clerical topics were published in «Nyva».*

*In 1923 the Ukrainian Theological Scientific Society was created in Lviv. V. Sadovskyi immediately entered the managing department of the Society. The Society created four sections: Biblical, Philosophic-Dogmatic, History and Law, and Practical Theology. In 1925 V. Sadovskyi was elected an active member of the section of Practical Theology. The Society published a quarterly journal «Theology». V. Sadovskyi was hoping to publish with the help of the Theological Scientific Society his «Church Slavic Dictionary», but the publication never happened. In the middle of the V. Sadovskyi wrote a range of researches about the Church Slavic language in old clerical books. He also wrote handbooks on the ceremonial part of the church service. The autographs of these works survived in the artist's archive.*

*Instead of the St. Apostle Paul's Society, forbidden by the police, the priests created in 1928 a new society –Unity. V. Sadovskyi also became one of the leaders of Unity. One of the priorities of the society was resistance to the communism, sectarianism and orthodox propaganda.*

*On the 2<sup>nd</sup> of June 1929, as a choir conductor, V. Sadovskyi, together with S. Ludkevych, S. Fedak, M. Voloshyn, B. Vakhnianyn and I. Okhrymovych, took part in the celebration of the 100<sup>th</sup> anniversary of the foundation of the first artistic choir in Galicia at the Greek-Catholic Cathedral in Peremyshel.*

*Another important sphere of V. Sadovskyi's activity in the 1920's–30's is his patronage and sponsorship. Being the owner of one of the biggest private note and musical libraries, in the mentioned period of time V. Sadovskyi gives the large part of it as a present to Ukrainian institutions in Lviv – the National Museum in Lviv and the library of the Scientific Society named after T. Shevchenko.*

*During his last years of life (1939–1940), V. Sadovskyi and Y. Kyshakevych were preparing the materials about the church singing. The materials were to be considered and approved at the Lviv Archdiocese gathering. The materials were ready but V. Sadovskyi didn't live to attend the very Gathering, which took place in spring, 1941.*

*Thus, the main spheres of v. Sadovskyi's activity during its Lviv period were church and public activity and participation in the musical life of Galicia.*

**Key words:** *Volodymyr Sadovskyi, the St. Apostle Paul's Society, the society Unity, journal «Theology», the church of the Transfiguration in Lviv, the Musical Society named after M. Lysenko, musical criticism, Ukrainian Drama School.*

В українському музикознавстві досі відсутня докладна наукова біографія Володимира (Домета) Садовського. Причиною того є або відсутність документального матеріалу, який детальніше б розкривав діяльність митця певного періоду, або ж невпорядкований набір



принагідних звісток з різних джерел. Тому у дослідженні життєпису В. Садовського є низка «білих плям», відчутний брак детальнішого фактажу у певні періоди його біографії, що, в свою чергу, не дає можливості для сучасного дослідника створити повну і комплексну картину діяльності митця. Для розв'язання цієї проблеми актуальними є не лише виявлення нових документальних джерел (особливо на місцях проживання і перебування В. Садовського за нинішніми українськими кордонами), але й створення на їх основі панорамних узагальнень окремих періодів його діяльності.

Метою статті є панорамний огляд останнього – львівського періоду життя митця, який найбільш яскраво ілюструє багатогранність його діяльності. У такому ракурсі проблема не висвітлювалася у дослідженнях про В. Садовського, хоча фактаж, документальний матеріал для неї принагідно, з різною мірою детальності залучався автором цих рядків для розгляду різних сфер діяльності та контактів митця [4; 5, 5–9; 6, 36–37].

Після повернення із заслання, з 1922 р. доля пов'язує В. Садовського з церквою Преображення Господнього у Львові, при якій він служить спочатку адміністратором (1922–1924), а відтак до кінця життя (1927–1940) був парохом цього храму. Парох церкви Преображення працює також професором літургії у Львівській духовній семінарії (1924) і є постійним працівником Митрополичої консисторії (1927–1940 рр.) [43, с. 382].

В. Садовський активно включається в мистецьке життя Львова. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 20 лютого 1922 р. В. Садовського було прийнято в члени товариства [22, с. 132]. Як відомо, В. Садовський був свідком зародження 1903 р. «Союзу співацьких і музичних товариств у Львові» (яке з 1907 р. почало іменуватися Музичним товариством імені М. Лисенка), брав участь у його перших загальних зборах «Союзу» 28 червня 1903 р. Але потім через зайнятість капеланською роботою в Перемишлі перервав контакти з товариством, внаслідок чого тільки тепер був прийнятий в його лави.

У березні 1922 р. помер видатний український співак Олександр Мишуга. Музичне товариство імені М. Лисенка взяло на себе проведення похорону співака, однак час похорону затягнувся аж до жовтня. Перед смертю у Стокгольмі співак залишив заповіт, згідно з яким все своє майно записав на Товариство ім. М. Лисенка і Вищий музичний інститут у Львові. Узгодження справи із заповітом, перевіз тіла покійного до Львова тривало довгий час, і тільки 29 вересня 1922 р. почався похорон співака панахидою у львівській церкві Преображення. Як повідомляє преса, «правив панахиду о. мітрат Білецький в супроводі духовенства, співали получені хори «Бояна» і «Бандуриста». Після панахиди станув на амвоні о. 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 життє. Тільки в таких моментах смутку і жалоби проймаються наші серця вірою, що жертви, яких на нашому шляху так багато, не падають даремне. Що скорше чи пізніше, але напевне «прийде час кращої долі і для нас», як це своїм чарівним тенором виспівував пок. 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 віддала». Після проповіді, серед рядів хлоп'ячого і дівочого пласту понесено домовину до каравану, що здіймався високо понад морем відкритих голів» [19, с. 1].

На Надзвичайних загальних зборах «Львівського Бояну», що відбулися 4 травня і продовжилися 10 травня 1922 р., В. Садовського було обрано головою цього товариства. Інформацію про вибір нового виділу і нового голови подав допис у пресі, де повідомлялося також про перше засідання новообраного виділу і першу репетицію хору, які мають відбутися 16 травня 1922 р. [23, с. 7]. Новообраний голова подав в пресі «Поклик до співаючих і співолюбивих Львов'ян», де констатував, що війна зруйнувала попередню діяльність «Бояна» як потужного двигуна в пропагуванні української музики. Тепер «Боянові» час взятися до відродження «втрачених святинь» [32, с. 7]. Однак головування В. Садовського «Львівським Бояном» тривало недовго: на Надзвичайних загальних зборах «Львівського Бояна» 21 грудня 1923 р. головою було обрано Йосифа Доманика. Ймовірно, В. Садовський сам спричинився до

складення своїх повноважень голови товариства, будучи переобтяжений іншими насамперед священничими обов'язками.

З 1922 р. В. Садовський став членом церковного Товариства св. Апостола Павла у Львові [9, с. 145], яке було засноване ще 1897 року. Його метою було «лучити священників та спомагати їх у сповнюванні священничої діяльності, як чисто духовної, так і горожанської серед нашої суспільности» [39, с. 254], а засобами – створення гуртків, духовні вправи для священників, допомога у влаштуванні місій і відпустів для народу, видання часописів, книжок і брошур, заснування читалень «в душі католицької віри» і «займатися всякими справами, що безпосередно або посередно дотичать загалу нашого клира або нашої церкви». Головним центром товариства був Львів, а попри те до 1922 р. товариство мало свої філії у Перемишлі та Станіславові. На загальних зборах Товариства св. апостола Павла 2 липня 1923 р. його головою обрано В. Садовського [10, с. 257–258], його ж перебрано на цю посаду на загальних зборах 1 липня 1924 р [11, с. 253–256], і лише 1925 р. головою товариства став Юл. Дзерович. На засіданнях товариства В. Садовський виступав з науковими дослідженнями на церковну тематику. «Головою кружка є о. дир. Юл. Дзерович. Секретарем о. М. Гаянт. Кружок відбув сходуни д. 12.ХІІ.1924 і д. 19.ІІ.1925. На перших сходунах голосив о. дир. Юл. Дзерович відчит «Принципи школи праці». На других сходунах говорив о. сов[ітник] В. Садовський на тему: «Спосіб причащення в східній церкві від найдавніших часів». [...] Реферат о. Садовського викликав між присутніми членами живу й цікаву дискусію» [3, с. 110], – читаємо в пресі про одне з таких засідань. Товариство з власної ініціативи надіслало до Ліги Націй письмові скарги та протест проти переслідування українських священників польською владою. Цей крок був негативно розцінений владою: поліція звинуватила товариство у небезпечних політичних намірах, а відтак заборонила діяльність товариства, яке через те з весни 1925 р. перестало існувати.

Товариство займалося видавничою діяльністю і випустило близько 50 книжок релігійного, історичного та літературного змісту, а для емігрантів видавало якийсь час періодичне видання «Листки св. Рафаїла». На початках своєї діяльності товариство фінансувало видання часопису «Нива» на церковні і суспільні теми, перший номер якого побачив світ 1904 р. – ще до початку участі В.Садовського в товаристві. З 1907 р. видання журналу перейшло в руки «Редакційного Комітету» і існувало без патронату товариства. Але впродовж усього часу видання журналу (до 1939 р.) члени товариства постійно публікували тут свої матеріали. Впродовж 1922–1928 рр. на сторінках «Ниви», видавцем-редактором якої був у той період Гавриіл Костельник, опубліковано чимало матеріалів В. Садовського на церковну тематику: 1923–1924 рр. публікується величезне його дослідження «Дещо із богослужбних обрядів, про церковний устав (типик) і характеристичні виписки із давніх богослужбних книг» [25], 1925 р. – стаття «Грецька літургія у св. Петра в Римі» [27], 1927 р. – статтю «Церковний календар і його реформа» [33], 1928 р. – відозву «Духовенству а особливо б[увшим] членам поліцією розв'язаного Т-ва Св. Ап. Павла під розвагу» [26], статтю «На літургічні теми» [31], а у співавторстві з Г. Костельником – стаття «День Тайної Вечері (Нове пояснення)» [13].

1923 р. утворилося «Українське Богословське Наукове Товариство у Львові». Звіт про перші загальні збори товариства докладніше описує його історію: «На з'їзді професорів богослов'я дня 29 / IX 1922 у Львові вибрано комісію (гл. «Богословія» I, 91), яка мала з'організувати Товариство. До сеї комісії кооптовано відтак о. др. Й. Сліпого. Випрацьовані ним статuti комісія одобрила і віднеслася до Митроп[оличого] Ординаріату у Львові з просьбою затвердити їх і тим способом дати почин новому Товариству» [38, кн. 1, с. 83]. Після офіційного затвердження документів Товариства перші його загальні збори відбулися 16 грудня 1923 р. у приміщенні духовної семінарії у Львові. Серед 26 присутніх священників на цих зборах допис фіксує В. Садовського, С. Кархута, Й. Сліпого, В. Лабу, Я. Левицького, Г. Костельника, Л. Лужницького. Ю. Дзеровича, Й. Скрутеня, І. Бучка, Т. Галушинського, К. Шептицького. Головою товариства «22 голосами вибрано о. Теодозія Галушинського ЧСВВ. Явним голосуванням вибрано о. Йосифа Скрутня ЧСВВ генеральним секретарем, о. Дра Й. Сліпого – директором бібліотеки, о. Дра Івана Бучка – скарбником; до Контрольної комісії вибрано: о. Дра Романа Решетила, о. Дра Гната Цегельського і о. Володимира Д. Садовського»

[38, кн. 2–3, с. 255–256]. Товариство відразу утворило 4 секції: біблійну, філософсько-догматичну, історико-правничу та практично-богословську. На спільному засіданні секцій товариства 1925 р. «професора обрядів» В. Садовського було обрано дійсним членом практично-богословської секції [1, с. 170].

Крім того, «Товариство перейшло на свою власність богословський науковий кварталник «Богословія». Першим редактором видання впродовж майже 20 років (до 1942 р.) став Йосиф Сліпий, який згрупував довкола часопису згрупував найвидатніших представників богословської думки та історії Української Католицької Церкви. У кварталнику була також поміщена одна із рецензій о. В. Садовського [36]. Як засвідчує лист до В. Левицького від 12 червня 1938 р., В. Садовський сподівався опублікувати у Богословському науковому товаристві укладений ним «Церковно-славянський словар» [42, арк. 3], однак до друку, мабуть, не дійшло. Серед матеріалів частини архіву В. Садовського, що знаходяться у відділі рукописів львівської бібліотеки ім. В. Стефаника, збереглося кілька зошитів недатованого автографу цієї праці під видозміненими назвами: «Церковно-славянський словар помічник при читанні церковно-славянських книг», «Словар церковно-славянських слів подибуваних в св. Євангелії, часослові і псалтирі», «Завваги до загального знання церковно-славянської мови» [14].

У першій половині 20-х років ХХ ст. В. Садовський повертається до царини музичної критики. Його активність у цій ділянці помітно зменшилася порівняно з роботою під час проживання у Перемишлі у довоєнний період. Однак у газетах «Громадський вістник», «Діло» в той період появляється декілька його рецензій [24; 28; 29; 30] на поширений в той час у Галичині тип концертів-академій, у яких виступи співаків та хорів чергувалися з виступами інструменталістів-солістів. Будучи хоровим диригентом і маючи досвід у вокальному виконавстві, саме на ці дві галузі музичного виконавства найбільше звертав увагу рецензент [5]. Особливо пильно стежить В. Садовський за діяльністю хорів «Львівського Бояна» та «Бандуриста», вимальовуючи у критичних зауваженнях свої погляди і вимоги до хорового виконавства. Виступи інструменталістів менше приваблювали увагу рецензента і його зауваження щодо них більш принагідні. Хоч на 20-ті роки ХХ століття у Галичині почав практикуватися тип інструментального сольного речиталю, ставлення В. Садовського до цієї форми концертів не відобразилося в його рецензіях.

З 1 вересня 1923 р. при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові почала функціонувати дворічна «Українська Драматична Школа» під дирекцією Миколи Вороного. Оголошення про прийом учнів ознайомлює з дисциплінами, які викладалися у школі: «Предмети з теорії театрального мистецтва: дикція, деклямація, жест, мімодрама, характеристика (грім); II. Предмети загально-театральної освіти: історія стилів (з ближчим узглядненням історії костюма), історія театру і драми (української і світової), історія української культури, українська диксична граматики і версифікація, психологія, естетика та ін.; III. Технічні вправи: вироблення віддихового та голосового апарата, артикуляція звука, льогічні й художньо-тонові властивості деклямації (в літер. – драматичних зразках), плястика руху. IV. Гра на сцені: студіювання ролі, проба, вистава») [37, с. 81]. Разом з відомими педагогами школи – М. Вороним, О. Загаровим, Й. Стадником, Л. Білецьким, І. Свенціцьким та іншими – працював у цій школі о. В. Садовський, читаючи курс історії стилів (історію костюма) [41, с. 111].

В. Садовський був постійним і діяльним учасником і організатором різних відзначень ювілеїв діячів церковного життя. У жовтні 1923 р. організувався ювілейний комітет для відзначення 300 роковин мученицької смерті св. Йосафата. Згідно з опублікованим «Покликом до Всч. Духовенства Львівської Архієпархії в справ ювілею св. Свмч. Йосафата» [18], почесну президію вшанувань очолив митрополит А. Шептицький, а В. Садовський входив до керівництва комітету як тогочасний голова Товариства св. Ап. Павла. Комітет складався з декількох секцій, серед яких «місійною секцією» заправляло товариство св. Ап. Павла, очолюваного В. Садовським.

1926 р. В. Садовський разом з о. Т. Войнаровським, о. Д. Лопатинським та о. Г. Костельником входив до організаційного комітету ювілейної академії в честь 25-літнього ювілею вступу на митрополичий престол Андрея Шептицького. Відзначення цього ювілею і

свою участь в ньому В. Садовський висвітлив у опублікованій замітці-рецензії. Короткою промовою вітав митрополита на святі Стефан Федак. Відтак «обновлений а вишколений хор Львівського Бояна під вправною і умілою батудою свого діригента Д-ра Стан. Людкевича виконав два октети Дм. Бортнянського, на 2 точку «Се нині благословіте Господа», а на закінчення «Кто взидет на гору Господню». Невмовкаючі оплески були щирим признанням для співацької дружини, як і для її діригента. Виконання сих двох октетів, як і в муж. хорі питомців виведення псалми Бортнянського «Услышитъ Тя Господь», було рівночасно ювілейним святкуванням нашого церковного музика Дмитра Бортнянського перед ширшим загалом нашого народу» [35, с. 105–106]. Музичну сторону свята доповнив також виступ скрипаля Є. Перфецького у фортепіанному супроводі композитора В. Барвінського. Центром свята була промова Г. Костельника «Нова епоха нашої Церкви». «Святочний, а при тім сердечний настрій довершила коротенька прощальна промова о. Вол. Дом. Садовського до Ювилята від Комітету. Промовець підніс, що весь культурний Запад, знаючи уніоністичні змагання Ювилята, відноситься до нашого великого Владика з повним признанням і пошаною, а ми довго ждали сеї хвилі, коли могтимемо Йому показати зрозуміння Його ідей, засвідчити перед широким світом, яка синівська любов і глибока пошана лучить нас з нашим Архієреєм Ювилятом в так скрутні часи для нашої Церкви. Нині, Найдостойніший Ювиляте і Всемиловичий Владико, можеш з радістю пригланутися Твоїм вірним дітям, зібраним тут з широкої і великої Української землі, пригланутися і ровірити, що ті Твої вірні діти радіють Твоїм щастям і сумують Твоїм смутком; нині є празник обопільної любови, і ми вдячні Тобі зложити найглибший поклін, як одному з найбільших Синів нашого українського народу, можемо і собі пригланутися і почислитися хто ми і кілька нас є. Честь і слава великому синові великого українського народу» [35, с. 106–107].

Замість забороненого поліцією Товариства святого Апостола Павла священики львівської дієцезії утворили 1928 р. нове товариство – «Єдність», перші загальні збори якого відбулися 23 квітня 1928 р. у присутності 80 священиків [8]. Збори вів В. Садовський. Головою «Єдності» став Юл. Дзерович, а В. Садовський – виділовим. На тих же загальних зборах було прийнято ряд резолюцій, серед яких доволі прикметні щодо напряму діяльності товариства: «1) Зібране духовенство взиває цілий клір нашої церковної провінції до збільшеної і зорганізованішої акції проти нинішних вибуялих течій, а саме проти комунізму, сектанства і проти православної пропаганди. [...] Збори поручили Виділови застановитися над тим, чи не можна би устроїти кількадевний курс для вивчення практичної боротьби з комунізмом і сектанством» [8, с. 176–177]. На жаль, серед матеріалів не знаходимо ані публікації статуту цього товариства, ані документів його подальшої діяльності.

2 червня 1929 р. В. Садовський як хоролий диригент, разом з С. Людкевичем, С. Федаком, М. Волошиним, Б. Вахнянином та І. Охримовичем взяв участь у святкуванні століття заснування першого мистецького хору в Галичині при греко-католицькій катедрі в Перемишлі. «На першу часть програми припали церковні твори Вербицького, Лаврівського і Бортнянського, дириговані по черзі д-ром Федаком, о. Садовським, І Охримовичем і д-ром Людкевичем, – читаємо в одній з рецензій на концерт. – [...] В виведенні д-ра Федака і о. Садовського ближчих до церковних традицій і багатших в пієтизм, зискали ці твори на стилю і поставили відразу настрій концерту на відповідний рівень. Видно в цих диригентів руку досвідних і обізнаних з хором мистців, і приходиться лише жаліти, що так рідко появляються вони на концертній естраді» [12, с. 5]. У другій рецензії автор називає С. Федака, В. Садовського, І. Охримовича та С. Людкевича «заслуженими піонерами нашої співацької культури», а «публика витала оваційно появу старших диригентів як д-ра Ст. Федака і о. Садовського» [40, с. 4].

Ще одна важлива галузь діяльності В. Садовського 20–30 рр. ХХ ст. – його меценатство. Будучи володарем однієї з найбільших приватних нотно-музичних бібліотек, у зазначений період В. Садовський у значних кількостях передає її як подарунок українським інституціям у Львові. Ще у 1920 та 1921 рр. він передав Національному музеєві у Львові велику частину своєї бібліотеки. Характеризуючи цей подарунок В. Садовського, тодішній директор музею Іларіон Свенціцький відзначав багатство тематики і унікальність зібраних видань бібліотеки

В. Садовського, вважав її однією з найкращих бібліотек у Галичині після бібліотеки Івана Франка. На початку 1929 р. В. Садовський подарував 268 томів книг і збірку нот для бібліотеки Наукового товариства імені Т. Шевченка, а впродовж 1932–1934 рр. для тієї ж бібліотеки передав ще 215 друків. Дарунки В. Садовського для бібліотеки НТШ занотовані у «Хроніках НТШ» відповідних років [7].

В середині 30-х років ХХ століття В. Садовський пише низку масштабних досліджень про церковнослов'янську мову в давніх службових книгах та посібники з обрядової частини богослужб. Автографи цих праць, здебільшого (на жаль) недатовані, збереглися серед архіву митця в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Вигляд цих автографів – писаних або в шкільних зошитах, або на вручну підшитих окремих аркушах, з декількома варіантами назв – свідчить, що процес роботи над їх викінченням ще тривав і не був завершений. Очевидно, праці готувалися до друку, але факт їх публікації встановити не вдалося. Це, зокрема, такі праці: «Підручник церемоній по греко-російським жерелам при служенні св. Літургії через архієрея» (назва з обкладинки автографа; на титульній її сторінці інший заголовок: «Чинь како подобаєть служити літургії архієрем»), датований автором «Львів, св. Спас, 1936» [15], «Входное и облачение Архієрея» [15], «Түпиконь сієсть оуоставь», «Литургія», «Турісі Pars Generalis» [16], «О книгахъ церковныхъ» [17] (всі ці недатовані в автографі).

У листопаді 1937 р. до 25-х роковин смерті Миколи Лисенка В. Садовський разом ще з декількома священиками церкви відправив панахиду за наддніпрянським композитором. «В 25-літні роковини смерті М. Лисенка відбулась в суботу ц.м. в Преображенській церкві панахида, яку відправив парох тієї церкви о. Садовський в сослуженні 6 священиків. 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. Инст. ім. М. Лисенка жалібне засідання Віділу 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» [2, с. 5], – інформував допис «Українських вістей» про цю подію.

Впродовж останніх років життя (1939–1940) В. Садовський спільно з Й. Кишакевичем готував матеріали щодо церковного співу, які мали бути розглянуті й затверджені на Львівському архієпархіальному соборі. Матеріали були підготовані, однак до самого собору, який відбувся весною 1941 р., В. Садовському не судилося дожити. На Х сесії Архієпархіального собору у Львові 18 квітня 1941 р. було запропоновано до обговорення «Правила». В дискусії взяли участь отці Ів. Миронюк, В. Фіголь, Ігн. Цегельський, Мих. Волинець, Й. Сліпий, митрополит Андрей Шептицький. Про те, що В. Садовський готував ці правила, недвозначно серед обговорення констатує митрополит А. Шептицький, який, за протоколом. «пояснює далі, що правила уложені оо. Садовським і Кишакевичем, а в них в дійсності міститься все, що оо. підносили» [20, с. 96]. За протоколом святкової сесії Архієпархіального собору 25 квітня (8 травня), «Правила» про церковний спів ухвалив Собор одногосно, з виїмком 7-ого правила, проти якого заявився 1 голос, – і 15-го правила, проти якого були 2 голоси на 86 голосуючих» [20, с. 104]. Передруковуючи ці матеріали собору, видавці збірника «Калофонія» у короткому вступному слові зазначали, що В. Садовський і Й. Кишакевич уклали також Декрет про церковний спів, який обговорювався і був прийнятий на тому ж соборі [21, с. 207].

Отже, львівський період життя В. Садовського був сповнений інтенсивною діяльністю у двох сферах – церковно-громадській та музичній, але в кожній з них В. Садовський проявляв себе в різних ракурсах. Основною і найбільш масштабною сферою було священиче покликання як пароха церкви Преображення у Львові та церковно-громадська праця – викладання у духовній семінарії, участь (майже завжди, хоч і короткочасно, на керівній посаді) у низці церковних товариств («Товариство св. апостола Павла», «Єдність», «Українське богословське наукове товариство»), виступи з публікаціями на різні церковно-обрядові теми в їх друкованих органах, написання наукових богословських праць, участь у ювілеях церковних діячів, підготовки документів до архієпархіальних соборів тощо. Різномісність самореалізації В. Садовського у цій сфері свідчать про нього як одного з плеяди священиків, виплеканих і налаштованих на багатогранність самовияву у церковному житті митрополитом Андреєм

Шептицьким, адже саме довкола митрополита, його ініціатив активізувалося і дійшло кульмінаційного розквіту життя греко-католицької церкви першої половини ХХ століття. Крім священничого служіння, не занедбував В. Садовський і контактів з музичним життям, і тут теж його праця дуже різностороння, хоч і менш інтенсивна, ніж була у віденській і перемишльській періоди його життя. Він є членом Музичного товариства ім. М. Лисенка, короткочасно очолює «Львівський Боян», на шпальтах преси виступає як музичний критик, бере участь в організації концертів, після тривалої перерви знову виступає як хоровий диригент. Менш знані, але тим більш цікаві факти діяльності В. Садовського як педагога «Української Драматичної школи» при Вищому музичному інституті та його меценатство. Панорамний огляд львівського періоду життя митця показує нам його різнобічну діяльність в контексті цікавих подій мистецького і церковного життя Галичини першої половини ХХ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Богословське Наукове Товариство. Спільне засідання Секцій // Богословія. – 1925. – Кн. 1 – 2. – С. 170.
2. В 25-літні роковини смерті М. Лисенка // Українські вісти. – 1937. – № 249 (587). – 12 листопада. – С. 5.
3. Всячина. Львівський кружок. // Нива : місячник присвячений церковним і суспільним справам. – 1925. – № 2–3. – С. 110.
4. Горак Я. Виступи українських виконавців-інструменталістів у музично-критичній оцінці Володимира Садовського / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – № 1. – Тернопіль, 2013. – С. 3–10.
5. Горак Я. Володимир Садовський і українське хорове виконавство у Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – № 2. – Тернопіль, 2013. – С. 3–10.
6. Горак Я. Володимир Садовський та Станіслав Людкевич: до характеристики взаємин / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – № 1. – Тернопіль, 2010. – С. 31–38.
7. Горак Я. Про музичну бібліотеку Володимира Садовського / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – № 1. – Тернопіль, 2014. – С. 3–11.
8. Загальні Збори «Єдності» // Нива. – 1928. – № 4–5. – С. 175–177.
9. Загальні збори Т-ва св. Ап. Павла у Львові дня 7.ІІІ.1922. // Нива. – 1922. – № 3–4. – С. 143–145. – Підписано: Учасник.
10. Загальні Збори Т-ва св. Ап. Павла // Нива. – 1923. – № 6–7. – С. 257–258.
11. З діяльності Т-ва Св. Павла у Львові. Sprawozdannya загальних Зборів Тов. св. Ап. Павла у Львові дня 1 липня 1924. // Нива. – 1924. – № 7–8. – С. 253–256.
12. З концертової салі (Концерт з нагоди 100-літніх роковин оснування першого хору на Галицькій Землі в Перемишлі // Діло. – 1929. – № 124. – 6 червня. – С. 5. – Підписано: І. О-вич.
13. Костельник Г. День Тайної Вечері (Нове пояснення) / Гавриїл Костельник, Володимир Садовський // Нива. – 1928. – № 4–5. – С. 121–152.
14. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі ЛННБ ім. В. Стефаника). – Відділ рукописів. – о /н 3130, о /н 3129.
15. ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ. – Відділ рукописів. – о /н 1964.
16. ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ. – Відділ рукописів. – о /н 2517.
17. ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ. – Відділ рукописів. – о /н 116.

18. Поклик до Всч. Духовенства Львівської Архієпархії в справі ювілею св. свмч. Йосафата. // Нива. – 1923. – № 11–12. – С. 420–421. – Підписано: За Президію Ювілейного Комітету: о. Ал. Пясецький (предсідник), Й. Лучинський (секретар).
19. Похорони О. Мишуги // Діло. – 1922. – № 25. – 3 жовтня. – С. 1.
20. Протоколи засідань львівських архієпархіальних соборів 1940–1944 р. / [упоряд. Августин Баб'як]. – Львів : Місіонер, 2000. – 443 с.
21. Протоколи і декрети церковних соборів про богослужбовий спів // Калофóнія : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Число 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Львів : Видавництво Львівської Богословської академії, 2002. – С. 207–224.
22. Протоколи Музичного товариства імені Миколи Лисенка / [передмова, підготовка до друку Якіма Горака] // Українська музика : щоквартальник. – Львів, 2013. – Число 4 (10). – С. 111–137.
23. Рух в українських товариствах. З львівського «Бояна» // Громадський вістник. – 1922. – № 69. – 17 травня. – С. 7.
24. [Садовський В.] Виступи Хору Котка у Львові / Володимир Садовський // Діло. – 1926. – № 73. – 3 квітня. – С. 3. – Підпис: Домет.
25. [Садовський В.] Дещо із богослужбних обрядів, про церковний устав (типик) і характеристичні виписки із давних богослужбних книг / Володимир Садовський // Нива. – 1923. – № 5. – С. 185–188; № 6–7. – С. 251–256; № 8–9. – С. 300–306; 1924. – № 2–3. – С. 92–94; № 4. – С. 128–133. – Підписано: Домет.
26. Садовський В. Духовенству, а особливо б[увшим] членам поліцією розв'язаного Т-ва Св. Ап. Павла під розвагу / Володимир Садовський // Нива. – 1925. – № 9. – С. 317–320.
27. [Садовський В.] Грецька літургія у св. Петра в Римі (з нагоди 1600-літньої річниці Першого Вселенського Собора 325 р.) / Володимир Садовський // Нива. – 1925. №11–12. – С. 396–399. – Підписано: Домет.
28. [Садовський В.] З концертної салі / Володимир Садовський // Діло. – 1924. – № 89. – 22 квітня. – С. 4. – Підписано: Домет.
29. [Садовський В.] З концертної салі. Дещо з нагоди концерту А. Крушельницької і В. Барвінського / Володимир Садовський // Громадський вістник. – 1922. – № 56. – 30 квітня. – С. 5. – Підписано: Домет.
30. [Садовський В.] З концертної салі. Концерт «Бандуриста» / Володимир Садовський // Громадський вістник. – 1922. – № 104. – 29 червня. – С. 5. – Підпис: Домет.
31. Садовський Д. В. На літургичні теми / Володимир Садовський // Нива. – 1928. – № 2. – С. 64–66.
32. [Садовський В.] Поклик до співаючих і співолюбивих Львовян / Володимир Садовський // Громадський вістник. – 1922. – № 70. – 18 травня. – С. 7. – Підписано: Домет.
33. Садовський В.Д. Церковний календар і його реформа / Володимир Садовський // Нива. – 1927. – № 10. – С. 267–274; № 11. – С. 303–311; № 12. – С. 339–344.
34. [Садовський В.] Шевченківський концерт / Володимир Садовський // Діло. – 1924. – № 59. – 16 березня. – С. 3. – Підпис: Дмт.
35. [Садовський В.] Ювілейна Академія в честь Митрополита Андрея / Володимир Садовський // Нива. – 1926. – № 3. – С. 105–106. – Підписано: Домет.
36. Садовський В. Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit, – ein Handbuch der Paramentik von Joseph Braun S. J. Freiburg im Br. 1924 / Володимир Садовський // Богословія. – 1925. – Кн. 3. – С. 232–237.
37. Театральне Мистецтво: Місячник театру і сцени. – Львів, 1923, Вип. VI–VII (червень–липень). – С. 81.
38. Скрутень Й. Богословське Наукове Товариство. Конститууючі збори Богословського Наукового Т-ва / Йосиф Скрутень // Богословія. – 1924. – Кн. 1. – С. 83–85; 1924. – Кн. 2–3. – С. 255–257.
39. Статут Товариства св. Апостола Павла у Львові // Нива. – 1922. – № 6–7. – С. 254–257.

40. Століття першого українського хору в Галичині (Святочний хоровий концерт львівського, перемиського і стрийського «Бояна», «Бандуриста», «Сурми» і хору українських богословів у Львові // Діло. – 1929. – № 123. – 5 червня – С. 4. – Без підпису.
41. Хроніка. Українська драматична школа // Театральне Мистецтво : місячник театру і сцени. – Львів, 1923. – Випуск VIII (серпень). – С. 111.
42. Центральний Державний Історичний Архів у Львові. – Ф. 309. – Оп.1 – Спр. 249. – Арк.3.
43. Blazejowskyj D. Historical šematism of the archeparchy of Lviv (1832–1944) / Дмитро Блажейовський. – Vol. II: Clergy and Religious Congregations. – Kyiv : Publishing House «KM AKademia», 2004. – 570 с.

УДК 78.452;78.2У

М. А. ЖИШКОВИЧ

**ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА О. КАРПАТСЬКОГО  
ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ  
СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено виконавську та педагогічну діяльність О. Курдидика-Карпатського, осмислено його внесок у вокальне мистецтво Львова..*

**Ключові слова:** *Олександр Карпатський, львівська вокальна школа, виконавська та педагогічна діяльність, науково-методична робота.*

М. А. ЖИШКОВИЧ

**ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. КАРПАТСКОГО  
И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ЛЬВОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ  
СРЕДИНЫ ХХ ВЕКА**

*В статье исследована исполнительская и педагогическая деятельность А. Курдыдыка-Карпатского, осмыслен его вклад в вокальное искусство Львова.*

**Ключевые слова:** *Александр Карпатский, львовская вокальная школа, исполнительская и педагогическая деятельность, научно-методическая работа.*

М. А. ZHYSHKOVYCH

**VOCAL AND PEDAGOGICAL HERITAGE OF O. KARPATSKYY  
AND ITS SIGNIFICANCE FOR THE DEVELOPMENT OF LVIV VOCAL SCHOOL  
OF THE MID-20<sup>th</sup> CENTURY**

*Nowadays, consideration of issues connected with performance and pedagogical school is becoming topical. True, school as a musical art trend is most often analyzed through performers' personal experience, who remain in the history as the authors of original style standards of performance (or teaching methods); through the practice of historically formed regional institutions (concert, educational establishments) taking into consideration general tradition of a national culture.*

*Research of performance and pedagogical activity of West Ukrainian artists, in particular, Lviv Vocal School representatives, seems to be particularly topical in the context. We shall point out that personified approach to the phenomenon of performance and pedagogical creative works, in our opinion, favours opening of the dynamics of professional evolution of any performance school – on the level of personal approaches, skills, manners, style choices, aesthetics principles, etc.*



*Among Lviv vocalists, who created at the turn of old and new historically-political conditions (middle of the 20<sup>th</sup> century), of particular importance is the figure of Oleksandr Karpatskyy (real name – Kurdydyk, 1889–1964), opera and chamber singer (lyrical baritone), Professor of the Solo Singing Department of Mykola Lysenko Lviv State Conservatory. In 1907 he finished classical gymnasium and entered Lviv University, the Faculty of Philosophy. Starting from 1913 he continued his studies in St. Petersburg conservatory (M. Chuprinnikov's class of professional solo singing). In 1919–1922 he was a leading soloist of Kyiv theatre. From 1922 to 1939 he taught solo singing and managed opera class in High Musical School (Poznan). In 1945 he goes to Ukraine and teaches solo singing in Odessa conservatory. From 1951 to 1962 – Head of the Solo Singing Department in Mykola Lysenko Lviv State Conservatory, and since 1959 – Professor of the Solo Singing Department. Among his pupils were famous singers: V. Arbuzov, O. Vrabel, H. Kuzovkov and others.*

*On the basis of materials from Professor's private archive, we can discover advices for performers and teachers-vocalists, which are interesting and topical at all times. Interpretation of the essence of vocal methods deserve attention: the only can be solely principal scientific notions, criteria of correct and beautiful vocal sound, and methods can differ depending on the specific vocalist, his/her natural vocal qualities, coordination of all zones of his voice apparatus, the speed of psychic and artistic reactions and many other factors. One of the main tasks of a singer is the ability to reproduce the idea and feelings of a poet and a composer using his voice. A singer shall be intellectually and aesthetically developed personality, a musician; he must understand and feel the thing he performs.*

*For the period of his pedagogical activity, O. Karpatskyy stresses on the necessity of development of theory and practice of vocal activity (combined), the necessity to introduce data from other related sciences, which could explain the nature, singing mechanisms, the necessity of knowledge of the simplest theoretical principles and factors of singing: anatomy, physiology, physics (acoustics), phonetics, breathing, the necessity of «special artistic blazing, inspiration, high organization of vocal apparatus and the organism in whole». Professor worked on improvement of his activity as a singer, pedagogue and the head of department during all his life. He untiringly studied, reread and put down a huge amount of scientific and methodical works, books, articles regarding vocal and other musical and theoretical issues, and left his scientifically substantiated methods of singer-artist training to the next generations of singers and pedagogues.*

**Key words:** *Oleksandr Karpatskyy, Lviv vocal school, vocal and pedagogical activities, scientific and methodical work.*

У наш час дедалі актуальнішим стає розгляд питань, пов'язаних з виконавсько-педагогічною школою. Так, школа як напрям музичного мистецтва найчастіше аналізується через особистий досвід виконавців, які залишаються в історії як автори оригінальних стильових еталонів виконання (або методів навчання); через практику історично сформованих регіональних інституцій (концертних, навчальних закладів) з урахуванням загальної традиції національної культури.

До питань осмислення явища школи у виконавському мистецтві в останні десятиліття звертається ряд українських музикознавців: О. Самойленко, В. Сумарокова, Т. Дедусенко, Н. Кашкадамова, І. Котляревський, О. Катрич та ін., розглядаючи ті чи інші сторони багатогранного явища, пропонуючи власні авторські дефініції цього поняття. Нашому розумінню імпонує наповнене глибоким змістом та надзвичайно доступне визначення школи як явища професором Олександром Самойленко: «це перш за все місце, час, форма і засоби спілкування людей, відданих одній професійній справі»<sup>1</sup>.

У цьому контексті особливо актуальним видається дослідження виконавської та педагогічної діяльності західноукраїнських митців, зокрема представників львівської вокальної школи. Потреба у такому дослідженні продиктована тим, що для створення цілісної, панорамної картини розвитку української культури важливими стають наукові розвідки в галузі музичної регіоналістики, представленої конкретними творчими особистостями. Зауважимо, що

---

<sup>1</sup> З інтерв'ю у грудні 2006 року.

персоніфікований підхід до явища виконавської та педагогічної творчості, на нашу думку, сприяє розкриттю динаміки професійної еволюції будь-якої виконавської школи – на рівні індивідуальних підходів, навичок, манер, стильових виборів, естетичних установок тощо.

Мета статті – дослідити та проаналізувати виконавську та педагогічну діяльність професора О. Курдидика-Карпатського, осмислити його вагомий внесок у вокальне мистецтво Львова.

Серед львівських вокалістів, які творили на зламі давніх та нових історико-політичних умов (середина ХХ ст.), особливо вирізняється постать оперного та концертно-камерного співака (ліричний баритон), професора кафедри сольного співу Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка Олександра Васильовича Карпатського (справжнє прізвище – Курдидик, 1889–1964).

Олександр Курдидик-Карпатський народився 14 червня 1889 року в селі Ганівці на Івано-Франківщині у родині священика та громадського діяча Василя Курдидика. Це вже згодом як відомий оперний співак він до прізвища Курдидик додав сценічний псевдонім Карпатський. Дитинство майбутнього співака проходило у селі Чернихівці Збарзького району на Тернопільщині. Змалку виховувався у творчій атмосфері, в душі любові до прекрасного, що особливо сприяло розвитку його голосу та музичного слуху.

Загальну освіту О. Карпатський здобував у Львові: 1907 року закінчив класичну гімназію і вступив до Львівського університету на філософський факультет. Під час навчання у гімназії та в університеті керував хором та виступав як соліст на духовних і світських концертах. Великий потяг до співу та від природи хороший голосовий матеріал визначили подальший напрям навчання та розвитку особистості: з 1913 р. О. Карпатський розпочав вокальні студії у Петербурзькій консерваторії (клас проф. М. Чуприннікова). Зауважимо, що формування майбутнього співака відбувалося, з одного боку, в руслі західноукраїнських (галицьких) культурно-просвітницьких традицій (більшою мірою загальні, аніж специфічно музичні духовні й естетичні засади), і уже на цьому фундаменті він продовжив формуватися як співак – вихованець «Петербурзької школи». Не останню роль відіграла тут і особистість його педагога – М. Чуприннікова, який у зв'язку зі своєю освітою був продовжувачем лінії «італійської школи» К. Еверарді – Ф. Ламперті, отже передав їй кращі засади й своєму учневі [3, с. 10].

У 1919–1922 рр. як провідний соліст Київського театру О. Карпатський співав в операх «Євгеній Онєгін» і «Мазепа» П. Чайковського, «Травіата» Дж. Верді, «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та ін. Завдяки вмінню майстерного голосоведення, наявності красивого і благородного тембру та високій загальній і музичній культурі, він був залучений до багатьох вистав, виконуючи і ліричні, і драматичні партії: Яго («Отелло» Дж. Верді), Скарпія («Тоска» Дж. Пуччіні) та ін. Його партнерами по сцені були визначні майстри оперної сцени: М. Донець, К. Держинська, В. Лубенцов, Окунева, Ухов, Захарова та ін. Одночасно з роботою в театрі він виступав у супроводі симфонічного оркестру під керівництвом диригентів Л. Штейнберга, І. Паліцина, О. Брона, Штеймана та ін., а також брав участь у камерних концертах, виконуючи оперні арії та романси зарубіжних, російських та українських композиторів.

У 1922 році О. Карпатському довелося залишити театр та переїхати разом з дружиною Олександрою Бобарикіною-Карпатською (піаністкою-концертмейстером) до Галичини, яка внаслідок підписання радянсько-польського «Ризького договору» була офіційно включена до складу знову організованої (після Листопадового чину) Польської держави. У Львівській опері на той час місця для музикантів не знайшлося. Проте у тому ж 1922 році Карпатського запрошують до Познанського оперного театру на посаду провідного баритона, а його дружину – на посаду провідного концертмейстера театру. Тут співак пропрацював до початку Другої світової війни.

Репертуар цього театру завжди відрізнявся багатством та розмаїттям: тут здійснювались постановки не лише відомих і популярних оперних спектаклів – «Ріголетто», «Трубадур» Дж. Верді, «Богема», «Тоска» Дж. Пуччіні, «Пікова дама», «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, але й таких рідше виконуваних чи цілком невідомих, як «Манру» І. Я. Падеревського, «Мертві очі» Є. д'Альбера, «Андре Шеньє» та «Бал насмішників» І. Джордано, «Шванда-дудар»

М. Вайнберга, «Помста Йонтека» Б. Валлек-Валевського та ін. В усіх цих спектаклях головні партії виконував О. Карпатський, який у польській публіки користувався незмінним успіхом. Це засвідчують численні рецензії місцевої преси, збережені в особистому архіві доньки співака – Т. О. Карпатської (сьогодні вже покійної)<sup>1</sup>. Зокрема, газета «Przegląd rognny» від 13 вересня 1922 року (м. Познань) містить таку згадку: «У партії Тоніо (опера «Паяци») п. Карпатський показав себе чудово <...> верхні тони прекрасно розвинуті, він легко ними оперує і робить грандіозний ефект. Його «соль» і «ля-бемоль» у «Пролозі» відрізнялись свіжістю і незвичайною силою благородного звучання...» [7]. У «Possener Nachrichten» за цей же день з приводу згаданого спектаклю читаємо: «Найкраще досягнення спектаклю у голосовому та акторському відношенні було у п. Карпатського, колишнього артиста державної Київської опери. Це співак з винятковими голосовими даними, голос м'який і змістовний, рівний в усіх позиціях, сяє, мов золото. Також у грі є досконале розуміння ролі...» [8].

За 17 років оперної діяльності у Познанському оперному театрі Олександр Карпатський виконав близько 70-ти провідних партій. Він виступав разом з такими всесвітньо відомими співаками, як Адам Дідур, Ян Кепура, Ада Сари, Маттіа Баттістіні, Єва Бандровська-Турська, Зигмунд Залескі та ін.

Олександр Карпатський був прихильником наряду італійського бельканто, наряду, який завжди творчо поєднував з вітчизняною школою співу. Його виконання відрізнялось незвичайною ширістю, емоційною насиченістю, душевною теплотою. Зі слів Т. О. Карпатської, «він любив співати для будь-якої публіки, надихався самим фактом її присутності і завжди умів зацікавити слухачів своїм виконанням. Навіть найсуворіші критики та рецензенти його концертних і оперних виступів, пробачаючи часом деякі вокальні огріхи, незмінно відзначали **вокальну культуру** [виділення наше – М. Ж.] співака, його сценічну та артистичну привабливість і чарівність. У нього, як і в кожного співака, був улюблений репертуар («залізний» – за його словами), який він міг виконати в будь-який час і у будь-якому стані голосу, тому завжди при ньому знаходився портфель з великою кількістю нот – супутник усіх його концертів і гастрольних поїздок» [6, с. 11]. З 1932 р. паралельно з виступами у театрі співак до 1939 р. викладав сольний спів та завідував оперним класом у Познанській Вищій музичній школі.

У 1945 р. О. Карпатський переїжджає в Україну і працює викладачем співу в Одеській консерваторії. З 1948 року Олександр Васильович став паралельно викладати і в Одеському музичному училищі. Не зраджуючи концертній діяльності, яка тепер розгорнулася у стінах консерваторії, О. Карпатський з перших же місяців зумів завоювати авторитет як педагог співу. Його високо цінували як ерудованого музиканта, співака, людину високої культури. – Як згадувала Тетяна Олександрівна, вокалістам-початківцям у класі Карпатського працювалось цікаво та легко. «Часто батькові давали учнів «складних», з нездоровими голосовими апаратами (що було здебільшого наслідком неправильного ведення та розвитку голосу вокаліста). Та йому вдавалось за досить короткий час облагородити «невиразні» від природи голоси, досягти доволі вагомих результатів у заняттях з посередніми студентами. Навіть визнаний кафедрою у професійній непридатності студент зміг завдяки заняттям у О. Карпатського завершити навчання з добрим або й найвищим балом зі спеціальності»<sup>2</sup>.

У вересні 1951 р. за Наказом Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР О. В. Карпатський був переведений з Одеси до Львова на посаду завідувача кафедри сольного

<sup>1</sup> Тетяна Олександрівна Карпатська (1928–2011) – камерна співачка (сопрано), доцент. Від 1947 р. навчалася на вокальному відділі Одеського музичного училища, потім у консерваторії ім. А. В. Нежданової (клас О. Благовидової). У 1954 р. закінчила Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (клас проф. О. Карпатського), у 1960-му – асистентуру-стажування Ленінградської консерваторії ім. М. Римського-Корсакова (клас доц. Т. Салтикової). Працювала солісткою Львівської філармонії. У 1960–1992 рр. – викладач сольного та камерного співу Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Серед її учнів – лауреат Міжнародного конкурсу Л. Даренська, лауреат Міжнародного конкурсу, солістка Львівської філармонії Б. Хідченко, солістка Львівського Національного академічного театру опери та балету, заслужена артистка України Н. Романюк, солістка Київської Національної опери І. Захарко та ін.

<sup>2</sup> З інтерв'ю з Т. О. Карпатською (вересень 2005 р.)

співу Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, а дружина Олександра Михайлівна була спершу концертмейстером у його класі зі спеціальності, а потім упродовж 20 років викладачем класу камерного співу.

З 1959 р. О. Карпатський – професор кафедри сольного співу. Львівський період діяльності Олександра Васильовича, що тривав 13 років, обмежувався лише педагогічною роботою з огляду на досить поважний вік митця (хоча свіжість голосу він зумів зберегти до останніх років життя). Але у плані педагогічної діяльності це був напрочуд плідний період: підкріплений багатим попереднім професійним (виконавським та педагогічним) досвідом, цей етап творчості митця мав велике значення для розвитку тих процесів, що відбувалися у лоні львівської школи співу середини ХХ ст.

Педагогічна діяльність О. Карпатського та керівництво кафедрою здійснювалися в оточенні таких професіоналів, як всесвітньовідома оперна співачка С. Крушельницька (яка викладала тут у 1944–1952 рр.), Р. Орленко-Прокопович (соліст Миського театру у Відні), О. Бандрівська, Р. Любінецький, В. Качмар, Л. Улуханова, які продовжували активну педагогічну діяльність вже в стінах новоствореної у 1939 р. консерваторії. Згодом склад кафедри поповнили співаки О. Ахматова-Володько, П. Кармалюк, О. Дарчук, М. Шелюжко, М. Байко, В. Кобржицький, В. Лужецький та ін. [2, с. 226]. Зазначимо, що навчання співу у львівській вокальній школі проводилось виконавцями із значним досвідом вокально-сценічної діяльності. Основним методом викладання був загальнопоширений емпірико-інтуїтивний, за допомогою якого учневі прищеплювались необхідні навички в оволодінні «інструментом» співака. Теоретичні ж основи багатогранної методики ведення сольного співу почали формуватись саме у середині ХХ століття. Перші спроби у цьому напрямі належать таким педагогам, як Лідія Улуханова, Одарка Бандрівська і, власне, Олександр Карпатський [2, с. 224].

На відміну від багатьох педагогів-емпіриків, О. Карпатський приділяв науково-методичній роботі значну увагу. Він залишив після себе численні методичні розробки (рукописи): «Роль вокальної техніки у вихованні співака», «Про роботу над романсом», «Про значення ритму вірша для вокальних композицій»; низку рецензій. У теоретичній частині його останньої (незакінченої) роботи «Збірник вокальних вправ з методичними анотаціями» можна віднайти низку корисних і завжди актуальних педагогічних та виконавських порад<sup>1</sup>. За дорученням Міністерства культури УРСР написав «Програму та інструкції для класів камерного співу консерваторій УРСР» та «Репертуарний список романсів і пісень українських композиторів» за ступенем складності, за різновидами (типами) голосів і курсами для камерного співу на вокальних факультетах консерваторій України.

На підставі матеріалів приватного архіву, свого часу наданих Т. О. Карпатською, відкриваємо для себе актуальні в усі часи поради і для виконавців, і педагогів-вокалістів. Звертаємо увагу на трактування професором Карпатським суті вокальних методів: єдиними можуть бути лише основні наукові поняття, критерії правильного і красивого співочого звука, а методи можуть змінюватись залежно від конкретного вокаліста, його природних голосових якостей, координування усіх зон його голосового апарату, швидкості психічних і художніх реакцій тощо. Щодо використання емпіричного методу О. Карпатський мав певні застереження: на його думку, попри певні позитивні моменти, учень може звикнути до копіювання тембру, манери виконання вчителя, а тому ніщо не може замінити досягнення власного відчуття правильності звука за допомогою осмисленого співу. «Тих, котрі співають – тисячі, співаків – одиниці», – часто любив повторювати і додавав, що одне з основних завдань співака – уміння передавати голосом думку і натхнення поета й композитора. Співак повинен бути інтелектуально та естетично розвиненою особистістю, музикантом, розуміти та відчувати те, що виконує.

Корисними є його поради і щодо вивчення оперних партій. Для цього необхідно

---

<sup>1</sup> Зразки вокальних вправ з цього рукопису впорядковані педагогами кафедри сольного співу М. Жишкович та М. Хмельницькою і вміщені у «Збірнику вокальних вправ» для викладачів-початківців та студентів музичних навчальних закладів (1992 р.).

ознайомитися з творчістю обраного композитора, епохою, в якій він творив, історичними передумовами написання твору, манерами та ідеологією того часу, способами виконання, властивими певній епосі. Вивчаючи окрему партію, потрібно її чути у контексті всієї опери. Оскільки спів в опері вимагає не лише вокальної техніки, а й артистичних задатків, співак повинен вміти перевтілюватись, відкриваючи нові грані характеру свого героя. Ці вимоги О. Карпатський гаряче відстоював, зауважуючи, що у багатьох класах такі проблеми висуваються, але не завжди доводяться до логічного завершення.

О. Карпатський наполегливо піклувався про те, щоб студенти у стінах консерваторії пройшли якомога більше оперного та концертного репертуару, який вони згодом зможуть успішно використовувати у своїй подальшій діяльності. Вважав за необхідне прищеплювати добрий смак у питанні вибору репертуару. Також зазначав, що репертуар повинен відповідати курсу та ступеневі вокальної підготовки студента. Особливу увагу приділяв вокальним творам старовинних італійських композиторів (обов'язково мовою оригіналу).

Як завідувач кафедри О. Карпатський проводив свою переконливу лінію у методиці навчання сольного співу і вимагав від своїх студентів, як і від інших вокалістів, дотримання певних принципів, на яких ґрунтується художній спів. Наприклад, оскільки під час оцінювання виступів студентів-вокалістів в академічних концертах і на іспитах педагога зазвичай керувалися доволі суб'єктивними критеріями, що спричиняло часті конфлікти між викладачами кафедри, то у 1953 році О. Карпатський запропонував свою систему оцінювання, враховуючи три головні аспекти: 1) наявність голосових даних і діапазону; 2) музичальність та емоційну насиченість виконання; 3) відповідний рівень вокально-технічної майстерності та інтонації. Професор вважав недопустимим ставити високий бал співакам лише за наявність хороших голосових якостей, якщо у них є серйозні виконавські огріхи, наприклад: неточна (фальшива) інтонація, відсутність музичальності та артистизму, технічні помилки, погана дикція тощо [5].

За час своєї педагогічної діяльності Олександр Карпатський постійно наголошував на необхідності розвитку теорії та практики вокальної діяльності (у поєднанні), на потребі залучення цих різних суміжних наук, які би допомогли зрозуміти природу, механізми співу; вважав, що необхідно здобувати додаткові знання, які стосуються співу, вивчаючи анатомію, фізіологію, фізику, фонетику, функціонування дихання. Від виконавця слід вимагати «особливого артистичного горіння, душевного піднесення, високої організації всього співочого апарату і організму в цілому» [1, с. 5].

О. Карпатський розумів, що вокальна педагогіка як дисципліна надзвичайно багатогранна, вимагає рівноцінного знання таких предметів, як загальна педагогіка, музична психологія, українська та зарубіжна вокальні методика, історія музики, загальна історія, філософія, мови, фонетика та орфоєпія. Тому, враховуючи усі ці чинники, слід виховувати співака відразу в декількох напрямках:

- 1) розвиток голосового апарату;
- 2) музична освіта;
- 3) виховання художнього вокального смаку;
- 4) виконавська майстерність, що у сукупності становить загальну вокальну культуру співака [4, с. 3].

На думку професора, діалектика педагогіки виконавського мистецтва вокаліста полягає саме у тому, що на першому місці – «інструмент», голос, який спершу треба «поставити», але це не формальна, технічна робота з навчання співака звукоутворенню: не можна відділити вокальну техніку від вокального мистецтва, але мистецьке завдання вимагає певних технічних прийомів. До всього цього О. Карпатський досить гостро додавав: «Треба глибоко любити музику, а не тільки свій голос!».

Завдяки глибоким знанням та жертвовному ставленню до своєї професії за 13 років плідної праці у Львівській консерваторії Олександр Васильович зумів виховати чимало талановитих співаків, серед яких: лауреат другої премії Республіканського конкурсу вокалістів (1959), дипломант Всесоюзного конкурсу ім. М. Глінки (1962) та лауреат Міжнародного конкурсу в Софії (1963), народний артист України Олександр Врabelь; заслужений артист України Володимир Арбузов; дипломант Республіканського конкурсу вокалістів у 1959 р.

Георгій Кузовков; солістка Львівської філармонії Клавдія Чернет; соліст Львівського та Київського оперних театрів Ярослав Головчук та інші.

До останніх днів Олександр Курдидик-Карпатський навчав своїх учнів, прищеплюючи їм вокальну майстерність, любов до музики і до своєї професії. Помер Олександр Васильович 29 травня 1964 року (у 75-річному віці), залишивши багато гарних спогадів у пам'яті вдячних учнів, колег. Упродовж усього життя О. Карпатський працював над вдосконаленням своєї діяльності співака, педагога та завідувача кафедри. Він невтомно вивчав, перечитував і конспектував величезну кількість науково-методичних праць, книг, статей з питань вокалу та інших музично-теоретичних проблем, залишивши наступним поколінням співаків та педагогів свою науково обґрунтовану методику виховання голосу співака-художника.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Вокально-педагогічні принципи і виконавські поради Олександра Карпатського / [упор. Т. Карпатська]. – Львів : ЛДК ім. М. Лисенка, 1990. – 16 с.
2. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) : Монографія / М. Жишкович. – Львів : Сполом, 2012. – 256 с.
3. Задорожна Л. Виконавська та педагогічна діяльність О. Курдидика-Карпатського та П. Кармалюка у контексті розвитку львівської вокальної школи / Л. Задорожна // Магістерська робота. – Львів, 2006. – Рукопис. – 67 с.
4. Збірник вокальних вправ для викладачів-початківців та студентів музичних навчальних закладів / [упор. М. Жишкович, М. Хмельницька]. – Львів, ЛДК ім. М. Лисенка, 1992. – 42 с.
5. Карпатский А. О методе оценки выступлений студентов-вокалистов в академконцертах и экзаменах / А. Карпатский. – Рукопись. – Львов, 1953. – 6 с.
6. Карпатська Т. Олександр Карпатський – співак і педагог / Т. Карпатська. – Львів : 2004. – Рукопис. – 12 с.
7. Przegląd poranny. – Poznań. – 1922. – № 308.
8. Posener neuste Nachrichten. – 1922. – № 7025.

УДК 78.27

Т. М. МАЦІЄВСЬКА

### **«НІЧ ВИФЛІЄМСЬКА» МАКСИМА КОПКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЙОГО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ**

*У статті висвітлено здобутки Максима Копка в музично-театральному жанрі. Вперше комплексно аналізується музика до п'єси «Ніч Вифліємська», розглянуто особливості музичної мови, специфічність стилю музики відповідно до тексту твору.*

*Ключові слова:* Максим Копко, український театр при товаристві «Руська бесіда», Ієронім Луцик, вертеп, «Ніч Вифліємська».

Т. Н. МАЦІЄВСКАЯ

### **«НОЧЬ ВИФЛИЕМСКАЯ» МАКСИМА КОПКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЕГО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА**

*В статье освещены достижения Максима Копко в музыкально-театральном жанре. Впервые комплексно анализируется музыка к пьесе «Ночь Вифлиемская», рассмотрены*

особенности музыкального языка, специфичность стиля музыки в соответствии с текстом произведения.

**Ключевые слова:** Максим Копко, украинский театр при обществе «Руська бесида», Иероним Луцьк, вертеп, «Ночь Вифлиемская».

T. M. MATSIEVSKA

### «BETHLEHEM NIGHT» OF MAKSYM KOPKO IN THE CONTEX OF HIS MUSICAL AND THEATRICAL CREATIVITY

*The article highlights the achievements of Maksym Kopko in music and theatric genre. At first in complex it analyzes music to the play «Bethlehem Night» and covers specifics of music language and music style according to the text of composition.*

*In second half of the XIX century national and cultural revival in Galicia is connected with the formation and development of Ukrainian theatre whose activities are closely linked with folk traditions, literary works and professional music. It was a branch of musical life that opened broad field to the composers, gave the opportunity to influence on national consciousness of masses.*

*Among Ukrainian leaders that contributed to the rise of cultural and national life in second half of the XIX century. Maksym Petrovych Kopko (1859–1919) – a composer, conductor, teacher, public figure – has a significant place. During his activity he contacted closely with the theatre and left for us his music and theatrical works.*

*In the second half of XIX century, theatre had a significant place in Western Ukraine. Starting its way in the environment of the creators amateurs, fans of theatre performances, it was the most accessible to the viewer. It fit the needs and tastes of different social groups in the most difficult historic times, carried national spirit that helped to overcome the challenges. All of these played a major role in the process and preservation of national traditions, development of professional music art, occurrence of the national school of composition.*

*However, establishment of its forms and traditions began much earlier – from folk «nativity scene» and school performances. The name «nativity» is a combination of two elements – puppet drama or comedy and spiritual drama about Christmas, coming of three kings and Herod. These were the components from which nativity or «shopka» in Polish, appeared.*

*Maksym Kopko as artistic nature, couldn't avoid such art as theatre. In his works for theatre one can trace the development of folk- stylistic line, that was started by M. Verbytskyy. The characteristic feature in music for play-acting was using elements of folk song melodies, ritual songs and dances, in particular, hayivky, kolomyiky, preservation of Galician language dialect. The character of music language was formed on folk and ethnographic material, Ukrainian natural rhythm melody, that was different from western European metrorhythmica.*

*The composer chose libretto as important means of image creation, based on the old Rus rhythm of the poem with takt division of melody, division into periods according to text parts, folk – Rus harmony and instrumentation.*

*Maksym Kopko wrote music to many dramatic performances; «Don't joke with the Heart», «Vyvoroshyla», «Ontwitted», «Joseph in Egypt», «Bethlehem Night», and other. Music for most of these plays unfortunately was not saved. So, the play «Bethlehem Night is an illustrative sample. Poetic text and music of «Bethlehem Night» were edited in Przemyśl in 1900. Text (libretto) was written by father Jyeronim Jakovych Lucyk (Roman Surmach). In the basis of the play «Bethlehem Night» is biblical story of the birth of Jesus Christ in Bethlehem. Music of the play includes solo songs, ensembles and choires. The play consists of four acts, named by the author of libretto: 1 – «Oshydaniye», 2 – «Wave of Affection», 3 – «Human wickedness», 4 – «Spoznanye pravdy and nativity».*

*Music parts correspond to the text of the play, entered into significant dramatic elements, shading a particular situation or characters moods. The play is intertwined in a few dramatic lines. First – folk – ritual which is represented in the choires of 1 and 2 acts. Second line is heroic praised that sounds in culminating finals of 2 and 3 acts. The third – spiritual – religious line which is*

*represented in vocal performances 1 and 4 acts – prayer of minstrel (guslyar), angels choires, three kings choire. All music parts represent typical for household genre feedback of professional and folk art.*

*Based on established traditions of music arrangement of theatrical plays in second half of XIX century, Maksym Kopko developed his own style in music composing for theatre performances – it's a soft melody with folk intonations.*

*Theatre music had a significant meaning for development of Ukrainian culture. The tendencies of European romanticism as an important step to national imagery and folk music language, and path to establishment of Ukrainian national composer's school, was clearly embodied in his music.*

*The contribution of Maksym Kopko to musical and theatrical art has its historical part in evolutionary process of establishment of foundations of national opera genre in Galicia in second half of XIX – beginning of XX century.*

**Key words:** *Maksym Kopko, Ukrainian theatre of «Rus Besida» society, Jeronim Lucyk, nativity, «Bethlehem Night».*

У другій половині XIX століття національно-культурне відродження в Галичині пов'язане зі становленням і розвитком українського театру, діяльність якого тісно переплітається з народними традиціями, літературною творчістю, професійним музичним мистецтвом. Це була та галузь музичного життя, яка розкрила перед композиторами широке поле діяльності, дала можливість впливу на національну свідомість мас. Проблему становлення музичного театру в Галичині досліджували М. Загайкевич [2], М. Черепанин [14], Л. Кияновська [3], З. Лисько [6], С. Чарнецький [13], Д. Антонович [1], Л. Корній [5].

Мета статті полягає у висвітленні творчості о. Максима Копка для музичного театру Галичини в XIX столітті.

Серед українських діячів, які сприяли піднесенню культурно-національного життя у другій половині XIX століття, значне місце займає о. Максим Петрович Копко (1859–1919) – композитор, диригент, педагог, громадський діяч. Впродовж своєї діяльності він контактував з театром і залишив музично-театральні твори. С. Чарнецький так писав про працю М. Копка у театрі: «Поza музикалями, що їх привіз Бачинський з Наддніпрянщини, щиро працювали для нашого театрального репертуару галицькі композитори: В. Матюк (1852–1912), М. Вербицький (1815–1870), Сидір Воробкевич (1838–1903), Наталь Вахнянин (1841–1908), М. Копко (1859–1919)...» [13, с. 164].

На жаль, музично-театральна творчість композитора навіть у музикознавчих дослідженнях перерахованих вище авторів не розглядалася. Тож актуальність дослідження зумовлюється потребою оцінки музично-театральної творчості композитора.

У другій половині XIX століття в Західній Україні велику роль відіграв театр. Починаючи свій шлях в середовищі творців-аматорів, любителів театральних вистав, яким були близькі інтереси простих українських людей, він був найбільш доступним для глядача. Театр задовольняв потреби і смаки різних соціальних верств населення в найважчі історичні періоди, ніс той національний дух, який допомагав вистояти і пройти через важкі випробування, і це відіграло велику роль у процесі збереження національних традицій, розвитку професійного музичного мистецтва, виникненню національної композиторської школи. У виставах від початків діяльності театру звучала народна пісня, танцювальна музика. Але становлення його форм і традицій почалося набагато раніше з народного «вертепу» і шкільних вистав. Назва «вертеп» є комбінацією двох елементів – лялькової драми чи коляди і духовної драми про різдво Христове, прихід трьох царів та Ірода. Ці різномірні елементи розвивалися окремо, поки не зійшлися в розвитку лялькової драми, яка ніколи не мала церковного характеру, існувала незалежно від церкви і створювала світські сюжети. З іншого боку, історія розвитку релігійної драми і релігійних обрядів створила зародження церковної драми про різдво Ісусове. І ця драма мала в собі елементи, які здобули їй популярність і діждалися буйного розвитку. Подорож царів зі звіздами, життя пастухів у степу і їх відносини до новонародженого Бога, цар Ірод і його двір, жиди і їх віра в прихід Месії і, нарешті, роль чорта в визначних моментах цієї драми – оце були основні елементи, які з часом розвивалися щораз більше, часом відділювалися від



основної драми і творили окремі цілості, то приставали до неї в зміненій формі. Коли комічний і історичний елементи взяли перевагу, то церква заборонила театральні вистави і заборонила духовним особам брати участь у них; різдвяна драма стала набирати світського характеру. Вертеп повстав з комбінації релігійної різдвяної драми, витісненої з церкви на міську площу, і зовсім світської лялькової гри. Це були складові елементи, з яких виник вертеп, або *shopka* польськи.

Процес розвитку музично-театрального жанру був великим засобом впливу на свідомість громадян, сприяв їх національно-духовному самовираженню і мав безпосередній вплив на виникнення національної композиторської школи.

З 1776 року у Львові діяв постійний музично-театральний жанр, який був німецьким, пізніше німецько-польським, а з 1872 року був тільки польським. Він знайомив місцеву публіку з найновішими в той час у Європі музично-драматичними творами – мелодрамами, водевілями, співограмами-зінгшпілями, операми. Оскільки в кінці XVIII – на початку XIX століття автори створювали ораторії на сюжети з життя народу («Пори року» Й. Гайдна та інші) або на євангельські, біблійні та міфологічні сюжети (ораторії Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя та інші), то п'єса «Ніч Вифліємська» була видана під назвою «ораторія».

Німецький жанр зінгшпіль дійшов до М.Копка через його галицьку адаптацію, він був розповсюджений у творчості композиторів перемиської школи (М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк), це жанр співогри. Це були драматичні твори з музикою у вигляді вставок. Використовуючи різні сюжети з побуту, вони поєднували міський і сільський фольклор, розширювали музично-виразову сторону у творах, тобто були побутовими п'єсами з музикою: хорами, обрядовими піснями, колядками, танцями, інструментальною музикою.

На споріднення співогри і зінгшпилью вказував З. Лисько, і це було кроком до драматичного спектаклю і далі до професійного оперного жанру [6]. З. Лисько відзначав, що у співограх переплітаються західні елементи (німецькі, італійські з національно українськими). Італійський вплив відчутний в ансамблях (терцет і хор з 3 акту). Українські елементи відтворюють різні традиції хорової культури (народної та духової), старогалицької елегії («Пісня молодого пастуха» з 2 акту), народно-пісенні, побутові форми («Пісня гусяра» з 1 акту).

Максим Копко як артистична натура не міг оминати такого виду мистецтва, як театр. Хоч у 90-х роках XIX століття, в час діяльності Копка, виконавські засоби театру були скромними, при постановці більш складних музичних творів часто доводилося їх спрощувати (налічувалось лише 40 осіб, включаючи оркестр і технічний персонал), вистави проходили в зменшеному оркестровому складі (часом було 6 оркестрантів, і оркестрові партії були перероблені на секстет). Для підняття рівня музичного виконання в театрі значно спричинилися тодішні керівники трупи, зокрема Іван Гринецький – талановитий режисер, актор, співак. За його керівництва значно покращало музичне оформлення спектаклів, зокрема звучання хору. Серед членів трупи з'явилися обдаровані співаки-виконавці (Марія Романович, Андрій Стечинський, Марія Клішевська, сам І. Гринецький).

У творах для театру М. Копка простежується розвиток фольклорно-стилістичної лінії, яка була започаткована ще М. Вербицьким. Характерною рисою, яка мала демократичне спрямування, в музичних номерах для вистав було використання елементів народнопісенної мелодики, традиційних обрядових пісень і танців, зокрема гаївок, коломийки і збереження мовного галицького діалекту. Характер музичної мови ґрунтувався на фольклорно-етнографічному матеріалі – це природність української мелодики і ритмики, яка відрізнялася від загальновиспіваної, пануючої західноєвропейської метро- ритмики і штучною темперацією строю. Важливим засобом образного творення композитор обрав лібрето, яке зумовило використання тактового поділу мелодії і її членування на періоди відповідно до частин тексту.

Максим Копко написав музику до багатьох драматичних вистав: «Не жартуй з серцем», «Виворожила», «Перехитрила», «Йосиф в Єгипті», «Ніч Вифліємська». Газета «Діло» писала: «В Перемишлі в залі дівочого інституту буде представлення, де будуть зіграні три однокатні п'єси І. Я. Луцика, музика М. Копка: «Перехитрила», «Не жартуй з серцем», «Виворожила» [9]. У журналі «Зоря» було повідомлення про те, що «композитор Копко працює над оперою під

заголовком «Дарина», до котрої лібрето написав артист нашого театру Лев Лопатинський, взявши тему з життя нашого підгірського люду» [12].

Музика до більшості названих вистав не збереглася. Єдиний збережений, а тому і показовий зразок – «Ніч Вифліємська». Поетичний текст і музичний твір «Ніч Вифліємська» були видані в Перемишлі в 1900 році. Газета «Галичанин» в 1901 році писала: «Із Перемишля» повідомляють, що представлення релігійного твору «Ніч Вифліємська» (написана І. Я. Луциком і музика М. Копка) відбудеться в неділю 19 январа в празник Богоявлення). Так вперше в 1901 році був виконаний твір М. Копка «Ніч Вифліємська» [9].

Текст (лібрето) до твору був написаний о. Ієронимом Яковичем Луциком (псевдонім – Роман Сурмач, 1861–1935). Він народився в м. Зборів на Тернопільщині в сім'ї лікаря. Був відомим поетом, письменником, істориком, драматургом, церковним і суспільним діячем в Галичині. До друкованої спадщини отця належать такі твори: «Зборник благожеланий і декламаций», «Історія Руси в песнях», «Сирота», «Житіє святих» та інші.

В основі п'єси «Ніч Вифліємська» є біблійний сюжет про народження Ісуса Христа в Вифліємі. Недалеко від Вифлієма на скалистій околиці знаходяться подорожні і гусяр. З'являється старець Назарянин, який говорить про народження Месії цієї ночі. Невдовзі всі бачать світло з неба і перелякані баченим. Появляється ангел і говорить, що Бог зіслав нині Месію. Подорожні, пастухи, гусяр збираються привітати його. В царських палатах знаходиться цар Ірод. Через деякий час приходять три царі зі сходу – Гаспар, Мелхіор, Вантазар і сповіщають Іроду про народження Месії. Ірод зі страху, що втратить владу, наказує вбити всіх малих дітей у Вифліємі. Пастухи – Яків, Іоанн, Петро і гусяр ідуть у Вифлієм. По дорозі вони зустрічають трьох царів, всі разом приходять до печери, де знаходиться свята Родина, і вітають її з народженням Месії.

Текст твору (дійові особи, місце дії) вказують на необхідність використання фольклорних (хор пастухів, хор подорожні) і релігійних мелодій (колядки «На небі зірка», «Во Вифліємі»). Побудова вокальних номерів переважно в розмірі 2/4, в яких панує наспівна мелодика, чітка мажоро-мінорна ладова система, яка відповідає вимогам виразного донесення до слухачів словесного тексту, музика передає характер мовних інтонацій п'єси.

Музика вистави включає сольні пісні, ансамблі, хори, які виконуються в ході дії. П'єса складається з чотирьох озаглавлених автором лібрето: перше – «Ожиданіє», друге – «Хвиля ласки», третє – «Людська злоба», четверте – «Спознанє правди і вертеп».

Музичні номери відповідають тексту вистави і введені у драматургічно важливі моменти дії, відтіняючи ту чи іншу ситуацію або настрої персонажів. Вистава складається з вісімнадцяти музичних номерів – це молитви, соло гусяра, хори подорожні, ангелів, пастухів, дворян, трьох царів, балади для терцету і хору та ін. «Ніч Вифліємська» своїми стильовими особливостями, формою, виражальними засобами відображає властиві для музики, і зокрема для творчості М. Копка, класично-романтичні традиції (спорідненість з операми К. М. Вебера). Як і в операх К. М. Вебера, так і в «Ночі Вифліємській» велика роль відводиться народно-побутовим сценам (1 дія «Ожиданіє»), опорі на хорові сцени, використання народно-пісенних побутових форм (соло молодого пастуха у М. Копка, ариєтта Анхен у «Вільному стрільці» Вебера). Спільні жанрові особливості у Копка і Вебера – це німецький зінгшпіль (фінал – з ансамблевими і хоровими номерами). Цей жанр був розповсюджений і у творчості композиторів перемишльської школи М. Вербицького, В. Матюка, І. Лаврівського.

Щодо класично-романтичних традицій, то, з одного боку, М. Копко дотримується тих закономірностей вокального письма, які характерні для європейської музики другої половини XIX століття. З іншого – музика вистави пройнята українською пісенністю через введення в музичну тканину етнелементів, використання ритмічних структур, поспівок. Все це стає основою власного музичного мислення композитора.

У виставі переплітаються декілька драматичних ліній. Перша – це народно-обрядова, яка представлена в хорах 1 і 2 дії. Другою лінією є героїко-прославна, яка звучить в кульмінаційних фіналах 2 і 3 дії. Третя – духовно-релігійна лінія, яка представлена у вокальних номерах 1 і 4 дії – молитва гусяра, хорах ангелів, хорі 3-х царів.

Ці драматургічні лінії дають можливість композитору застосовувати різні музичні жанри-пісні, ансамблі, хори, які уникають статичності і показують рівень музичних засобів у драматургії.

В музичній композиції важливе значення має музична характеристика кожної дійової особи п'єси (гусяря, подорожніх, дворян, ангелів, які трапляються в таких жанрах, як пісня, балада, ансамбль).

Основне місце в п'єсі належить хорам. Вони є активними учасниками дії і сприяють розгортанню драматичної ситуації. У творі зустрічаємо 3 види хорів: 1) народно-обрядові – це хори з 1 і 2 дії, колядки: хор подорожніх «Боже великий, стань нам в пригоді, поміч зішли нам в горю тяжком», хор пастухів «О Боже, ніч вже настала, за день прожитий дяку прийми», колядка «Голосить вістку світу зорниця», яку виконує хор подорожніх; 2) хори героїко-прославляючого плану з 2-ї і 3-ї дії і хор подорожніх «І весело, і вільно», хор дворян «Сонце, місяць, ясній зорі поклоніться»; 3) хори релігійного характеру з 1-ї і 4-ї дії: хор ангелів «На небі зірка», хор подорожніх «Голосить вістку світу зорниця», хор трьох царів і подорожніх «Бог предвічний народився».

У хорах першої групи відчутне звернення композитора до фольклорних мелодій (хор подорожніх і інші) і вірувань нашого народу. Хори другої групи з опорою на маршові ритми і закличні інтонації характерні героїчним творам М. Копка в хоровій творчості (хор «До Русі», «Де срібнолентний Сян пливе»). Так, у хорі подорожніх з другого акту, написаного для мішаного хору «І весело, і вільно спешим браття в Вифлієм», після п'ятитактової урочистості динаміка змінюється на р на словах «Во вертепі між бидляти, там шукаймо отрочати». Мелодика хору звучить прозоро, лірично, помітні зіставлення сьомого підвищеного і сьомого натуральних ступенів. Тривалий органний пункт відповідно до тексту створює напруженість в музиці – і це підкреслюють слова «Месію найдем».

Драматизм описуваних подій проявляється в хорі дворян з 3-го акту: «Сонце, місяць, ясній зорі поклоніться і прославляйте Ірода». Хор написаний у двочастинній формі, і в ньому дворяни прославляють Ірода (динаміка на *f*, ритм рівними четвертями).

Хори третьої групи – релігійного характеру, з'являються серед напруженої драматичної ситуації (каяття людей в гріхах «Хор подорожніх», хор «Баляда» про жорстокість царя Ірода) і як засіб музичного контрасту вносять заспокоєння, внутрішню благодать (риси, характерні для духовної музики). Так, хор з 1-го акту «Піснь вознесем, люди, Творцю Богу» простої двочастинної форми з прозорою акордовою фактурою, молитовним заспокоєнням, просвітленою мелодією молитви. Він звучить м'яко – природно в мажорній тональності і вносить нотку заспокоєння, віру в добро. В хорі подорожніх «Голосить вістку світу зірниця» і хорі трьох царів і подорожніх «Бог предвічний» після інтенсивного драматичного підйому з'являється прозора акордова фактура хоралу, мелодія хору звучить природно, м'яко. В цих хорах використано театралізацію (персоніфікацію) тексту коляд «Бог предвічний», пристосування його до дії (хор подорожніх з 1-го акту «Боже великий, стань нам в пригоді»). В хорі подорожніх «Гомонить вістку світу зорниця» використані мотиви народних колядок.

Хори М. Копка у виставі є носіями дії, і саме на їх фоні зв'язується інтрига, вони об'єднують всю дію в єдине ціле. Потрібно відзначити роль ансамблів у п'єсі, яка сприяє динамізму в сценах сюжету. ансамблі присутні у всіх діях вистави і написані для різних складів (від дуету до квінтету). В інтонаційній і жанровій основі в ансамблях композитора відчувається вплив європейських оперних ансамблів і континентальність з опорою на висхідну романтичну сексту з поступовим заповненням її звуками квартсекстакорду («Був цар на світі», «О Боже, єсме грішим»). Найбільш багатою на ансамблі є перша дія п'єси (переляк людей за недотриманням законів Бога, просьба про прощення поступків, розгубленість ангелів).

Також потрібно відзначити повторення окремих номерів на відстані (поетичний текст різний, а музика однакова), що сприяє замкнутості сцени і є спільним з оперою. Завдяки цьому відбуваються різного роду репризи ситуацій, розміщення героїв тощо (хор подорожніх з першого і другого акту, хор ангелів з першого і четвертого акту).

Динаміка вистави побудована на нарощуванні звучання (від дуету до хору, від хору до ще масштабнішого хору в фіналі вистави).

Усі музичні номери являють собою типовий для побутового жанру зв'язок професійної і фольклорної творчості. Музичні номери, які відповідають змістові вистави, підтверджують добру професійну гармонізацію твору.

В. Матюк так відізвався про виставу «Ніч Вифліємська»: «Содержаніє «Ночі Вифліємської» незамисловатое, но прекрасное своей простотой. Песа написана чистим червоноруським наречієм. Недостатки ее покривает прекрасная музыка о. М. Копка». Ця оцінка твору «Ніч Вифліємська» була зроблена в газеті «Галичанин» в 1901 році після написання п'єси [10]. Ще була в газеті «Галичанин» рецензія на виставу «Ніч Вифліємська», яка відбулася в Ярославі 1902 року: «Представленіє сценічного произведенія І. Я. Луцка под личним управленієм композитора о. М. Копка будет 2.02.1902 года. Комітет устраивающий представленіє просит собраться наибольшее, тим що прехороший текст лібретто, пленяющая музыка и превосходная игра аматоров просто одушевляют даже найбільш требовательных слушателей» [11].

В театральній спадщині М. Копка багато партитур до вистав не збереглися, і тільки з повідомлень тогочасної преси або літературних лібрето (твір «Йосиф в Єгипті») можна здогадуватися про їх існування і виконання. Видані в поодиноких примірниках вони безслідно зникли, і тому брак нотного матеріалу не дає можливості дослідити сповна цю галузь мистецтва композитора. Через воєнні лихоліття, знищення архівних фондів відбулись втрати нотного матеріалу. Текст до вистав написаний важкою літературною мовою, так званім язичієм, поверхового розважального характеру, що було причиною їх забуття.

Спираючись на усталені традиції музичного оформлення театральних п'єс другої половини ХІХ століття, М. Копко виробив свій власний стиль написання музики до театральних вистав – це м'яка мелодійність з використанням інтонацій народного фольклору.

Музика композитора для театру мала суттєве значення для розвитку української культури. В ній знайшли виразне втілення тенденції європейського романтизму як важливого кроку до національної образності, народної музичної мови і шлях до становлення української національної композиторської школи.

Внесок М. Копка в музично-театральну творчість складає історичну частку в загально-еволюційному процесі становлення засад національного оперного жанру в Галичині періоду аматорства в другій половині ХІХ-початку ХХ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру / Дмитро Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / Марія Загайкевич. – Київ : Вид-во академії наук, 1960 – 190 с.
3. Кияновська Л. Українська музична культура. / Любов Кияновська. – Львів : Вид-во Тріада плюс, 2008 – 344 с.
4. Копко М. Ніч Вифліємська. – Перемишль : Вид-во І. Лазора, 1912. – 21 с.
5. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст. / Лідія Корній. – Київ, 1993 – 188 с.
6. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Зиновій Лисько. – Львів–Нью-Йорк, 1994. – 144 с.
7. Луцк І. Ніч Вифліємська. – Перемишль : Вид-во «Уділова» І. Лазора, 1906. – 77 с.
8. Матюк В. «Вифліємська Ніч» в Перемишлі. – 1902. – 22 грудня. – № 282 – С. 3.
9. Новинки // Діло. – 1901. – 10 січня – № 31. – С. 3.
10. Новинки // Галичанин. – 1901. – 25 грудня. – № 288 – С. 3.
11. Новинки // Галичанин. – 1902. – 16 січня. – № 13. – С. 3.
12. Хроніка // Зоря. – 1895. – р. ХVІ – ч.6. – С. 120.
13. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів : Вид-во Фонд «Учітеся, брати мої», 1934. – С. 164.
14. Черепанин М. Музична культура Галичини (Друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття) : Монографія / Мирон Черепанин. – Київ : Вежа, 1997. – 324 с.

УДК 398.8 001.32(477)

I. В. МАЗУР

**ДІЯЛЬНІСТЬ ЕТНОГРАФІЧНОЇ КОМІСІЇ ВУАН У КОНТЕКСТІ  
ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ  
У 20-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено діяльність Етнографічної комісії ВУАН у процесі наукового вивчення народнопісенної творчості українського народу в 20-і роки ХХ століття. Розглянуто та проаналізовано форми та методи дослідницької діяльності інституції. Визначено роль та значення комісії для процесу розгортання науково-дослідницької діяльності розвиненої кореспондентської мережі, що стало вагомим чинником на шляху до процесу відродження та збереження національної духовної спадщини українського народу.*

**Ключові слова:** Етнографічна комісія, народнопісенна творчість, місцеві збирачі, кореспондентська мережа, програми дослідження народної творчості.

И. В. МАЗУР

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ КОМИССИИ ВУАН В КОНТЕКСТЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНОПЕСЕННОГО НАСЛЕДИЯ УКРАИНСКОГО НАРОДА  
В 20-Х ГОДАХ ХХ ВЕКА**

*В статье исследована деятельность Этнографической комиссии ВУАН в процессе научного изучения народнопесенного творчества украинского народа в 20-х годах ХХ века. Рассмотрены и проанализированы формы и методы исследовательской деятельности институции. Определены роль и значение комиссии в процессе разворачивания научно-исследовательской деятельности расширенной корреспондентской сети, что стало весомым критерием на пути к процессу возрождения и сохранения национального духовного наследия украинского народа.*

**Ключевые слова:** Этнографическая комиссия, народнопесенное творчество, местные собиратели, корреспондентская сеть, программы исследования народного творчества.

I. V. MAZUR

**THE ACTIVITY OF THE ETHNOGRAPHY COMMISSION  
OF ALL-UKRAINIAN ACADEMY OF SCIENCES IN THE RESEARCH CONTEXT  
OF THE UKRAINIAN FOLKLORE SONG HERITAGE IN THE PERIOD  
OF THE TWENTIES OF THE XX CENTURY**

*The period of the twenties of the XX century played an exceptional role in the history of Ukraine. The processes, taking place in this historic period, were characterized by the rebirth of the national dignity and realization of ethnic individuality, the increasing interest in own culture and its values, spreading of ethnographic movement, the activity of outstanding scientists in the process of raising the scientific thought up to the global level. The regulations of All-Ukrainian Academy of Sciences fulfilled the main scientific-organizational and coordinational function in this process. The implementation of them was exactly aimed at the process of development and raising of the scientific thought on the Ukrainian territory.*

*The article touches upon the activity and importance of the Ethnographic Commission of All-Ukrainian Academy of Sciences in the process of learning and research of the folk song creation of the Ukrainian people during the twenties of the XX century. The article analyses the forms and methods of the institution's research work. Special attention is paid to the role and importance of the development of the correspondence network, which enhances the process of the scientific – research*

*activity of the Commission. This has become an important factor of the rebirth and preservation of the Ukrainian spiritual heritage.*

*The article underlines the necessity of a complex approach to study the Ethnographic Commission activity, which will enable to highlight all research forms and methods of the institution. The chronography-historical method of research of the folk song creation during the above periods has enabled to study the main period of foundation and further development of the institution's research work. Special priority is given to the necessity of applying programmers and instructions in the collection process, which helped to research the folksong development process, and to find out peculiarities of folk song material transformations.*

*The need and importance of collection and research of both old examples of folk song material and the modern folklore is of great importance, which with give chance to revive all the process of folk-song creation ever since the past till the present time.*

*The Ethnographic Commission's work is the illustration of these events. A number of the outstanding Ukrainian scientists took part in the creation of the Ethnographic Commission. The research, conducted by them, was of inter-subject character and pertained to not only, the Ukrainian ethnography but to its ties with folklore of other peoples inhabiting the Ukrainian territory at the time. Having analyzed different aspects of the Ethnographic Commission's work during the period of its existence, we come to the conclusion that the establishment of correspondence network, covering almost all regions of the country close ties of the Commission with periphery, local folklore collectors, promoted both the collective and scientific-research work. Obtaining a lot of folk-ethnographic material from different regions, the Commission could study the process of Ukrainian folklore development both in general and local dimensions, discover peculiarities of changes, connected to the existing genre models in certain regions, learn the process of interconnections and inter in fluency, which took place as a result of the interaction of the Ukrainian people's folklore creation with the cultural heritage of other ethnic groups living on Ukrainian territory.*

*Having existed over ten years the Ethnographic Commission played an important role in collection, studying, preservation process, as well as the popularization, in particular, of folk song creation, having become an important center in the process of level raising of scientific work in the field of folklore, ethnography and regional ethnography .*

*Thanks to the titanic activity of the Commission's employees, the reliable foundation was made on the way to the realization of Ukrainian national dignity as well as cultural originality, unique, unrepeatable features of the nation.*

**Key words:** *the Ethnographic commission, folk-song material popularization, correspondence network, local collectors, folk song creation research programmers, instructions, research methodology.*

Із здобуттям Україною незалежності гостро постало питання повернення із забуття духовної скарбниці нашого народу, до якої, безперечно, належить українська народнопісенна спадщина. Вивчення архівних документів, які певний час були поза увагою дослідників, знайомство з рукописами та документальними матеріалами, багато з яких й досі не опубліковані – усе це створює сприятливі умови для реконструкції та відтворення реальних подій історичного минулого, дає можливість зрозуміти логіку розвитку та специфіку розгортання явищ культурного простору українського фольклору.

Певні історичні умови, до яких, безперечно, належать значний прес ідеологічної та естетичної цензури, фальсифікація, русифікація та майже повне замовчування факту існування української народнопісенної творчості, визначили і значною мірою вплинули на подальше розгортання, характер та напрям розвитку українського мистецького простору.

В останні роки з'явилося чимало праць, присвячених розгляду етапів становлення та розвитку української культури, їх особливостей, вивченню та з'ясуванню значення діяльності наукових установ, окремих учених, які досліджували пісенну творчість нашого народу. Вивчення української народнопісенної спадщини, дослідження процесів збирання, збереження та популяризації кращих зразків пісенної творчості знайшло висвітлення в багатьох працях вчених як минулих століть (М. Сумцова, Б. Грінченка, О. Пипіна, М. Грушевського,

О. Огоновського, В. Кравченко, Ф. Колесси, Ф. Савченко, К. Квітки та ін.), так і сучасних українських дослідників (О. Дея, Р. Кирчіва, С. Грици, А. Іваницького, М. Нечиталока, П. Попова, І. Березовського, М. Пазяка, Б. Кирдана, О. Правдюка, Н. Шумади, М. Дмитренко, М. Парахіної, О. Боряк та ін.). Цінний внесок у розробку окресленої проблематики зробила О. Апанович. На основі маловідомих джерел, архівних документів дослідниця проаналізувала діяльність Комісії Правобережної України, висвітлила значення та роль провідних учених та співробітників ВУАН у процесі наукового дослідження духовної спадщини українського народу. В монографії Г. Скрипник висвітлюється роль наукової інтелігенції в процесі збереження самобутності та оригінальності зразків національної культури [10]. Особливе місце відведено висвітленню ролі Етнографічної комісії та Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка в процесі збирання та дослідження народної спадщини українського народу.

У 90-х роках ХХ століття з'явилось чимало праць та досліджень, у яких висвітлюються окремі форми та напрями діяльності установ ВУАН, розглядається діяльність видатних учених-дослідників у цей історичний проміжок часу. В праці С. Заремби аналізуються основні проблеми збереження в Україні історико-культурної спадщини, висвітлюється роль ВУАН та її установ у процесі збереження та популяризації духовної спадщини українського народу [4]. Висвітленню діяльності етнологічних наукових центрів ВУАН, окремих наукових колективів, учених, які працювали над розробкою проблем етнологічного напрямку, збереженням історико-культурних традицій українського народу, присвячені науково-дослідницькі праці М.Парахіної [8]. Вивченню діяльності Кабінету музичної етнографії при ВУАН присвячено дисертаційне дослідження О. Юзефчик, в якому поряд із висвітленням основних напрямів роботи установи особлива увага приділяється аналізу факторів, які сприяли активізації процесу збирацької та дослідницької діяльності народної творчості українського народу в першій половині ХХ століття [12].

Кожне нове звернення до народної спадщини українського народу не тільки заповнює так звані «білі плями», але й надає можливість усвідомити значення та місце окремого мистецького явища в загальній еволюції української культури, розглянути та з'ясувати моменти взаємовпливу та взаємозв'язку з іншими складовими мистецького простору. Проте й досі не існує систематичної узагальнюючої праці з історії українського музичного мистецтва, в якій було б представлено процес формування, становлення та подальшого розвитку цієї важливої складової культурного простору нашого суспільства. Праці радянських українських вчених, в яких розглядаються мистецькі явища минулих століть, досить часто містять ідеологічні та методологічні догми, що не дають можливості об'єктивно представити та документально достовірно висвітлити усі події в їх процесуальному розгортанні. В умовах ідеологічного тиску та жорстокої цензури, в яких опинилося чимало вчених та дослідників ХХ століття, вирішення проблеми збирання, дослідження та збереження народнописенної спадщини українського народу часто зводилося до запису, вивчення та популяризації пролетарських, революційних, соціалістичних пісень, вважаючи саме ці зразки пісенного мистецтва одним з визначальних явищ розвитку культури українського народу. Спостерігається спотворене, викривлене висвітлення діяльності багатьох українських наукових шкіл, інституцій минулого, однобоке та обмежене коло аналізованих та згадуваних проблем наукового простору, замовчування та ігнорування не тільки імен видатних науковців, але й спроба назавжди знищити усі архівні матеріали та документи, які не вкладалися в певні стереотипи та чіткі визначення соціалістичних догматів. Таким чином, більшість праць радянського періоду з історії українського музичного мистецтва характеризуються ідеологічною зашореністю, упередженими підходами та оцінками, досить обмеженим і чітко визначеним колом дослідницьких проблем, стереотипністю та однобокістю у висвітленні багатьох явищ та подій культурного минулого нашого суспільства. Однак жодна з існуючих сьогодні наукових праць не ставила собі за мету дослідити та висвітлити процес збирання, запису, вивчення та популяризації української народнописенної спадщини комплексно, використовуючи розробки та певні досягнення у вивченні цієї проблематики таких галузей науки, як фольклористика, етнографія, краєзнавство, зафіксувати і означити характер суттєвих змін, які відбувалися у дослідницькому просторі на Україні у 20-х роках ХХ століття.

Мета статті – висвітлити значення, розкрити сутність та обґрунтувати вагомість діяльності Етнографічної комісії при ВУАН у процесі збирання, вивчення, збереження та популяризації української народнопісенної творчості в Україні у 20-х роках ХХ століття.

В історії України 20-ті роки ХХ століття відіграли виняткову та визначальну роль: процеси, що відбувалися в цей історичний проміжок часу, характеризувалися відродженням національної гідності та усвідомлення етнічної індивідуальності, зростанням інтересу до власної культури та її цінностей, активним розгортанням краєзнавчого руху, діяльністю багатьох видатних науковців у процесі піднесення української наукової думки до світового рівня. Особливістю потужного розвитку українського народознавства в цей час стала поява численних інституцій, які ставили собі за мету збирання, дослідження, збереження та популяризацію зразків як матеріальної, так і духовної спадщини українського народу. Основну науково-організаційну та координаційну функцію в цьому процесі відіграли установи Всеукраїнської академії наук, діяльність яких була чітко спрямована на процес розгортання та піднесення наукової думки на теренах нашої держави.

Показовою в контексті цих подій стала дослідницька робота Етнографічної комісії, яка була організована 20 квітня 1921 року в Києві як відповідна секція Українського наукового товариства. Головуючим було обрано В. Клінгера, секретарем – А. Онищука. Остаточо Президію секції було затверджено у листопаді цього ж року у складі: голова секції – А. М. Лобода, заступник голови – К. В. Квітка, секретар – А. І. Онишук, скарбник – Д. М. Щербаківський.

Структура Етнографічної комісії складалася з чотирьох підсекцій:

- загальної етнографії (вивчала матеріальні цінності української старовинної культури);
- фольклору;
- виучування звичаєвого (народного) права;
- народної музики.

У червні 1921 року Етнографічна секція увійшла до складу Української академії наук і почала працювати як академічна установа. Очолив Етнографічну комісію Андрій Лобода, який увійшов в історію української культури як видатний фольклорист, етнограф, літературознавець, історик.

Завданнями Етнографічної комісії були:

- об'єднання зусиль наукових діячів у галузі етнографії на Україні;
- сприяння активізації процесу збирацької, дослідницької та популяризаторської діяльності в усіх регіонах:
  - проведення систематичної та планомірної науково-дослідницької діяльності як силами працівників інституції, так і дослідників на місцях;
  - допомога у розвитку функціонуючих етнографічних осередків, сприяння формуванню та появі нових гуртків з вивчення народної творчості;
  - активізація збирацької діяльності із залученням широких верств місцевого населення;
  - спрямування уваги на збирання та дослідження не тільки фольклорної творчості минулих часів, але й сучасності;
  - вивчення міського народного побуту та усної творчості [11, с. 47].

У жовтні 1922 року при Комісії на правах автономної інституції згідно з постановою історико-філологічного відділу було засновано Кабінет музичної етнографії, керівником якого було обрано К. Квітку, який довгий час залишався єдиним його штатним працівником.

Станом на початок липня 1925 року до складу Етнографічної комісії входили: головуючий – А. Лобода (без платні), керівник Музично-етнографічного кабінету – К. Квітка, штатний співробітник, секретар Комісії – В. Петров (обоє отримували платню). За безплатних співробітників вважалися 24 особи [6, с. 90].

Відсутність або дуже мала платня, наявність невеликої кількості штатних працівників, які виконували великі обсяги дослідницької роботи, у 20-х роках ХХ століття був типовим станом речей. Незважаючи на майже повну відсутність матеріальної бази, нестачу коштів, чимало українських дослідників вивчали фольклорно-етнографічну спадщину. Численні розвідки та експедиції, які вчені здійснювали за власні кошти, сприяли активізації процесу



збирання, дослідження та популяризації самобутніх зразків української народної творчості. Біля джерел створення Етнографічної комісії стояв цілий ряд видатних учених, таких як В. Жирмундський, брати В. М. та Ю. М. Соколови, Є. Рихлік, П. Попов, М. Гайдай. Здійснені ними дослідження мали міждисциплінарний характер і стосувалися як культури українського етносу, так і її зв'язків з народною творчістю інших народів, що проживали на теренах України на той час.

З початку заснування Етнографічна комісія чітко визначила напрям своєї діяльності і окреслила коло проблемних питань, які необхідно було вирішити. Поставивши перед собою «завдання провадити планомірну й систематичну науково-дослідницьку працю, допомагати розвитку нових осередків для дослідження українського, селянського, а так само й міського побуту й усної творчості, збирати відповідний матеріал», Етнографічна комісія розгорнула активну діяльність в цих напрямках [6, с. 91].

Проведення наукових засідань, на яких відбувалися слухання доповідей, диспутів та обговорення важливих питань з історії етнографії та фольклористики, методології збирання та дослідження фольклорно-етнографічних матеріалів, розробка та складання програм, інструкцій щодо збирацької діяльності – усі ці заходи мали на меті створити необхідне теоретичне підґрунтя для вивчення як матеріальної, так і духовної спадщини українського народу. У період з 1920 по 1925 рік Етнографічною комісією було проведено 137 засідань, зачитано і обговорено 141 доповідь, що висвітлювали широке коло питань:

- з історії етнографії та відповідної бібліографії (26 доповідей);
- методології збирання й дослідження фольклорно-етнографічних матеріалів, програм та інструкцій (27 доповідей);
- загальних завдань та методології краєзнавства і місця в ньому етнографії (5 доповідей);
- збирання та дослідження окремих етнографічних явищ минулого і сучасності на Україні та за її межами (61 доповідь);
- збирання та розроблення питань з діалектології (2 доповіді).

Одночасно з активізацією науково-дослідницької діяльності значна увага приділялася збиранню фольклорно-етнографічного матеріалу. Для цього було здійснено численні спеціальні розвідки та експедиції у різні регіони нашої держави, що надало можливість зібрати унікальний матеріал зразків народної творчості. Охоплення майже усіх регіонів дозволило дослідити процес розвитку жанрів народної творчості, з'ясувати особливості змін та трансформації традиційного пісенного матеріалу у сучасних умовах побутування.

Співробітниками Етнографічної комісії особлива увага приділялася організації в містах та селах різних регіонів країни етнографічних секцій та відділів, основне завдання яких полягало у збиранні місцевого фольклорно-етнографічного матеріалу. Показовою у цьому відношенні є діяльність М. Біляшевського, який у 1921 році проводив інструктивні заходи серед музейних робітників Полтавщини і Київщини з метою улаштування етнографічних відділів. Активну роботу у цьому напрямі проводив Д. Ревуцький у Житомирі. Починаючи з 1920 року, він надає місцевим краєзнавчим осередкам інструкції, поради щодо організації збирацької, дослідницької та популяризаторської діяльності фольклорно-етнографічного матеріалу.

На початку 20-х років ХХ століття у зв'язку із загальним піднесенням національної свідомості, процесом відродження духовного надбання українського народу, активізацією науко-дослідницької діяльності з питань збирання, вивчення та популяризації матеріалів народної творчості особливого значення набуває питання систематизації та упорядкування праць, присвячених різноманітним питанням фольклорно-етнографічного напрямку. Поява такого довідника було вкрай важливою і необхідною справою, це поліпшило б значною мірою роботу як працівників Комісії, так і місцевих збирачів матеріалів народної творчості. Розуміючи актуальність цього питання, Етнографічна комісія розпочала підготовку до складання та видання нового покажчика українського фольклору, в основу якого було покладено покажчик Б. Грінченка, доведений ним тільки до 1900 року. Для перевірки відомих історичних даних та внесення певних змін, доповнень, співробітники інституції активно вивчали українські та архівні документи. У 1924 році В. Білий працював в архівних установах

Ленінграда над вивченням біографії відомого етнографа С. Д. Носа. У 1925 році Д. Ревуцький у московських та ленінградських архівах опрацьовував матеріали, що стосуються С. Гулака-Артемовського. В цьому році в ленінградських архівних установах працював В. Петров, він вивчав документи фольклорно-етнографічного напрямку, зібрані і зафіксовані російськими дослідниками на території України на початку XIX століття.

Велика увага Етнографічної комісії була спрямована на залучення до співпраці широких верств населення. Науково-дослідницькою та збирацькою діяльністю було охоплено чимало регіонів України, до співпраці залучалися кращі представники науки, культури та мистецтва, що надавало можливості зібрати багатий фольклорно-етнографічний матеріал, з'ясувати особливості регіонального побутування жанрів фольклорної творчості, виявити їх характерні ознаки, простежити та дослідити закономірності розвитку народнопісенної творчості українського народу. Серед великої кількості фольклорно-етнографічних матеріалів, зібраних в період з 1921 по 1925 роки, виділяються записи В. Камінського («Етнографічні матеріали з Волинського Полісся»), І. Щоголіва («Етнографічний матеріал, здебільша з Катеринославщини»), Д. Граділенка (записи понад 100 пісень з Шевченківської округи) тощо.

Аналізуючи архівні документи 20-х років XX століття, які містять інформацію щодо збирання зразків народної творчості, необхідно зазначити, що працівники Етнографічної комісії особливу увагу приділяли збиранню не тільки пісенного, але й етнографічного матеріалу з усіх регіонів нашої країни.

Одним з важливих завдань своєї діяльності Комісія вважала охоплення збирацькою діяльністю найширших верств населення, залучення до науково-дослідницької діяльності усіх культ працівників на місцях, надання цьому процесу колективного характеру. Для вирішення цього питання Етнографічна Комісія у 1925 році поширила понад 6000 примірників відозв, програм та інструкцій. «Крім двох загальних запрохань до етнографічної праці, Комісія видала до свого часу такі програми:

1. О. Курило: Початки мови;
2. К. Квітка: Професіональні народні співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності та побуту. Київ, 1921 р.;
3. Програма до збирання пісенного матеріалу, 1925 р.;
4. Програма до збирання оповідань, казок, переказів та прислів'я, Київ, 1925 р.» [6, с. 92].

Одним з важливих і необхідних заходів щодо розгортання науково-дослідницької праці у багатьох регіонах України Комісія вважала видання порадики для збирачів-красназців, в якому б знайшло висвітлення певних сторін життя народу. Комісія передбачала присвятити цей збірник економіці, соціальному життю, старому і новому побуту та народній творчості. «Потреба видати такого порадики відчувається надто гостро як по трудшколах, так і в гуртках при хатах-читальнях, сельбудах, у студентських, сількорівських та інших об'єднаннях» [6, с. 92]. Необхідно зазначити, що, на відміну від аналогічних програм з дослідження матеріальної та духовної культури українського народу інших академічних установ, які націлювали збирачів на записування лише традиційного фольклору та пережиткових явищ у побуті села, програми, розроблені Етнографічною комісією, передбачали фіксування змін у народній творчості, які відбувалися за радянських часів. Саме з цією метою у програмах та анкетах особлива увага зверталася на необхідність запису творів сучасного походження. Наприкінці 20-х років XX століття Комісія починає складати програму дослідження етнографічного вивчення робітничого класу.

У 1924 році у звіті про виконану Етнографічною комісією роботу міститься інформація про те, що збирацькою діяльністю охоплено досить широке коло населення. Серед найбільш активних збирачів фольклорно-етнографічного матеріалу виділяються наступні верстви населення: сільське учительство, селянство та учні шкіл [6, с. 92]. У 1925 році Комісія звітувала про значне розширення кореспондентської мережі на місцях, яка на початок року складалася з 146 записувачів, у кінці року кількість місцевих кореспондентів нараховувала вже понад 300 осіб. До збирацької діяльності залучалися як окремі особи (місцеві збирачі, сількори, вчителі, сільська інтелігенція, комсомольці, студенти, школярі), так і численні установи, серед яких: трудові та профшколи, робфаки, вузи, райметодкоми, райкульвідділи, сельбуди, хати-

читальні. Завдяки налагодженню постійної тісної співпраці з різними освітніми установами, Комісія збирила чимало унікальних і самобутніх зразків народнопісенного матеріалу. Великі й змістовні збірки різноманітного фольклорно-етнографічного матеріалу були надіслані з Глухівського, Красноградського, Остерського, Старобільського та Пирятинського педтехнікумів. Цікавими виявилися збірки матеріалів, які збрали і надіслали до Комісії студенти Полтавського інституту народної освіти (ІНО) та члени етнографічного гуртка при Ніжинському ІНО. Складаючи особливу подяку керівникам та студентській молоді, Етнографічна Комісія наголосила на важливості та необхідності збирання ними матеріалів народної творчості. Налагодження збирацької діяльності в педтехнікумах та Інститутах народної освіти, де готуються вчительські кадри, надавало можливості закласти надійний фундамент, створити відповідну ґрунтовну базу для подальшого розгортання процесів збирання, вивчення та популяризації зразків народної творчості рідного краю [6, с. 93].

Разом зі збиранням та вивченням старовинних фольклорних зразків особливу увагу Етнографічна комісія в 20-ті роки ХХ століття приділяла збиранню сучасного матеріалу народнопісенної творчості. У цей період було зібрано чимало зразків фольклору безпритульних. Разом з піснями записувалися біографії носіїв, складався словник типових зворотів, особливих слів, які стосувалися лише лексики безпритульних.

Велику роль у справі збирання та популяризації народної творчості відігравали музейні установи, які розгорнули у 20-х роках ХХ століття широку пошукову діяльність з метою збереження самобутніх та унікальних зразків фольклорно-етнографічної спадщини. Активізація збирацької діяльності, проведення численних виставок та тематичних експедицій на основі віднайдених і зібраних зразків народної творчості – ці заходи були спрямовані на усвідомлення необхідності збереження матеріальної та духовної скарбниці народу, важливості народної творчості в процесі піднесення національної гідності та етнічної унікальності. Етнографічна комісія підтримувала тісні зв'язки з багатьма музеями країни, приймаючи активну участь у розгортанні збирацької діяльності, сприяючи налагодженню подальшої роботи цих установ зі збереження та популяризації фольклорно-етнографічного матеріалу.

Велику увагу Етнографічна комісія надавала поповненню архівних фондів. Крім нових фольклорно-етнографічних матеріалів, які надсилали численні кореспонденти, у 1925 році архів Комісії складався з цінних збірок рукописів О. Бодяньського, П. Лукашевича, С. Носа, Б. Грінченка, Я. Новицького, М. Білозерського, а також з колекції портретів українських фольклористів, раритетів та реліквій народної творчості, які були зібрані працівниками інституції.

Проаналізувавши різні сторони діяльності Етнографічної комісії протягом усього періоду її існування, можна дійти висновку, що налагодження масштабної мережі кореспондентів, яка охоплювала майже усі регіони країни, тісний зв'язок Комісії з периферією, з місцевими збирачами фольклорно-етнографічного матеріалу – усе це сприяло значному піднесенню як збирацької, так і науково-дослідницької діяльності. Отримуючи численні фольклорно-етнографічні матеріали з різних регіонів, Комісія мала можливість дослідити процес розвитку української народної творчості як у загальному, так і в локальному вимірах, виявити особливості та специфіку змін, пов'язаних з побутуванням жанрових моделей в певних регіонах, з'ясувати процеси взаємозв'язку, які відбувалися під впливом взаємодії народної творчості українського народу з культурним надбанням інших етнічних груп, які мешкали на території України.

Проіснувавши понад десять років, Етнографічна комісія при ВУАН відіграла вагомую роль у процесі збирання, дослідження, збереження та популяризації народної, зокрема пісенної, творчості, ставши важливим осередком в процесі піднесення рівня науково-дослідницької праці в галузі фольклору, етнографії та краєзнавства. Завдяки титанічній праці співробітників Етнографічної комісії було закладено надійний фундамент на шляху до усвідомлення українцями національної гідності та культурної самобутності, унікальності, неповторності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Березовський І. П. Українська радянська фольклористика: Етапи розвитку і проблематика / І. П. Березовський. – К. : Наукова думка, 1968. – 352 с.

2. Борисенко В. К. Нариси з історії української етнології 1920–1930-х років / В. К. Борисенко. – К. : Унісерв, 2002. – 87 с.
3. Гуслистий К. Г. Стан і завдання розвитку етнографічної науки в Українській РСР / К. Г. Гуслистий // Народна творчість та етнографія. – 1958. – № 4. – С. 10–18.
4. Заремба С. З. Історико-краєзнавча діяльність Етнографічної Комісії ВУАН / С. З. Заремба // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 1. – С. 45–50.
5. Звідомлення про діяльність Етнографічної Комісії Української Академії Наук за другу половину р. 1925 // Етнографічний Вісник. – К., 1926. – Кн. 3. – С. 156.
6. Коротеньке звідомлення про діяльність Етнографічної Комісії при Українській Академії Наук // Етнографічний Вісник, 1925. – № 2. – С. 90–95.
7. Музиченко С. Біля витоків української радянської етнографії (діяльність Етнографічної Комісії ВУАН) / С. Музиченко // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 4. – С. 21–28.
8. Парахіна М. Б. Діяльність етнологічних наукових центрів Всеукраїнської Академії наук у 1920-х – на початку 1930-х років : автореф. дис. ... канд. історичних наук : 07.00.05 / Парахіна Марія Богданівна / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2002. – 21 с.
9. Полонська-Василенко Н. Українська Академія Наук: нарис історії // Н. Полонська-Василенко. – К. : Наукова думка, 1993. – 415 с.
10. Скрипник Г. А. Етнографічні музеї України / Г. А. Скрипник. – К. : Наукова думка, 1989. – 304 с.
11. Стельмах Г. Ю. Розвиток української етнографії за роки радянської влади / Г. Ю. Стельмах // Народна творчість та етнографія, 1958. – № 2. – С. 46–57.
12. Юзефчик О. Л. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця ХІХ – першої половини ХХ століття / Юзефчик Оксана Лешиківна / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2000. – 19 с.

УДК 78.2Р;78.27

ЦЗЕН ТАО

### КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ РОСІЇ НА ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ СТАРОДАВНЬОГО КИТАЮ У ПРОФЕСІЙНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

*У статті здійснено аналіз характеру і змісту фахового перекладу середньовічної поезії Китаю в камерно-вокальному музичному мистецтві європейських митців середини ХХ століття. Простежується його вплив на образний лад та виразову систему музичних прочитань.*

**Ключові слова:** поезія Стародавнього Китаю, камерно-вокальна музика, професійний переклад, символістська система.

ЦЗЭН ТАО

### КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ НА ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ПЕРЕВОДЕ

*В статье осуществлен анализ характера и содержания профессионального перевода средневековой поэзии Китая в камерно-вокальном музыкальном искусстве европейских композиторов середины ХХ века. Отслежено его влияние на образный строй и выразительную систему музыкальных прочтений.*

*Ключевые слова:* поэзия Древнего Китая, камерно-вокальная музыка, профессиональный перевод, символистская система.

ZENG TAO

### **RUSSIAN COMPOSITORS CHAMBER AND VOCAL WORKS ON POETIC TEXTS OF ANCIENT CHINA IN PROFESSIONAL TRANSLATION**

*Nature and content of professional translation of ancient Chinese poetry in chamber and vocal art of Russian composers of the middle of the 20th century have been analyzed in the article. The influence of translation on figurative line and expressive system of musical interpretations has been traced.*

*Poetic art of the Ancient China takes a key place in the system of cultural achievements of the country. Admiration for cultural practices of the Far East of the late 19th – early 20th century in Europe, conditioned by powerful political, sociocultural and ideological factors, led to the appearance of a great number of imitations and free reiterations in French, German, Dutch, English, Russian, Ukrainian and other languages of poetic word masters, in particular, of the Tang dynasty – a golden age of Chinese poetry in the works of European artists. Judith Gautier, Hans Bethge, Mykola Humiliov, Anna Akhmatova, Franz Toussaint, Hans Heilmann, Merrill Stewart, Artois Waley, Mykhailo Rudnytsky, etc. joined the process. Individual mental aspects, particularly original figurativeness and language of symbols were emphasized in their reflective poetic works. These characteristics have become especially attractive for composers of different national schools being the reason for the appearance of a number of separate works and chamber and vocal cycles, notably in impressionist and modernistic stylistics, though marked with a great freedom of the original interpretation means, experimental nature of structure, vocabulary, system of symbols and outstanding peculiar manner of expression.*

*Solitary appeals to the texts produced by professional translators have been observed since 1920–1930 and closer to the middle of the century they become dominating in the group under analysis. They differ with deeply sensible attempts to discover the expressive force of laconism and chastity of poetic forms, due to the polysemy of hieroglyphs and their combinations, a much deeper understanding of the essence of symbols, combinatorics and intellectualism of poetic process, its philosophical grounding and historical background are inherent in specialists' translations.*

*Yuliya Weisberg was one of the first Russian professional translators in the field of chamber and vocal music, who produced a cycle of four romances of Horae 7 on the texts of Chinese poets in translation of Mykola Novych (pseudonym of literary scholar and bibliographer of M. Bakhtin). Heorhiy Sviridov (1915–1998) developed the established composing tradition appealing to the professionally translated poetry in the cycle of «Songs of the Wanderer» on the texts of Wang Wei, Bo Juyi, He Zhizhong in translation of Yu. Shutsky, one of the earliest professional translators-sinologists, where typical features of artist's individual composing handwriting have been established: simplicity and clarity of texture order, melodiousness of melodic language, content lyricism, landscape features.*

*Among the artists of the 20<sup>th</sup> century, who appealed to professional translation, there are Russian artists such as Mykola Peyk, Yevhen Botiarov, Leonid Desiatnykov, Mykola Sidelnikov, Edison Denysov, Serhiy Syrotin; Ukrainian artists: Borys Liatoshynsky and Oleksandr Rudnytsky; Buriat artist: Viktor Usovych; Moldavian artist: Serhiy Berinsky; Dungan artist: Bakyr Bayakhunov.*

*Having considered the samples of professional translations of Chinese ancient poetry in camera and vocal genres, it must be notified that the process has become particularly intensive in Russia and the bounding countries in the middle of the 20<sup>th</sup> century. Among translators, there are specialists-sinologists and general literary scholars, which is the reason for the difference in original reading and stylistics. Composers mainly appeal to the genres of suite type vocal cycle with inconsiderable accents on exoticism, paying more attention to a symbolic row and psychological subtext rather than external attributes of depiction of places described in poetic texts. Instead, creative*

*personality in correlation with society and nature, their philosophical interpretation represent an attractive aspect of poetic word reading.*

**Key words:** *poetry of Ancient China, chamber and vocal music, professional translation, symbolic system.*

Поетичне мистецтво Давнього Китаю займає ключове місце у комплексі культурних надбань цієї країни. Захоплення культурними практиками Далекого Сходу кінця XIX – поч. XX століття в Європі, зумовлене потужною групою політичних, соціокультурних та світоглядних чинників призвело до появи потужної хвилі наслідувань і вільних переспівів французькою, німецькою, голландською, англійською, російською, українською та іншими мовами майстрів поетичного слова, насамперед династії Тан – золотого віку китайської поезії у доробку митців Європи. До цього процесу долучилися Жюдіт Готьє, Ганс Бетге, Микола Гумільов, Анна Ахматова, Франц Туссен, Ганс Хайльман, Мерріл Стюарт, Артуа Уейлі, Михайло Рудницький та інші. У їх рефлексивній поетичній творчості були заакцентовані окремі ментальні аспекти, глибоко своєрідні образність та мова символів. Саме ці властивості стали особливо привабливими для композиторів різних національних шкіл, послуживши підставою для низки окремих творів та камерно-вокальних циклів, переважно в імпресіоністично-модерністичній стилістиці, однак позначені великою мірою свободи у засобах інтерпретації оригіналу, експериментального характеру структури, лексики, символістської системи та яскраво індивідуальної манери висловлювання.

Починаючи з 1920–1930-х років, спостерігаємо одиничні звертання до текстів, створених фаховими перекладачами, а ближче до середини століття вони стають домінуючими у досліджуваній групі. Їх відрізняють глибоко осмислені спроби розкриття виразової сили лаконізму і строгості поетичних форм за умови багатозначності як самих ієрогліфів, так і їх поєднань, перекладам фахівців властиві глибше розуміння сутності символів, комбінаторики та інтелектуалізму поетичного процесу, його філософського підґрунтя та історичного тла. «Композитор виходить на «нові простори значимостей» (Д. Баришнікова), де філософія, естетика, і безпосередньо композиторська ідея <... > об'єднують різні мови культури, які можна розглядати і як «архетипи» національних культур» [10, с. 11]. В свою чергу, в творчості композиторів, які послуговуються подібними творами, аспекти конвергенції світоглядних засад митців Сходу і Заходу, представників далеких епох реалізуються більш органічно і сутнісно, демонструючи якісно новий етап інтерпретації глибоко своєрідного поетичного начала.

В музикознавстві проблеми осмислення засад поезики Давнього Китаю представниками музичного мистецтва Європи мають певні напрацювання. За основу слід взяти роботи, орієнтовані на вивчення співвіднесення слова і музики, уявлень про мову культур [10], діалогу культурних пластів [3; 6]. На окрему увагу заслуговують найближчі за ракурсом дослідження розвідки Ван Сі [2] та Лі Дзін [4], у яких розглядаються дотичні аспекти: принципи осмислення світоглядних позицій, філософії, поезики різних періодів, жанрових сфер, композиторських шкіл. Їх доповнюють дослідження символіки жанру в історичному розрізі епох творчих методів чи певних жанрових груп окремих митців, які віддали належне захопленню поетичним мистецтвом Стародавнього Китаю: В. Усовича [3], Ю. Вайсберг [5], Г. Свиридова [7] та ін.

Мета статті – проаналізувати характер і зміст фахового перекладу, дослідити його вплив на образний лад та виразову систему музичних прочитань.

Однією з перших до професійного перекладу в камерно-вокальній музиці Росії звернулась Юлія Вайсберг (Вейсберг, Julie Weissber, 1879–1942), – одна з перших жінок-композиторів, учениця М. Римського-Корсакова та А. Глазунова у Петербурзі (1903–1912), яка також навчалася у М. Рegera і Е. Хумпердінка (1907–1912) в Німеччині. У її доробку провідне місце відводилося камерно-вокальним жанрам та музиці для дітей. Вона створила цикл з чотирьох романсів ор. 7 на тексти китайських поетів середньовіччя, які побачили світ у видавництві «Юргенсона» у 1912 році: «Червона троянда», «Сходи у місячному сяйві», «Сп'яніла від кохання» (за текстами Лі-Тай-По / Лі Бо) та «Китайська пісня» за поезією Ші Кінга у перекладі Миколи Новича (псевдонім літературознавця та бібліографа М. Бахтіна).

М. Бахтін у 1896–1905 роках видав дев'ять випусків (з 25 передбачуваних) «маленьких антологій» світової поезії (вийшли: «Китай і Японія в їх поезії», «З чужих полів», «Пісні ста поетів. Японська антологія» та ін.). Судячи з вокальної партії, ці романси явно були написані для майбутньої дружини А. Римського-Корсакова – колоратурного сопрано Надії Іванівни Забели, солістки Театру російської опери С. Мамонтова.

Закладену композиторкою традицію розвинув Георгій Свиридов (1915–1998), звернувшись до фахово перекладеної поезії в циклі «Пісні мандрівника» («Песни странника»), який позначено глибокою своєрідністю, як і всю творчість воєнного періоду. В цей час молодий музикант завершував навчання у Ленінградській консерваторії по класу композиції Д. Д. Шостаковича (1941, раніше навчався у П. Рязанова), а в 1942–1944 рр. композитор завідував музичною частиною Ленінградського театру ім. О. С. Пушкіна в Новосибірську.

Ця композиція створена у роки навчання у військовому училищі у Бірську в Башкирії (на титульному листі вказано 1940–1941 рр. написання), звідки у 1942 році він був демобілізований у Новосибірськ. На цей період вже ясно окреслились його музичні кумири (Д. Шостакович, Г. Малер, І. Стравинський), а також визначились характерні ознаки індивідуального композиторського почерку митця: простота і ясність фактурної організації, пісенність мелодичної мови, ліризм змісту, пейзажність.

Цикл написано на тексти Ван Вей, Бо Цзюй, Хе Чжічжана у перекладі одного з найбільш ранніх професійних перекладачів-синологів Ю. Шуцького за виданням «Антология китайской лирики VII–IX вв. до Р. Хр.» (М.-Пб., 1923) як 6-частинний цикл для баса і симфонічного оркестру, проте, на думку низки дослідників, він відповідає жанровим критеріям вокально-хорової поеми. Розділи твору розкривають проблему долі поета, переслідуваного можновладцями за творчість, глибоку філософську тему митця і його батьківщини (в подальшому композитор розвине цю тему у циклі «Країна батьків»): у першому номері «Відплиття» на текст Ван Вей змальовується від'їзд у вигнання, у №№ 2–5 постають епізоди перебування на чужині, вдалині від столиці (№ 2 «Пагорби Хуацзиган» на текст Ван Вей – образ самотності вигнання, № 3 «Захід сонця» на текст Ван Вей, в якому оспівується поетичне натхнення, масштабний номер № 4 «Давнє кладовище», де центральними образами є гіркота і туга, для чого залучені застигли колористичні акордові вертикалі, № 5 «В далекому селищі» на текст Бо Цзюй-І – драматична кульмінація, яка розкриває образи відчаю, гніву у жанрі патетичного монологу). Заключний номер – «Повернення на батьківщину» на текст Хе Чжі-Чжана – уособлює місця далекої юності, у які повертається старець, вражений змінами нового часу.

Номери 1-2 та 5-6 виконуються атасса, створюючи ефект епічного обрамлення, завершеності життєвого циклу. На думку А. Сохора, стилістика і тема поета-вигнанця у Г. Свиридова тут близька до його романсів на слова О. С. Пушкіна, якими він дебютував у класі композиції Д. Шостаковича, а жанрова опора на пісню – орієнтує на прокоф'євські твори [7, с. 49–53]. З піснею ріднить розкриття не стільки фабули, сюжетної канви, скільки сутнісних, опорних моментів життя, через які розкривається філософська концепція світогляду, життєвих цінностей, позиції творчої особистості.

Згідно з поетичною стилісткою, ці аспекти розглядаються крізь призму змалювання місця подій та роздумів, які сповнені символістського підтексту (силуети далекої околиці міста, дзюркотіння струмка, дзвони). Обрані композитором поетичні тексти – універсальні з точки зору загальнолюдських цінностей, тому не потребують екзотизму задля характеристики місця подій (за винятком № 3, де присутня незначна алюзія-стилізація). Сьогодні нотний рукопис «Пісень мандрівника» зберігається в архіві Олександра Белоненко.

Серед митців середини ХХ століття, які звертались до професійного перекладу, слід виділити Миколу Пейка (1916–1995) – професора Московської консерваторії (а викладає він з 1942 р.) та Інституту ім. Гнесіних (з 1954 р.). Одна з його славетних учениць С. Губайдуліна висловила про нього: «Я захоплююся його талантом педагога і композитора, вважаю його людиною високого розуму і душевної чистоти» [1].

Опираючись на переклади вищезгаданого Юліана Щуцького, Б. та В. Васильєвих, він постає творцем вокального циклу «Шість романсів на вірші китайських поетів Середньовіччя» / «Обірвані рядки» (1952) на тексти Бо Цзюйї, Ван Вейя, Лю Юйси.

Нерідкими є продовження традицій наставника у діяльності його учнів. Так, один з учнів М. Пейка – Євген Ботяров – звернувся до давньої китайської літератури у хоровому жанрі «Кантата про мир» (на слова китайських поетів, 1959) для солістів, хору та оркестру.

Яскравою постаттю серед сучасних митців Росії є член Спілки кінематографістів, музичний керівник Большого театру в Москві, композитор Леонід Десятников, харків'янин за походженням, випускник класу композиції професора Бориса Арапова та Бориса Тищенка з інструментування у Ленінградській державній консерваторії. З 1973 року його діяльність пов'язана з Санкт-Петербургом, де він активно приступив до камерно-вокальної творчості. У 1974 р. він створив цикл «Три песни на стихи Тао Юань-Мина» для голосу і фортепіано у перекладі з китайської Леоніда Ейдліна (невдовзі цими ж перекладами керуватиметься український композитор з Донеччини О. Рудянський).

Тао Юань-мін (Тао Цянь, IV–V ст.) – визначний китайський лірик, якого знавець китайської літератури В. М. Алексєєв називав «поет опрощення і винних чар». Звертає на себе увагу й ім'я перекладача Ю. Ейдліна – одного з найавторитетніших спеціалістів у цій галузі. Учень академіка В. Алексєєва, відомий перекладами китайських віршів у жанрах «ши» і «ци», таких авторів як Тао Юаньмін, Лі Бо, Гао Ши, Цень Шень, Ду Фу, Бо Цзюй-і, Лю Юй-сі та ін. Усі його роботи з перекладу вражають близькістю до тексту оригіналу, внаслідок чого часто позбавлені рими і навіть стандартного порядку слів у переказаному рядку.

Своєрідністю творчого вирішення відрізняються «Сичуаньські елегії» Л. Сидельникова (1930–1992), які складаються з двох самостійних циклів, написаних у різні роки: I зошит «Сичуаньські елегії-інструментально-хоровий цикл» (з 9-ти номерів) для змішаного хору, флейти, арфи і вібрафона (1980); II зошит «Сичуаньські елегії, або думки, звернені до одного» – ораторія (13 номерів) для змішаного хору, солістів, флейти, флейти-пікколо, арфи, фортепіано, вібрафона та групи ударних інструментів (1983–1984).

Поетичні тексти належать до пізнього періоду творчості Ду Фу, коли він усамітнївся у схимі на березі струмка Хуаньхуасі, в околицях Ченду провінції Сичуань. У них композитора цікавлять загальнолюдські цінності і суттєві для китайського поетичного мистецтва прагнення осягнути гармонію зі світом, віднайти душевну рівновагу у роздумах про долю митця в суспільстві. Першовиконання було здійснене лише у лютому 2014 року силами Уральського камерного хору під керівництвом народного артиста Росії Владислава Новіка.

Жанр елегії потрактовано композитором на стику культур: у китайській традиції це віршований жанр, різновид красного письменства, спрямований на споглядання, медитацію і осмислення. У російській – журливий, іноді лірико-драматичний твір з глибоким психологічним підтекстом, який має достатньо масштабне представництво у музичному мистецтві (у доробку М. Глінки, О. Даргомижського, О. Бородіна, С. Рахманінова та ін.). Композитор у мистецькому рішенні постійно балансує між цими позиціями, взаємозбагачуючи жанрову модель.

Окремі номери першого зошита позначені композитором як соната-елегія (№ № 1, 2, 5, 9). Завершує твір номер-епітафія на власний поетичний текст, у якому композитор розкриває власну позицію щодо світосприйняття і міркування щодо творчості митця як віддзеркалення епохи у поетичних образах. Такими образами-символами є стихії: Вода, Вітер, Море, Гори, а цілісна драматургія твору розкривається через низку контрастних сновидінь. Окремий символістський ряд вторить тональності, яка демонструє синестетичний потенціал митця. Інтонанційним підґрунтям твору стає пентатоніка, яка підкреслює національну приналежність композиції.

Дослідники справедливо відзначають, окрім елегійних рис ознаки поетичного жанру епітафії та інших жанрів європейської та російської культур, інструментально-хорові токати та траурний марш, хоровий концерт, плач (хоровий вокаліз), хорал, інструментальну мініатюру, є і типовий для китайської поезії жанр.

Інший підхід до вирішення художнього завдання зустрічаємо у циклі «Ноктюрни» для баритона і фортепіано Едісона Денісова (1929–1996) на слова сл. Бо Цзюй І у перекладі С. Маршака – перекладача-професіонала, обдарованого поета і стиліста, проте далекого від синологічних засад. У цьому циклі з 8 номерів знайшли відображення оригінальні риси творчого мислення молодого композитора: гармонічна барвистість, увага до деталей тексту,



пріоритет вокальної партії, природність інтонування, прагнення до відбиття психологічної атмосфери кожного вірша. Тут присутня і стилізація, виражена засобами пентатоніки, суміщення хроматичної тональності з діатонікою [8].

До китайської поезії в своїй творчості звертався й композитор молдавського походження Сергій Берінський. Народився у 1946 році, юність провів у Донецьку, де закінчив музичну школу і училище по класу скрипки. У 1970 році С. Берінський вступив до Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних (клас композиції А. Г. Чугайова). Невдовзі після випуску він написав цикл «Алкоголі» для тенора (для високого голосу) і фортепіано на вірші Лі Бо (1977).

У 1971 році створив цикл для голосу і фортепіано на слова Лі Бо уродженець Свердловська, композитор Сергій Сиротін (викладач Уральської консерваторії та відповідальний секретар правління Уральської організації Спілки композиторів РРФСР), а в 1974 р. до поезій цього ж китайського митця звернувся ще один випускник цього навчального закладу (як і попередній музикант – випускник композиторського класу Б. Гібаліна) Віктор Усович у вокальному циклі «П'ять віршів Лі Бо» («Пять стихотворений Ли Бо», 1974) у перекладі спеціаліста-синалога Олександра Гітовича.

О. Гітович – російський поет, перекладач китайської та корейської літератури (таких авторів, як Цюй Юань, Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Го Можо і Мао Цзедун). Його праці були видані у книзі «З китайської і корейської поезії», що вийшла в Москві у 1958 році обсягом понад п'ятсот сторінок.

Натомість Віктор Усович – представник азійської культури (Бурятії), для якого східна філософія (абстрактність, споглядальність, комбінаторика, медитативність) та висловлювання через пентатоніку природні і самозрозумілі. Звідси – широке представництво звертань до поезії народів Сходу: музика на вірші бурятських поетів, цикли «Жменя піску» (1978, на слова І. Такубоку), «Бурятські наспіви» (1978, на слова Д. Жалсараєва) та ін.

Неординарним є підхід до теми Сходу у творчості композитора, педагога, громадського діяча Бакира Баяхунова (нар. у 1933, Алма-Ата). Після закінчення Алма-Атинської консерваторії (1960) стажувався у Московській консерваторії (1960–1963) по композиції у М. Чулакi, з поліфонії у С. Скребкова і В. Протопопова. Б. Баяхунов представляє в композиторському світі дунганську діаспору Центральної Азії, будучи першим професійним дунганським композитором. У його національно окресленій творчості приділено увагу казахському кюю, уйгурському мукаму, індійській разі. Перу композитора належать обробки китайської музики, в тому числі редакція і оркестровка симфонічної поеми «Амангельди» видатного китайського композитора Сі Сінха.

У камерно-вокальному жанрі він послідовно звертається до поезії різних народів: вокальні цикли на сл. Я. Шиваза (1957), на сл. поетів Азії (1961), «Монолог» на сл. О. Хайяма (1977), «8 японських тривіршів» на сл. М. Басьо (1991), і, зрештою, вокальний цикл для голосу і фортепіано «З лірики китайських поетес» (1994).

Оглянувши взірці звертання до фахових перекладних текстів середньовічної поезії Китаю у камерно-вокальних жанрах, зауважимо, що цей процес набув особливої інтенсивності у Росії та країнах суміжних з нею в середині ХХ століття. Серед перекладачів фігурують спеціалісти – синологи та загальні літературознавці, чим зумовлені відмінності у прочитанні першоджерела й стилістиці. Композитори переважно звертаються до жанрів вокального циклу сюїтного типу з незначними акцентами на екзотизм, більшою мірою приділяючи увагу символістському ряду та психологічному підтексту, ніж зовнішнім атрибутам змалювання місця описаних у поетичних текстах подій. Натомість привабливим ракурсом у прочитанні поетичного начала є творча особистість у співвіднесенні з суспільством і природою, їх філософське осмислення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боганова Т. О музыке Н. Пейко / Т. Боганова // Советская музыка. – 1962. – № 2.
2. Ван Сі. Еволюція опосередкувань Китаю у європейській музичній традиції / Ван Сі // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – № 1. – 2011. – С. 43–48.

3. Куницын О. И. Виктор Усович: очерк жизни и творчества / О. И. Куницын. – Восточно-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2000. – 31 с.
4. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття / Дзінь Лі // Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : ІМФЕ, 2002. – Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. – 2011. – С. 67–73.
5. Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие: (по материалам архивов СПб.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск. – спец. 17.00.02 / Мазур Марина Моисеевна; – СПб : Б.и., 2002. – 23 с.
6. Михайлов А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с. – (Язык. Семиотика. Культура). Электронная книга.
7. Сохор А. Георгий Свиридов : изд. 2-е. – / А. Сохор. – М. : Советский композитор, 1973. – 320 с.
8. Холопов Ю. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.
9. Эсаулова Т. И. Узор символов китайской культуры в инструментально-хоровом цикле Н. Сидельникова «Сычуаньские элегии» на стихи Ду Фу [Текст] / Т. Эсаулова // Региональное композиторское творчество в контексте современного музыкознания : материалы науч.-практ. конф. Пятого Пленума Челяб. отд-ния СК России / [науч. ред. Т. М. Синецкая]. – Челябинск, 2005. – С. 158–185.
10. Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Эсаулова Татьяна Ивановна. – Москва, 2005. – 237 с.

УДК 785(477.84)

З. М. СТЕЛЬМАЩУК

### **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ОРКЕСТРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено історію виникнення, творчого становлення, розвитку та сучасний стан відомих у Тернопільському краї оркестрів народних інструментів. Розглянуто діяльність організаторів і мистецьких керівників цих колективів. Проаналізовано різноманітність інструментального складу оркестрів, специфіку їх колоритного звучання, художньо-виражальні можливості, репертуар, концертно-виконавську діяльність.*

**Ключові слова:** оркестр народних інструментів, музичні інструменти, склад, групи інструментів, творча діяльність, мистецький керівник, репертуар.

З. Н. СТЕЛЬМАЩУК

### **ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ОРКЕСТРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА**

*В статье исследована история возникновения, творческого становления, развития и современное состояние известных в Тернопольском крае оркестров народных инструментов. Рассмотрено деятельность организаторов и художественных руководителей этих коллективов. Проанализировано разнообразие инструментального состава оркестров,*

специфику их колоритного звучания, художественно-выразительные возможности, репертуар, концертно-исполнительскую деятельность.

**Ключевые слова:** оркестр народных инструментов, музыкальные инструменты, состав, группы инструментов, творческая деятельность, художественный руководитель.

Z. M. STELMASHCHUK

**CREATIVE ACTIVITY OF FOLK INSTRUMENTAL ORCHESTRAL ENSEMBLES OF TERNOPIL REGION IN THE SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

*An important contribution to the development of folk-art on the territory of Ternopil region in the 50<sup>th</sup> of the past century was made by the honored cultural worker of former USSR Volodymyr Zulyak. On his initiative and direct work in recreational centre of the village Melnytsya-Podilska, and also with the help of zimbalist's reedpipe's ensembles in 1956 was created the orchestra of Ukrainian folk instruments. It consisted of banduras, string and bow instruments ( violins, basolia, bass), brass (clarinets, koza, trembita ), drums (big drum cymbals, triangle, sieve). The repertoire of the orchestra was a suite from the ballet «Dovbush Shawl» A. Kos-Anatolskyi, «Gahilka» S. Lyudkevych, «Ukrainian Symphony» by an unknown author of the eighteenth century, remakes of ukrainian folk songs , dances and other works.*

*Investigated period is characterized by opening and organizing orchestras of folk instruments and musical department in Chortkiv Teacher College, Music and pedagogical Faculty in Ternopil Pedagogical Institute, Departments of folk instruments in Ternopil College of Music, Terebovlia cultural-educational college.*

*The Orchestra of Folk Instruments in Chortkiv Teachers' College was founded in 1940 by Leonid Borsa. Since 1975 the orchestra was managed by P. Garbuz. Today, the work of the orchestra includes more than 70 professional musical compositions. Among them one can find «Paraphrase on Ukrainian folk song «Dumy Moyi»» by D. Klebanov, «The ballad about Baida» by G. Hotkevych, «Ukrainian Sich Songs Fantazy» by M. Shamli, «Poem about Ukraine» by A. Alexandrov, etc.*

*The orchestra of Folk Instruments in Terebovlya cultural and educational college started its activity in 1961 under the leadership of V. Prakh. During the next years, the orchestra was successfully working with professional musicians: O. Tabachuk , Y. Kubit , V. Yakibchuk , G. Torkot . Today, there are two orchestral ensembles in High College of Culture: orchestra of Ukrainian folk the option (conductor K. Hryha), and the Orchestra of Folk Instruments (conductor N. Kalakura). The repertoire of the orchestras includes Ukrainian melodies and songs copyrighted works and musical compositions of such musicians as Z. Dashak , M. Skoryk, P.Mayboroda, M. Rizol etc.*

*The Orchestra of Folk Instruments of Ternopil music college of Solomiya Krushelnytska was founded in 1958. The first manager of the orchestra was P. Danilets. Since 1993, the orchestra has been managed by M. Dmytryshyn. Its repertoire includes classical and contemporary works, including «Prelude in B flat minor» by Bach, «Concert for Piano and Orchestra» by Shostakovich, «Romance» by Y. Shchurovsky, «Melody» by M. Skoryk, «Concert tango» by Y. Tabachnyk ,«Hutsul fantasy» by A. Dubini, «Christ is risen», «Adagio» for the piano, saxophone and orchestra of Y. Kitsyla folk and many others.*

*The orchestra of folk instruments in Ternopil Pedagogical Institute was establishes in 1980. Over the years its leaders were such teachers as I. Pron' and , A. Dzhumaha. In 1993 Ukrainian orchestra of folk instruments began its artistic career on the base of Musical and Pedagogical Faculty under the direction of Z. Stelmashchuk. The musical program of the orchestra consists of the compositions of different genres: «Vesnyanka», «Hutsulka na Podilli» by V. Hutsalo «Hutsul melodies» by T. Remeshyla, «Zaporizkyi March» by Y. Adamtsevycha, «Polka rah – tsyah-tyah» by I. Miskyi, «March of Petlyura», «Testament» arranged by G. Khotkevych etc.*

*This is not the full list of folk instrumental ensembles of Ternopil region. There are number of amateur orchestras of folk instruments with people of different age that exists in regional recreational centres, and art schools, that are still being investigated. These folk instrumental and orchestra*

*groups play an important role in the national revival and preservation of Ukrainian folk and orchestra performance.*

**Key words:** *orchestra folk instruments, composition, musical instruments, cast, group of instruments, artistic activity, art director, repertoire .*

Важливою складовою частиною матеріальної і духовної культури України є народні традиції інструментального музикування. Українські народні музичні інструменти, походження яких історія відносить до сивої давнини, зацікавляють дослідників, істориків, науковців. У сучасних умовах культури, освіти і виховання інструментальне музикування на народних інструментах (сопілка, скрипка, бандура, цимбали, кобза, акордеон, баян, ударні інструменти, дерев'яні та мідні духові інструменти) в сольних, ансамблевих і оркестрових формах охоплюють всі ланки культурологічної і педагогічної освіти від загальноосвітньої школи, клубу, будинку культури до ВНЗ. Вони широко розповсюджені у професійній музичній культурі і народно-інструментальній аматорській музичній творчості. В цих умовах помітного поширення та розвитку у Східній Галичині і, зокрема, в Тернопільському краї набуло народно-інструментальне оркестрове виконавство. У будинках культури, клубах, загальноосвітніх школах, школах мистецтв, ліцеях, коледжах, училищах, вищих навчальних закладах почався процес відновлення та створення нових, різноманітних за складом народно-інструментальних ансамблів та оркестрів. Це привернуло увагу і викликало живе зацікавлення у культурологів, мистецтвознавців, музично-педагогічних працівників, культурної громадськості.

Питання сучасного стану народно-інструментального мистецтва частково висвітлені у працях В. Гуцала [3], М. Давидова [4], А. Душного [5], П. Іванова [6], О. Ільченка [7], В. Лабунця [8], О. Личенка [9], Т. Сідлецької [13] та ін.

Розвиток і сучасний стан народно-інструментального мистецтва Тернопільщини досліджували Б. Водяний [1], О. Смоляк [14], З. Стельмащук [15]. Цінним джерелом для вивчення цього питання є видання у кінці 2000-х років Тернопільського енциклопедичного словника [2; 11] та довідника А. Семешка [12], де поміщено інформацію про місцевих керівників оркестрів народних інструментів.

Однак, незважаючи на зростання інтересу науковців до народно-інструментального мистецтва, воно залишається малодослідженим і потребує подальшого наукового аналізу та узагальнення.

Метою статті є аналіз творчої діяльності найбільш відомих сьогодні народно-інструментальних оркестрових колективів та їхніх мистецьких керівників на теренах Тернопільського краю їхні досягнення і внесок у розвиток національної музичної культури.

Культурно-історичними передумовами виникнення українського народно-оркестрового музикування на Тернопіллі стало широке побутування і популярність, особливо у сільській місцевості, ансамблів троїстих музик, організація різних за складом ансамблів народних інструментів; запровадження академічного професійного навчання на народних інструментах та виникнення на їх базі оркестрових колективів у спеціалізованих музичних навчальних закладах (музичних школах, училищах, факультетах ВНЗ [15]).

Вагомий внесок у становлення народно-інструментального мистецтва на теренах Тернопільського краю у 50-х роках ХХ ст здійснив заслужений працівник культури УРСР Василь Зуляк – багатогранна творча особистість у різних напрямках творчої діяльності: організаторській, педагогічній, виконавській, інструментально-конструкторській, навчально-методичній. З його ініціативи та при безпосередній участі при будинку культури селища Мельниця-Подільська на базі діючих ансамблів цимбалістів і сопілкарів 1956 року був створений оркестр українських народних інструментів, до складу якого, окрім згаданих, увійшли бандури, струнно-смичкові інструменти (скрипки, басоля, контрабас), духові (кларнети, коза, трембіти), ударні (великий барабан, тарілки, трикутник, решето). Згодом, у 1962 році, В. Зуляк сконструював і поповнив оркестр сімейством п'ятиструнних ладкових кобз (мала, середня і велика), які «...виконували нескладні фігурації, інколи проводили тему та використовувалися для супроводу акордами» [6, с. 83]. У 1966 році з метою збагачення колоритного звучання у групу сопілок керівником вводиться власної конструкції сопілка-альт,

а 1970 року оркестр поповнюється лірою конструкції В. Зуляка, яка мала три струни: одна для добування мелодії, дві інші виконували функцію бурдонних звуків і наструювались квінтовым інтервалом соль малої октави-ре другої октави з діапазоном мелодії від ре першої до соль другої октави. Водночас Василь Олександрович вводить в оркестр власної конструкції українські концертні цимбали, якими замінив попередню групу сімейства цимбалів, духову групу поповнилась баянами і сурмами, ударна – литаврами та бухалом, що дало змогу урівноважити всі оркестрові групи інструментів, покращити загальний стрій, розширити діапазон, динамічну шкалу звучання оркестру. Завдяки такому складу «...у репертуарі оркестру були сюїта з балету «Хустка Довбуша» («Коломийка», «Менует», «Дует») А. Кос-Анатольського, «Гагілка» С. Людкевича, «Українська симфонія» невідомого автора XVIII ст., обробки українських народних пісень, танців та інші твори» [6, с. 36–37].

За період своєї понад чверть столітньої діяльності Мельнице-Подільський самодіяльний народний оркестр українських народних інструментів став відомим колективом в Україні. Його популярність зростала з року в рік завдяки самобутності звучання інструментів, які зазнавали постійної реконструкції й удосконалення на базі експериментальних виробничих майстерень під керівництвом В. Зуляка, що функціонували при місцевому будинку культури, а на початку 70-х років перейшли у відомство музично-хорового товариства України. Цимбали (гуцульські та угорські), сопілки (пікколо, прима, альт, тенор, бас), кобзи (прима, альт, тенор, контрабас, мала, середня, велика), ліра, козобас (бийкоза) сурми, козацькі труби, ударні (бухало, бугай) – це ті інструменти, що виготовлялись безпосередньо у майстернях і були функціональною колористично-звуковою окрасою оркестру, а оркестр слугував своєрідною лабораторією, де ці інструменти проходили акустичні, тембральні, технічні випробування.

Багатогранна, невтомна, творчо-педагогічна діяльність В. Зуляка у галузі народно-інструментального оркестрового виконавства активно вплинула на музично-культурну традицію не тільки Тернопільського краю, Східної Галичини, але й далеко за її межами і практично розповсюдилась на всю Україну. Оркестр став своєрідним орієнтиром для самодіяльних і професійних оркестрових колективів при комплектуванні інструментально-оркестрових груп, формуванні різножанрового і різностильового репертуару, навчально-методичної роботи, сприяв розвитку і популяризації українського народно-інструментального мистецтва.

Досліджуваний період характеризується відкриттям музичного відділення у Чортківському педагогічному училищі, музично-педагогічного факультету у Тернопільському педагогічному університеті, відділів народних інструментів у Тернопільському музичному училищі, Тербовлянському культурно-освітньому училищі, де були організовані оркестри народних інструментів. Зокрема, оркестр народних інструментів у Чортківському педагогічному училищі створив 1940 року Леонід Борса. У післявоєнні роки колективом керували Роман Гордій, а згодом Петро Рожанський, під керівництвом якого оркестр у 1949 році завоював друге місце на Першій республіканській олімпіаді педучилищ України у місті Києві.

Подальшого творчого піднесення колектив оркестру набув під керівництвом Йосифа Чигури та Дмитра Чикалова, ставши справжньою мистецькою школою для навчання та естетичного виховання майбутніх вчителів музики та музичних керівників, відомих сьогодні педагогів, диригентів, музикантів, знаних діячів культури і мистецтв України. Серед них – народний артист України, диригент Євген Корницький, заслужений артист України, професор кафедри диригування Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка Богдан Дерев'яно, заслужений працівник освіти України, завідувач кафедри народних музичних інструментів і вокалу Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка, професор Корнель Сятецький, заслужений діяч мистецтв України, диригент Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки Володимир Ткачук та багато інших.

З 1975 року оркестром керує завідувач відділенням «Музичне мистецтво», відомий митець, диригент, баяніст, викладач Петро Гарбуз, який до складу домрово-балалаєчної групи під творчим впливом новаторського пошуку поступово вводить темброві баяни, бандури, скрипки, що дало змогу розширити рамки формування репертуару, збалансувати звучання оркестрових груп, збагатити тембрально-звукову палітру оркестру.

Сьогодні у творчому доробку оркестру понад 70 високохудожніх музичних творів, серед яких «Фантазія на теми Рябініна» А. Аренського, «Парафраз на тему української народної пісні «Думи мої» Д. Клебанова, «Дума про Байду» Г. Хоткевича, «Фантазія на теми пісень українських січових стрільців» М. Шамлі, «Концерт ля-мінор для фортепіано з оркестром» Е. Гріга, музично-поетична композиція «Звучить Бетховена соната» В. Шаповаленка, «Поема про Україну» О. Александрова, обробки українських народних пісень «Розпрягайте, хлопці, коней», «Ой у полі криниченька», «Їхав козак за Дунай» та багато інших, більшість яких П. Гарбуз переклав, оркестрував та аранжував особисто.

Оркестр є учасником багатьох міських культурно-мистецьких заходів, постійним учасником творчих звітів району у місті Тернополі, щорічним переможцем обласних конкурсів та творчих звітів вищих навчальних закладів Тернопільщини. Виступи оркестру відзначаються високою художньою виконавською майстерністю, багатством музично-виражальних засобів, що є яскравим свідченням його високого професіоналізму.

За вагомий внесок у справу виховання студентської молоді, примноження надбань національної культури українського народу, високий художній рівень виконавської майстерності оркестру у 2000 році присвоєно звання «Народний художній колектив».

Оркестр народних інструментів у Тербовлянському культурно-освітньому училищі створений 1961 року на основі домрово-балалаєчного складу та групи оркестрових тембрових баянів, які замовив спеціально для студентського колективу його керівник Василь Прах на Московській експериментальній фабриці музичних інструментів. Тривалий час оркестр під керівництвом В. Праха репрезентував навчальний заклад на сценічних майданчиках сільських клубів і будинків культури району, виступаючи у складі різноманітних концертних програм, приурочених знаменним подіям та ювілейним датам.

Особливої активізації та творчого розвитку набув оркестр на початку 70-х років під керівництвом баяніста, диригента, викладача училища Олексія Табачука. У цей період оркестр завдяки наполегливій організаційній та навчально-виховній роботі керівника досягнув високої виконавської майстерності. У репертуарі з'явилися різножанрові класичні та сучасні твори, серед яких вступ до опери «Алеко» С. Рахманінова, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Симфонія» № 8, сі мінор (незакінчена), І ч. Ф. Шуберта (диригент М. Виннічик), «Святковий хоровод» для баяна з оркестром В. Грідіна (соліст В. Сорока), низка власних перекладень, аранжвань та оркеструвань народних танців, пісень, романсів, авторських творів. Оркестр став творчою лабораторією для студентів, де вони вивчали специфіку інструментарію, стильової і тембральної роботи над виконуваними творами, проходили практику з диригування, інструментознавства та оркестрування творів, організації та керівництва оркестровими колективами.

У подальші роки з оркестром плідно працювали досвідчені, компетентні професіонали – фахівці оркестрової справи Я. Кубіт, В. Якібчук, Г. Торкот. Сьогодні в училищі функціонує два оркестрові колективи: оркестр українських народних інструментів (мистецький керівник К. Грига), в якому до домрово-баянного складу долучені групи скрипок, бандур та сопілок, і оркестр народних інструментів (мистецький керівник Н. Калакура) традиційного домрово-баянного складу інструментів. До репертуару цих мистецьких колективів входять обробки українських мелодій та пісень і авторські твори в інструментуванні Г. Торкот, композиторів З. Дашака, М. Скорика, П. Майбороди, М. Різоля та ін.

Оркестр народних інструментів Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької засновано 1958 року. Першим керівником його був П. Данилець. Сьогодні під керівництвом педагога-музиканта, баяніста-віртуоза, учасника Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Кубок світу» в Клінгенталі (Німеччина, 1995) Михайла Дмитришина, оркестр, основу якого складає домрово-балалаєчна група, відрізняється широкою динамічною палітрою завдяки групі багатотембрових готово-вибірних баянів та акордеонів, що дає можливість виконувати твори української і зарубіжної класики, сучасні оригінальні твори, обробки народної танцювальної музики, супроводу вокальних творів в аранжуванні та оркеструванні керівника колективу. Традиції народно-оркестрового виконавства, закладені його попередником, талановитим баяністом, диригентом, викладачем училища Омеляном Кмітьом зберігаються в колективі і примножуються. М. Дмитришином, який працює з

оркестром з 1993 року. Він скрупульозно підходить до виконавського аспекту роботи у студентському оркестровому колективі, оркестрові групи звучать збалансовано і злагоджено. Оркестру притаманна як філігранна техніка домрової групи, так і кантиленність звучання групи баянів, чітка темпо-ритмічність балалаєчної та ударної груп інструментів. Динамічна шкала від фортисимо до піанісимо досягається тандемом професіоналізму диригента і виконавців, що відкриває перспективи формування різножанрового та різностильового репертуару, куди входять класичні та сучасні твори, зокрема «Прелюдія» сі-бемоль мінор Й. С. Баха, «Концерт для фортепіано з оркестром» Д. Шостаковича, «Романс» Ю. Щуровського, «Мелодія» М. Скорика, «Концертне танго» Я. Табачника, «Московський візник» Є. Дербенка, «Гуцульська фантазія» А. Дубини, «Христос воскрес», «Адажіо» для фортепіано, саксофона і народного оркестру Ю. Кіцили, «Фантазія на теми пісень січових стрільців» М. Шамлі та багато ін.

Новаторство в оркеструванні, виконавстві, оновленні тембральної палітри, підборі репертуару, інноваційні підходи до репетиційної роботи в непростих умовах навчально-виховного процесу призвели до творчих успіхів. У 2007 та 2009 роках оркестр стає володарем Гран-прі Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах імені А. Онуфрієнка, окрім цього, оркестр завжди є окрасою програм мистецьких звітів училища, міських, обласних і республіканських урочистостей, представницьких міжнародних заходів.

Початком створення оркестру українських народних інструментів у Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка можна вважати 1980 рік, коли була створена капела кобзарів, у якій брали участь студенти факультету підготовки вчителів початкових класів та викладачі тодішнього інституту: І. Нагачевський, Я. Грицюк, Б. Пилявський, Р. Хмурич, Б. Підперигора, О. Качмар, З. Леськів та ін. Основу інструментальної групи склали кобзи (прими, альти, тенори, басы, контрабасы), виготовлені майстрами вищезгаданих експериментальних майстерень селища Мельниці-Подільської. До репертуару капели увійшли історичні та календарно-обрядові пісні в обробці талановитого музиканта-педагога, хормейстера, керівника колективу Ігоря Проня. За час свого трирічного існування капела відіграла важливу роль у розвитку інтересу до українського народного інструментарію, формуванні національної музичної культури студентської молоді.

Згодом, 1982 року, на базі факультету підготовки вчителів початкових класів та спеціальності «Вчитель початкових класів з додатковою спеціальністю «Музика» утворився оркестр народної музики під керівництвом музиканта-педагога, скрипаля Олега Джумаги. Студентський оркестр став новою моделлю серед оркестрових колективів навчальних закладів Тернопілля, оскільки за тембральною специфікою суттєво відрізнявся від згаданих домрово-балалаєчних оркестрів андріївського типу. У складі оркестру, який налічував 10 виконавців, були I, II скрипки, контрабас, цимбали, бубон, що притаманно традиційному народно-інструментальному музикуванню східних регіонів Галичини.

Новим етапом у формуванні музично-естетичного виховання студентської молоді був 1983 рік, коли в педагогічному інституті розпочав творчу діяльність ансамбль пісні і танцю «Терноцвіт» (художній керівник і хормейстер Олег Смоляк, балетмейстер Василь Лего, керівник оркестрової групи Зіновій Стельмашук). До складу оркестрової групи входили п'ять ладкових кобз, два баяни, сопілка, контрабас, бубон. У програмі ансамблю не було окремих інструментальних творів. Оркестрова група здійснювала музичний супровід хорової і танцювальної групи. Основу репертуару колективу склали вокально-хореографічні композиції «Біла береза», «Не шуми, калинонько», «Червона гвоздика», молдавські танці «Сербетореска», «Бетута», хореографічні композиції «Зима», «Білоруські скокі», «Російські гармоніки», «Зустріч на Збручі», «Буковинський танець» у постановці В. Лего, українські та російські народні пісні в аранжуванні О. Смоляка, сольні вокальні номери, що базувались на фольклорному матеріалі. Ансамбль був учасником усіх культурно-мистецьких заходів, а також виступав на звітних концертах з сольними програмами, що проводились в інституті, Дрогобицькому та Івано-Франківському педагогічних інститутах.

Відновлення народно-оркестрового виконавства у ТНПУ ім. В. Гнатюка після нетривалої перерви відбулося у 1993 році із заснуванням музично-педагогічного факультету, на базі якого розпочав свою творчу діяльність оркестр українських народних інструментів під

керівництвом акордеоніста, оркестрового диригента, кандидата педагогічних наук, доцента Зіновія Стельмашука. У першому складі оркестру до основної базової групи струнно-смичкових інструментів (6 скрипок, альт, контрабас) було долучено сопілку, кларет, три бандури, цимбали, ударні інструменти (малий барабан, бубон, трикутник). У процесі становлення оркестр поповнювався кількісним складом та розмаїттям інструментарію і остаточно за групами інструментів сформувався у 1996/97 навчальному році у наступному складі: дві флейти, два кларнети, два баяни, двоє цимбал, чотири бандури, вісім скрипок, два альти, віолончель, контрабас, ударні. Епізодично використовувались ліра, мала ладкова кобза, литаври та бухало.

У виконавських програмах колективу були класичні, оригінальні, авторські інструментальні та вокальні твори у перекладенні та інструментуванні З. Стельмашука, серед яких «Арія» з сюїти ре мажор Й. С. Баха, «Сумний вальс» Я. Сібеліуса, «Весняка», «Гуцулка на Поділлі» В. Гуцала, «Гуцульські наспіви» Т. Ремешила, «Запорізький марш» Є. Адамцевича, «Полька рах-цях-цях» І. Міського, «Українська фантазія для бандури з оркестром» А. Незовибатька, «Полька» для цимбал з оркестром Е. Балоба, «Петлюрівський марш», «Заповіт» в аранжуванні Г. Хоткевича, вокальні твори «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського, «Ой три шляхи широкії» Я. Степового, «Огні горять» М. Лисенка (соліст – народний артист України Я. Лемішка) та ін. Оркестр відрізнявся тембральною специфікою, м'якістю та компактністю звучання, зрівноваженістю оркестрових груп, чистотою ладу і був окрасою багатьох святкових концертних програм до Днів університету, роковин народження Т. Г. Шевченка, Днів музично-педагогічного факультету, виступав із сольними програмами перед учнівською молоддю шкіл м. Тернополя.

Перелік народно-інструментальних оркестрових колективів Тернопільщини на цьому не закінчується. Функціонує низка самодіяльних оркестрів народних інструментів, різноманітних за складом та віком виконавців при районних будинках культури, школах мистецтв, дослідження діяльності яких триває.

Таким чином, представлені народно-інструментальні оркестрові колективи відіграють важливу роль у національному відродженні та збереженні українського народно-оркестрового виконавства. Мистецькі керівники своєю самовідданою творчою працею творять високий рівень музичного мистецтва, намагаючись донести до слухача любов до національного фольклору, історії та культури. Підбираючи народний інструментарій і репертуар, вони роблять надзвичайно вагомий внесок у процес збереження і розвитку народно-інструментального мистецтва України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Водяний Б. Народно-інструментальна музика Західного Поділля у взаємозв'язках з суспільно-художнім життям і авторським мистецтвом другої половини ХІХ – середини ХХ ст. / Богдан Водяний // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.: Серія: Мистецтвознавство. № 1 (4). – 2000. – С. 128–134.
2. Губ'як В. Стельмашук Зіновій Миколайович / Василь Губ'як // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2009. – Т. 4 (додатковий). А-Я. – 593 с.
3. Гуцал В. Деякі проблеми збереження та розвитку народно-інструментального жанру / Віктор Гуцал // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва : Зб. мат. Другої Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 1998. – С. 33–34.
4. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні / Микола Давидов // Зб. статей : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1998. – 207 с.
5. Душний А. І. Оркестр народних інструментів на перехресті шляхів академічного виконавського сьогодення / Андрій Душний // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези



- Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 78–87.
6. Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів / П. Г. Іванов. – К., 1981. – 110 с.
  7. Ільченко О. О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності : Монографія / О. О. Ільченко. – К. : КДК, 1994. – 116 с.
  8. Лабунець В. М. Народно-інструментальне мистецтво Південно-Західного Поділля / Віктор Лабунець // Академічне народно-інструментальне мистецтво України : проблеми збереження та розвитку в сучасній соціокультурі : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Кіровоград, 2008. – С. 87–92.
  9. Личенко О. Магістральні напрямки репертуарної політики керівників народно-інструментальних колективів / Олександр Личенко // VI-а Всеукраїнська конференція «Музична освіта України : проблеми теорії, методики, практики» та III-я міжнародна конференція «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» науково-практичні конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 9–10 травня 2013 р., м. Дрогобич) : Збірник матеріалів та тез / [редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – С. 335–342.
  10. Літопис Тербовлянського вищого училища культури (1940–2010). Краєзнавчий культурологічно-мистецтвознавчий альманах / [ред-упоряд. В. Д. Губ'як]. – Львів : ТеРус, 2011. – С. 57–60.
  11. Павлів Я. Кміть Омелян Васильович / Я. Павлів, Н Схаб // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т. 2. К–О. – 93 с.
  12. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть: Довідник / Анатолій Семешко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 49 с.
  13. Сідлецька Т. Формування складу українського оркестру народних інструментів / Тетяна Сідлецька // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : Зб. наук. праць. – Вип. XIV. – К. : Міленіум, 2005. – С. 154–160.
  14. Смоляк О. Микола Миколайович Шамлі. Творчий портрет / Олег Смоляк. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – 100 с.
  15. Стельмашук З. М. Діяльність аматорських народно-інструментальних колективів Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ століття / Зіновій Стельмашук // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: збірник матеріалів VI-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2012, м. Дрогобич) / [редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – С. 109–113.

УДК 78.2У+78.9

І. М. МАТІЙЧИН

### ПАРАЛІТУРГІЙНА СПРЯМОВАНІСТЬ ВАСИЛІАНСЬКОЇ ПІСЕННОСТІ

*У статті зосереджено увагу на переважаючій паралітургійності василіанської духовнопісенної творчості на всіх етапах її розвитку. Літургійний аспект духовної пісенності пов'язується в греко-католицькій традиції із широким застосуванням так званого «всенародного співу» у церкві. Виявлено вплив василіанської пісенності на розвиток духовної пісні інших християнських конфесій в Україні.*

**Ключові слова:** василіяни, духовна пісня, паралітургійність, літургія, Греко-Католицька Церква.

## ПАРАЛИТУРГИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ВАСИЛИАНСКОЙ ПЕСЕННОСТИ

*В статье сосредоточено внимание на преобладающей паралитургичности василианского духовнопесенного творчества на всех этапах его развития. Литургический аспект духовной песенности связывается в греко-католической традиции с широким применением так называемого «всенародного пения» в церкви. Обращено внимание на влияние василианской песенности на развитие духовной песни других христианских конфессий в Украине.*

**Ключевые слова:** василиане, духовная песня, паралитургичность, литургия, Греко-Католическая Церковь.

## PARALITURGICAL FOCUS VASYLIAN SONGS

*As a results of ritual changes that took place in the uniat Church of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries, Greek-Catholic practice of spiritual songs had character mainly paraliturgical, i.e. one that is relevant to the prayer practices, but there is no direct connection with the liturgy. Introduction of spiritual songs in paraliturgical practice has been perceived as one of the elements of the Romanization of the Church. Those Eastern Church leaders, who supported the Union, saw in it the possibility of symbiosis of the Catholic Church and the Orthodox Rite as a method of preserving the Orthodox faith and native culture. These, in the uniat church were processes of balancing between the penetrate influences of Western liturgical practices and compliance with established traditions.*

*About great spread of spiritual songs on Ukrainian lands affirms issued in the late 18<sup>th</sup> century by Vasylians, anthology «Bohohlasnyk» containing 250 older and newly created spiritual songs, grouped by calendar thematic principle: songs to Jesus Christ, songs to the Virgin Mary and her miracle-working icons, dedicated to various saints and penance prayer songs.*

*This principle of structuring spiritual song collections became a common and most spread up until the present. Publishers of «Bohohlasnyk» define the scope of application of the collected songs in it, firstly, to Liturgy, secondly, for the singing of the people during the religious holidays.*

*Paraliturgical thrust of Ukrainian spiritual songs still clearly manifested itself in the new stage of development: at the end of the 19<sup>th</sup> in the first half of the 20<sup>th</sup> century. This orientation was common in the circles Greek-Catholic clergy desiderate nation wide singing in the churches to attract the active participation of all the faithful in the liturgy, and the internal demand of the people to join the singing to prayerfully-music components of ecclesiastical rite.*

*The authors of the spiritual songs of the late 19<sup>th</sup> - the first half of the 20<sup>th</sup> centuries, actively picked up the baton lean articulation, established in the Baroque era. The new songs were based on the colloquial speech of the people and it has become their defining trait. The appointment of new songs to perform in the Church was emphasized by the name of many collections of «Church-folk songs», «Religious songs». In addition, in spiritual song-books of this period appears the separate section «Song during the Liturgy». For a short period over 400 songs were created by Vasylians, most of which were published in «Church songs and Carols or Songs for Christmas».*

*Implementation of the ideas of popular singing in churches in Galicia is positively appreciated by personalities of great Ukraine, who belonged to the Commission of the ukrainization of the Church and prepared the reform of ecclesiastical singing. In the decision of the Ukrainian Orthodox Church synod on December 4, 1918 was need for the introduction of common singing in the Church.*

*At the same time in the Western Ukraine territory continued to evolve Vasylian songs, spreading its influence on Transcarpathia, Lemkivschyna, Western Volyn'. Greek Catholic Church strongly supported the participation of the people in the Church in general and Liturgical singing paraliturgical in particular. In the Decree of the Archieparhial synod from April, 25 1941 directly*

*states that the nationwide singing is a necessary condition for each Liturgy. In 1946 was suspended the activities of the Greek Catholic Church in Ukraine, and with it ended the second phase of the development of the Vasylian songs.*

*In our time, we witness the third stage in the development of spiritual songwriting of Vasylians. Developing and modifying on different historical periods of the time, Vasylian song retains and strengthens its affinity with various displays of religiosity of people from outside the Church to the Church. Not going beyond paraliturgic by virtue of the Greek-Catholic religious tradition, Basilian songs have found their application in the organic Church life of Ukrainians.*

**Key words:** *Vasylians; spiritual song; paraliturgic; liturgy; the Greek-Catholic Church.*

Сучасна українська духовно-пісенна творчість опирається на музичні надбання митців попередніх епох, синтезуючи в собі питома українські та західноєвропейські традиції піснетворення. Василянська пісенність, будучи стрижневою ланкою у розвитку української духовної пісні протягом століть, надалі займає важливе місце у вітчизняній духовнопісенній творчості. Саме василяни були і залишаються активними прихильниками популярної в Греко-Католицькій Церкві ідеї залучення всіх мирян до церковного дійства, у тому числі і через виконання духовних пісень.

Деякі дослідники духовної пісні звертають увагу на різницю сфери побутування духовних пісень у її літургійному вимірі. У зв'язку з цим з'являлися спроби класифікації духовних пісень з огляду на їх використання у церковному та позацерковному житті, причому науковці зазначають різницю у функціонуванні духовних піснетворів у християн західного та східного обрядів. Так, Б. Бартковський усі релігійні пісні католицької духовнопісенної традиції поділяє на позацерковні, церковні нелітургійні та церковні літургійні пісенні твори [18, с. 12–25]. Серед українських учених питанням пісенної термінології переймалася О. Гнатюк, яка весь український духовнопісенний репертуар визначає як позалітургійний [3, с. 27], а в дослідженнях Ю. Медведика українська духовна пісня визначається як паралітургійна [8].

Мета статті – простежити розвиток василянської духовної пісні з огляду на її паралітургійне застосування, показати тісний зв'язок між пропагованим у Греко-Католицькій Церкві дезидератом «всенародного співу» у храмах та настійливим впровадженням паралітургійної пісенності як важливого чинника релігійного і національно-патріотичного виховання.

Сучасна дослідниця духовних пісень О. Зосім розробила уніфіковану термінологію щодо української та західноєвропейської духовнопісенної практики, поділяючи духовні пісні на три різновиди: позалітургійні, паралітургійні та літургійні [4, с. 38–42]. В українському вимірі ці три гілки пісенності постають у різному конфесійно-територіальному та часовому просторі. Так, позалітургійна духовна пісня з'являється у православному середовищі XVII ст. і набуває поширення на більшій частині українських земель, а також у Білорусії та Росії. У XVIII–XIX ст. цей вид духовної пісні представлений на Лівобережній Україні.

Внаслідок обрядових змін, які відбувалися в уніатській церкві XVIII–XIX століть, у греко-католицькій практиці духовні пісні мали характер переважно паралітургійний, тобто такий, що має стосунок до богослужбових практик, але не має зв'язку із самою літургією. На думку О. Зосім, «при поширенні латинізації паралітургійний спів у східній літургії міг би з часом перетворитися на літургійний» [4, с. 39], як це було свого часу на Заході, адже йдеться не про форму та зміст пісень, а про їхню функцію. Зрештою, навіть духовні пісні, які виконувалися на католицькому богослужінні впродовж декількох століть, офіційно набули статусу літургійних співів тільки після реформ Ватиканського Собору (1962–1965 рр.). Але латинізація східного обряду торкнулася лише частково, він зберіг свою тотожність, поширюючи практику паралітургійної пісенності навіть на православне середовище західноукраїнських теренів.

Розвиток літургійної української пісні О. Зосім пов'язує із сучасним формуванням українського римо-католицького репертуару, який створюється і продовжує створюватися відповідно до обрядових норм латинської літургії. Із цим твердженням можна посперечатися, адже в Україні діють численні громади протестантських церков, для яких, як зазначав

Б. Бартковський, «церковні пісні завжди були літургійним співом» [18, с. 18]. Відтак загальний поділ на три гілки духовної пісні є логічним і прийнятним для використання як щодо західної, так і для східної церковної традиції.

На ранньому етапі розвитку українські духовні пісні виконували позалітургійну функцію, а впровадження їх у літургійну практику пов'язане саме із діяльністю Греко-Католицької Церкви, опорою якої став Василіянський Чин. Діяльність василіян внесла значний вклад у розвиток української духовної пісні, монахи цього ордену опрацювали і видали вагомий духовнопісенний репертуар, систематизуючи його у пісенній антології «Богогласник» 1790–1791 рр. та суттєво доповнивши власними творами. Зважаючи на величезну роль василіян у створенні, видавництві та популяризації духовних пісень, пісні греко-католицької традиції часто називають василіянськими. Видавці «Богогласника» визначали сферу застосування уміщених в ньому пісень, по-перше, для Богослужіння, по-друге, для співу народу в час релігійних свят [17, с. 43]. «Богогласник» містить 250 давніших і новостворених духовних пісень, згрупованих за календарно-тематичним принципом: пісні, присвячені Ісусу Христу, Богородиці та її чудотворним іконам, різним святим і пісні покаяльно-молитовного змісту. Варто зауважити, що такий принцип структурування духовнопісенних збірників став типовим і найбільш поширеним аж до сьогодення.

Увага василіян до духовної пісні та настійливе впровадження її у церковне життя були небезпідставними. Діяльність духовенства З'єдиненої Церкви, спрямована, згідно з постановами Тридентського собору, на підвищення рівня релігійної освіти і свідомості народу, як слушно зауважує О. Гнатюк [3, с. 8], не обмежувалася заходами суто формальними, і духовні пісні становили вагомий елемент цієї програми. Виражені в естетичній формі етичні принципи християнства доходили до сердець віруючих і здобували широку популярність. Тісний зв'язок розвитку духовної пісні із поширенням впливу З'єдиненої Церкви відзначає і С. Пап: «Унійні місіонери прибирали правди віри у відповідну пісенну шату, тобто уклали катехитичні пісні і їх поширювали під час місій. Співанням отих пісень на місіях вони закоренилися між вірними. Це спричинилося у великій мірі до розвитку духовної пісні» [11, с. 116].

Водночас впровадження духовної пісні в паралітургійну практику небезпідставно сприймалося (особливо у православному середовищі<sup>1</sup>) як один із елементів латинізації З'єдиненої Церкви. Хоча очільники східної церкви, які підтримали унію, бачили в ній можливість «симбіозу католицької церкви і православного обряду як способу збереження православної віри і рідної культури» [10, с. 41]. Таким чином, у З'єдиненій Церкві відбувалися процеси балансування між проникаючими впливами західної літургійної практики та дотриманням усталених традицій.

Попри значне поширення духовних пісень та часте їх використання у церковних відправах духовні пісні не стали частиною Служби Божої, а залишилися своєрідним доповненням, співалися після літургійних піснеспівів – кондаків, тропарів, богородичних, під час прийняття Причастя тощо. Свідчення про поєднання духовних пісень у храмах з відповідними акафістами знаходимо у дослідженнях М. Возняка [1, с. 176], І. Франка [15, с. 32] та інших науковців.

Паралітургійна спрямованість василіянської пісні ще виразніше проявилася на новому етапі розвитку – в кінці XIX – у першій половині XX ст. Ця спрямованість відповідала як поширеному у колах греко-католицького духовенства дезидерату всенародного співу у храмах заради залучення до активної участі у богослужіннях всіх вірних, так і внутрішній потребі народу долучитися співом до молитовно-музичної компоненти церковного обряду. Про це емоційно висловився І. Франко, який крім гасла «Геть від Бортнянського», проголошує: «У нашій церкві громада вірних мовчить лише тоді, коли чути голос священника, зрештою повинна все співати» [16, с. 53], а якщо громада, не належна до хору співаків, мусить мовчати – це не відповідає духові нашої церкви.

<sup>1</sup> Так, відомо, що проти духовних пісень виступав Іван Вишенський, який жив суто за візантійськими чернечими традиціями.

Такі ж думки висловлювались і у греко-католицьких виданнях. Так, відзначаючи природну співучість нашого народу, якийсь Г. О. пише: «Хай же цей всенародний спів не зупиняється біля порогу церковного як велика рушійна народна сила, хай не буде він і в церкві забороненим, навпаки, хай він буде тою притягальною силою, що поєднує народ з церквою і богослужінням, що оживляє наші храми церковні, що робить їх живою церквою живих, поєднаних релігійною свідомістю і одухотворенням» [2, с. 3]. У такому ж дусі звучать й інші голоси: «З досвіду знаємо, що наш народ по церквах рветься до співу... Хор люблю надзвичайно, але коли йде про пісню, про молитву, то без порівняння й без сумніву вона є сильніша, коли пливе з грудей цілих соток людей нараз, чим коли її виводять кільканадцять хоч би і найкращих співаків» [9, с. 430].

Посилення прагнення до свідомої народної участі в богослужіннях було цілком у дусі часу, адже українці Галичини, пробуджені «весною народів» 1848 року, активно включалися у розбудову громадського життя, і в цьому процесі передові позиції займала саме Греко-Католицька Церква, сприяючи релігійному й національному самоусвідомленню народу.

Автори духовних пісень кінця XIX – початку XX ст. активно підхопили естафету піснетворення, започатковану в епоху бароко. Нові пісні ґрунтувалися на розмовній мові народу, це стало їх визначальною рисою. Водночас збереглася паралітургійна спрямованість нововасиліянських пісень. Призначення новостворених пісень для виконання у церкві підкреслюється назвою багатьох збірок: «Церковно-народні пісні», «Церковні пісні». Більше того, у духовнопісенниках згаданого періоду з'являється окремий розділ пісень під час Служби Божої<sup>1</sup>, куди включені пісні перед Службою Божою, пісні до окремих літургійних частин, пісні під час Причастя. Цікавою була спроба видавців «Книжечки місіїної» спонукати парафіян всі щоденні молитви проспівувати у церкві – для цього були задіяні творчі сили, створювалися певні духовні пісні, видані окремими випусками під назвою «Молитовні часи» («Книжечка місіїна» за 1898 рік (ч. 11–12)).

За короткий період (кінець XIX – перша чверть XX ст.) було створено понад 400 пісень, більшість з яких були надруковані в антологічних виданнях 1925 року «Церковні пісні» (301 пісня) та «Коляди, або Пісні на Різдво Христове» (80 пісень). Деякі з надрукованих пісень є переспівами зразків із «Богогласника», що свідчить про опору нової хвилі духовного піснетворення на надбання авторів попередньої епохи.

Про популярність і паралітургійне використання духовних нововасиліянських пісень свідчать здебільшого негативні відгуки тогочасних музикознавців С. Людкевича [7] та Б. Кудрика [5, с. 81, 100; 6, с. 67], незадоволених масовим виконанням новостворених пісень у церкві. Як відомо, С. Людкевич взагалі був противником всенародного співу у церквах, виступаючи за високий мистецький рівень музичної компоненти церковного дійства. А Б. Кудрик вбачав значні чужинецькі впливи у музичній компоненті нововасиліянських пісень, проте відзначав як позитив опору нововасиліянської творчості на розмовну мову народу, і, зрештою, сам створив кілька духовних пісень зовсім у дусі часу. Варто нагадати, що ідея всенародного співу мала на меті забезпечення активної участі громадян у богослужінні, забезпечення єдності народу і церкви, посилення комунікації між ними та сприяння церковним діячам впливати на релігійний та національний розвиток суспільства. Перехід на розмовну мову спочатку у проповіді та духовних піснях, а згодом у всій літургії – така логіка поступової адаптації церковного дійства забезпечила високу довіру до церкви, представники якої мали наприкінці XIX – у першій половині XX ст. великий вплив на активізацію громадянського суспільства у Галичині.

Успішне втілення ідеї всенародного співу у церквах Галичини надихало і музичних діячів із Великої України, які входили до комісії з українізації церкви та готували реформу церковних співів (1918 р.). Зокрема К. Стеценко, посилаючись на досвід Галичини, висловлювався так: «Я стою за необхідність негайного введення загальних співів у церкві. Це

<sup>1</sup> «Пісні під час Служби Божої на триголосий хор жіночий або мужеський» Й. Кишакевича вийшли окремою збіркою ще 1898 року (Перемишль).

найліпший засіб українізації церковного співу. При таких співах народ не додержується вивчених гармонічних ходів, а несвідомо творить» [14].

Зрештою, на пленарному засіданні Всеукраїнського Церковного Собору 4 грудня 1918 року було ухвалено рішення, в якому, зокрема, говорилося: «Комісія визнала, що церковний спів на Україні має бути не тільки православним, а й цілком національним, що церковні мелодії повинні бути національними українськими». Було визнано також необхідність заснування комітетів з церковного співу, проведення заходів з підготовки фахівців, видання каталогів і збірників церковних співів, запровадження загальних співів у церкві [13, с. 71]. Подальший розвиток подій брутально перекреслив надії українських церковних і музичних діячів на розвиток національної церкви. Неодноразове посилення на згаданому соборі на досвід Греко-Католицької Церкви у Галичині залишається показовим фактом.

У той же час на теренах Галичини продовжує розвиватися паралітургійна пісенність, поширюючи свій вплив і на Закарпаття, Холмщину, Західну Волинь<sup>1</sup>. Після видання антологічних збірок 1925 року василіянами у Жовкві (що також були сформовані на основі надрукованих у періодичних виданнях та авторських збірках пісень) нові пісні з'являються у греко-католицькій пресі та окремими співаниками, поповнюючи репертуар церковних, учнівських та аматорських хорів, проте їх оформлення в антологічні збірки не відбувається через згортання, а згодом і заборону діяльності Греко-Католицької Церкви (1946 р.).

Залишається фактом, що Греко-Католицька Церква всіляко підтримувала участь народу у церковному співі взагалі та паралітургійну пісенність зокрема. У Декреті Львівського Архiepархіального Собору від 25 квітня 1941 р. прямо говориться, що «обряд наш вимагає, щоб увесь нарід співав, і тим способом брав чинну участь в церковних відправах», тому всенародний спів є умовою кожного Богослужіння, більше того, «Собор уважає за один з найважливіших обов'язків священика працювати над введенням всенародного співу, уважає також за найперший і найважливіший обов'язок дяків навчити нарід брати участь у Богослуженні спільним співом» [12, с. 7].

У наш час ми є свідками відродження релігійних обрядів і традицій, що існували в Греко-Католицькій Церкві, та їх поширення як територіального, так і конфесійного. По-перше, розширюється сфера впливу Греко-Католицької Церкви із західних теренів на інші території сучасної України<sup>2</sup>, по-друге, василіянські пісні проникають у паралітургійну та літургійну обрядовість інших християнських церков<sup>3</sup>, про що свідчать такі видання: «Псалмоспіви» (Ужгород, 2002, Церква християн віри євангельської), «Молитовник» (Київ, 1997, УПЦ КП), «Християнський молитовник» (Красилів, 1995, Церква братів менших капучинів), «Український православний молитовник» (Львів, 1994, УАПЦ), «Благословенний будь» (Тернопіль, 2002), «Літургійні співи» (Київ, 1998).

Таким чином, василіянська пісенність майже від часу свого виникнення мала паралітургійне спрямування задля забезпечення тісного зв'язку народу із церквою, задля збільшення можливості впливу провідників церкви на свою паству. Розвиваючись і видозмінюючись на різних історичних відрізках часу (а зараз спостерігаємо III етап розвитку василіянської пісні), василіянська пісня зберігає та поглиблює свою спорідненість із різними проявами релігійності людей, від позацерковних до церковних. Не переходячи рамки паралітургійності в силу греко-католицької релігійної традиції, василіянські пісні знайшли своє органічне застосування в церковному житті українців.

<sup>1</sup> Про це свідчать видані у той час духовнопісенні збірники, що містять нововасиліянські пісні: «Молитви и пісни для интернатских питомцев» (Ужгород, 1925), «Піснопінія Богогласника холмского народно-церковного роспіва вь четырехголосной гармонизации Е.Витошинскаго» (Холм, 1910), «Скорбна Мати». Уложив д-р А. Річинський (Володимир-Волинський, 1929).

<sup>2</sup> Про діяльність Греко-Католицької Церкви у середовищі діаспори, що мало величезний вплив для збереження національних релігійних традицій, у нашій статті не йдеться.

<sup>3</sup> Початки цього процесу бачимо ще на початку XX ст., свідченням чого є «Український євангельський співаник», виданий у Станиславові 1933 року, що містить ряд василіянських пісень.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші / М. Возняк. – Львів : Друкарня НТШ, 1914. – С. 125–480.
2. Г. О. Общепародное пение въ бытовой жизни народной и въ церковномъ богослуженіи / О. Г. – Холм, 1908. – 10 с.
3. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / О. Гнатюк. – Варшава ; Київ : Перевал, 1994. – 188 с.
4. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XVIII століттях / Ольга Зосім. – Київ : ДАКККіМ, 2009. – 204 с.
5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Борис Кудрик. – Львів, 1995. – 128 с.
6. Кудрик Б. Чужі впливи в українській музичній культурі / Борис Кудрик // Українська музика. – 1937. – Ч. 5. – С. 65–67.
7. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Український вісник. – 1921. – 2 серпня.
8. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть / Юрій Медведик. – Львів : Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
9. Миронюк І. За самолівковий напів по наших церквах / І. Миронюк // Нива. Часопись посвячена справам церковним і суспільним. – 1935. – С. 429–431.
10. Новицкая-Ежова А. Орден базилиан и его культурно-просветительская деятельность на украинско-белорусско-литовских землях Речи Посполитой / А. Новицкая-Ежова // Славяноведение. – 1996. – Вып. 2. – С. 33–47.
11. Пап С. Духовна пісня на Закарпатті / С. Пап // *Analecta ordinis S. Basilii Magni* – Рим, 1971. – С. 114–142.
12. Про церковний спів. Декрет Львівського Архиепархіального Собору від 25 квітня 1941 р. – Львів : Львівська Богословська академія, 2001. – 10 с.
13. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х – 20-х рр. XX століття у контексті соціокультурних процесів / Майя Ржевська // Українське музикознавство. – Київ, 2001. – Вып. 30. – С. 61–79.
14. Стеценко К. До реформи церковних співів / Кирило Стеценко // Слово. – 1918. – 26 листопада.
15. Франко І. Апокріфи і легенди з українських рукописів / Іван Франко // Пам'ятки українсько-руської мови і літератури. – Львів, 1896. – Т. 2.
16. Франко І. Думки профана на музикальні теми / Іван Франко // Зібрання творів у 50 томах. – Київ : Наукова думка, 1982. – Т. 36. – 487 с.
17. Щеглова С. «Богогласник»: Историко-литературное исследование / С. Щеглова – Киев : Тип. Ун-та Св. Владимира, 1918. – 343 с.
18. Bartkowsky V. *Polskie spiewy religijne w zywej tradycji. Style i formy* / V. Bartkowsky. – Krakow : PWM, 1987. – 284 s.

УДК 782.1.071.2 (477)

Г. М. ДАНКАНИЧ

**ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ  
АНДРІЯ АЛЕКСИКА У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН МІЖ  
УКРАЇНОЮ ТА РОСІЄЮ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено життєвий і творчий шлях народного артиста Росії Андрія Алексика, проаналізовано його особистий внесок у розвиток вітчизняного мистецтва. Розглянуто виконавську майстерність співака, вихованого у системі української освіти та*

збагаченого досвідом роботи за кордоном, з точки зору міжкультурних зв'язків між Україною та Росією у другій половині ХХ ст.

**Ключові слова:** Андрій Алексик, міжкультурні зв'язки, виконавська діяльність, вітчизняне оперне мистецтво.

А. М. ДАНКАНИЧ

**ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
АНДРЕЯ АЛЕКСИКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ МЕЖДУ  
УКРАИНОЙ И РОССИЕЙ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА**

*В статье исследован жизненный и творческий путь народного артиста России Андрея Алексика, проанализирован его личный вклад в развитие отечественного искусства. Рассмотрено исполнительское мастерство певца, воспитанного в системе украинского образования и обогащенного опытом работы за рубежом, с точки зрения межкультурных связей между Украиной и Россией во второй половине ХХ в.*

**Ключевые слова:** Андрей Алексик, межкультурные связи, исполнительская деятельность, отечественное оперное искусство.

Н. М. DANKANYCH

**VOCAL-PERFORMING ACTIVITIES OF ANDRIY ALEKSYK  
IN THE CONTEXT OF CULTURAL INTERRELATIONS BETWEEN UKRAINE  
AND RUSSIA IN THE SECOND HALF OF XX CENTURY**

*In article the life and career of national actor of Russia Andriy Aleksyk is analyzed, his contribution to the development of native opera art is examined. Mastery of the singer, brought up in the Ukrainian education system and enriched with experience of working abroad, is considered from the perspective of cross-cultural relations between Russia and Ukraine.*

*Ways of development of modern science staticize reconsiderations of the esthetic principles of foreign schools of art and transfer of their achievements on the national soil. The solution of these questions in a certain degree is caused by orientation of researchers to judgment of development of native art in all its integrity and versatility.*

*In a galaxy of names of outstanding cultural figures who returned home and brought the personal experience to the territory of the native land, the worthy place belongs to the native of Zakarpatye, the national actor of Russia Andriy Aleksyk.*

*Future singer was born in the village Velyki Komyaty on April 18, 1939. At nineteen-year age Andriy Aleksyk got on listening in Uzhgorod music college of a name D. E. Zador. The foundation of professional career of A. Aleksyk was laid exactly here. Training by the outstanding teacher of singing Andriy Zador became creatively singing basis, which has been carried by through actor's lifetime.*

*In 1965 A. Aleksyk entered the Lviv State Conservatory. Here he studied in class of Ostap Iosifovich Darchuk. At that time, he was most interested in opera class. An invitation to the post of singer in Lviv Opera House back in his student days was great joy for future national actor. The role of Miller in «The Mermaid» of Dargomizhskiy – one of the most psychologically complicated vocal parts in operatic literature – became for A. Aleksyk first responsible opera part. Knowing the need for basses in the Gorky Opera, Ostap Darchuk invited him to go there. A. Aleksyk debuted in Gorky in Miller's part and was immediately accepted into the leading group of soloists. Later, the chief director of the Gorky Opera House George Miller became the chief director of Chelyabinsk Opera Theatre and persuaded Andriy Aleksyk to move there with him. All major opera parts there belonged to him.*

*In opera houses of Gorky and Chelyabinsk Andriy Aleksyk worked for twenty years. His talent was revealed in the famous bass lines from «Faust», «Prince Igor», «The Mermaid», «Eugene Onegin» and others. Although, he was successful not only in his opera performances, but also in*



*concerts and recitals, which the singer always divided into two branches: the first was composed by russian folk songs, the second – by the ukrainian.*

*Many opera characters of different temperaments obeyed to Andriy Aleksyk: comic and tragic, restrained, noble and self-willed. His characters are always convincing, filled with lively sense, the living breath. In 1991, Andriy Aleksyk returned back to Lviv, where he was offered a job in the opera house. He came back with pleasure, though the work was hard. Lviv Opera House gladly accepted famed singer. With great enthusiasm and excitement Andriy Aleksyk performed both global and ukrainian opera repertoire. His vast repertoire contains more than one hundred and thirty works – six full concert programs in two parts, consisting of arias, ballads, romances and songs.*

*In 1993 he was elected the best actor of the year in Lviv. In addition, A. Aleksyk was also engaged in social activities. It is known, that he was chairman of the Lviv branch of the Union of theatrical figures, Arts Council member and chairman of the union of the Lviv National Opera.*

*Concert activity of Andriy Aleksyk was tireless. No matter, were that foreign concerts or performances in Ukraine – he always warmed up his need of a constant artistic work on stage. His repertoire, artistic experience, restless creative success led many admirers of different age, education, social status and nationality to the great interest in his performances.*

**Key words:** *Andriy Aleksyk, intercultural relations, performing activity, native opera art.*

Безсумнівним джерелом збагачення знань про становлення вокального мистецтва на теренах Західної України є дослідження творчої спадщини виконавців, які зробили свій творчий внесок в історію розвитку вітчизняного співацького мистецтва. У загальноукраїнському контексті професійна музична культура Закарпаття є однією з наймолодших. Процес її формування і становлення внаслідок об'єктивних історичних факторів відбувався в основному у середині ХХ століття. Саме тоді на теренах Закарпаття працювало багато випускників європейських консерваторій, митців широкої ерудиції. У своїй вокально-педагогічній та виконавській діяльності вони синтезували надбання різних національних шкіл (чеської, угорської, австрійської, російської) [2]. Шляхи розвитку сучасної мистецтвознавчої науки актуалізують переосмислення естетичних засад цих шкіл і перенесення їхніх здобутків на національний ґрунт. Вирішення цих питань певною мірою зумовлене орієнтацією дослідників на осмислення розвитку вітчизняного мистецтва у всій його цілісності та багатогранності.

Не менш цікавим з точки зору міжкультурних зв'язків є аналіз творчої діяльності українських митців, що були виховані у системі вітчизняної освіти, перенесли ці здобутки у сферу культури іншої країни, розкрили свій талант за кордоном і знову повернулися додому, збагачені досвідом і особистими надбаннями.

Протягом останніх десятиліть у мистецтвознавчій науці спостерігається зростання інтересу до вивчення мистецтва різних регіонів України. З'явилася велика кількість досліджень, які у різних аспектах розкривають особливості розвитку національної культури. Закарпатські науковці також не стоять осторонь цих культурологічних процесів. Спроби дослідження музичного мистецтва краю знайшли своє втілення у численних статтях про діяльність окремих музикантів та мистецьких колективів, у рецензіях на концерти тощо. Серед науковців, що зверталися до цієї теми, можна назвати імена О. Гріна, І. Кухти, В. Мадяр-Новак, Л. Мокану, Т. Росул та інших.

Мета статті – на основі аналізу життєвого і творчого шляху народного артиста Росії Андрія Алексика розглянути його мистецькі здобутки з точки зору міжкультурних зв'язків між Україною та Росією та з'ясувати його особистий внесок у розвиток вітчизняного мистецтва другої половини ХХ століття.

У плеяді імен видатних культурних діячів, які повернулися на Батьківщину і принесли свій особистий досвід на терени рідного краю, гідне місце належить уродженцю Закарпаття, народному артистові Росії Андрію Андрійовичу Алексіку. Народився майбутній співак у селі Великі Ком'яти Виноградівського району 18 квітня 1939 року в сім'ї простих селян [11]. З дитинства відчував потяг до пісні і поетичного слова. Залучався до праці з малих літ – працював у колгоспі на жнивах, допомагав батькові. У центрі села вечорами часто збиралася молодь – співати народних пісень. Андрій Алексик незмінно брав участь у подібних

«вечорницях», а у шкільному хорі змалку був солістом. У дев'ятнадцятирічному віці (а було це у 1958 році) Андрій Алексик потрапив на прослуховування в Ужгородське музичне училище імені Д. Є. Задора. Посприяв цьому шкільний учитель мови і літератури, він же – керівник дитячого і сільського хорів Омелян Іванович Копчак. Саме під час навчання в музичному училищі було закладено основи професійної кар'єри А. Алексика. Клас видатного педагога співу Андрія Євгеновича Задора – ось та творчо-співацька основа, мистецько-виконавська культура, життєва позиція митця, яка пронесена крізь усі роки артиста [10].

Під час навчання в музичному училищі Андрій Алексик мав можливість спілкуватися з представниками тодішньої мистецької еліти, набуваючи таким чином необхідного професійного досвіду. З великою теплотою згадує він про композитора Іштвана Мартона – концертмейстера, з яким впродовж чотирьох років навчання було вивчено, художньо опрацьовано і виконано безліч творів світового класичного та народного репертуару [6]. У статті Юлії Звоницької «Прислухайтесь до цього голосу» читаємо: «Тепер народний артист, провідний соліст опери А. Алексик з величезною вдячністю береже в пам'яті тих, хто сформував його як людину і артиста. А на добрих людей йому щастило. Таким був і його шкільний вчитель, і викладач Ужгородського музичного училища А. Задор» [5]. В іншому джерелі є ще й такі слова про цей період творчого зростання співака: «Шлях в мистецтво для А. Алексика почався з Ужгородського музичного училища [...] З вдячністю згадує співак свого педагога А. Задора і професора О. Дарчука, які навчили його того «арсеналу» прийомів, котрі дозволяють голосові литися легко, природно, осмислено» [4]. В училищі А. Алексика давали можливість виступати і як солістові, і як учасникові Закарпатського народного хору. Саме тут силами студентів уперше вдалося поставити «Наталку Полтавку». З оркестром перед початком кіносеансів у кінотеатрах А. Алексик співав народні пісні.

У 1962 р. А. Алексика призвали до армії. Служив спочатку в Дрогобичі, потім його перевели до Львова, де він став командиром відділення. Разом з ним служили майбутні народні артисти України Богдан Ступка, диригент Тарас Микитка, баритон Микола Чайковський, хормейстер Федір Гриньо [11].

1965 р., після служби в армії, А. Алексик поступив до Львівської консерваторії. На той час ректором був М. Ф. Колесса, який дав дозвіл Алексіку поступати у досить пізньому віці (26 років). Колесса залишився для нього порадиником й авторитетом на все життя. Навчався Андрій Андрійович у класі Остапа Йосиповича Дарчука. В консерваторії його понад усе приваблював оперний клас. «Оперна студія у Львівській консерваторії пригадується мені з особливо трепетним відчуттям. «Алеко» – моя перша серйозна робота, а моїми партнерами на той час були: Роман Вітошинський, тепер – народний артист України (Молодий циган); Таїсія Казимірска – народна артистка Росії, солістка Нижньо-Новгородської опери (Земфіра); Володимир Малахаєв – соліст Львівської опери (Старий циган). Диригентом-постановником був народний артист України Ігор Лацанич», – згадував А. Алексик в одному зі своїх інтерв'ю для книги І. Чупашка «Покликання» [1].

Величезною радістю для Андрія Андрійовича було запрошення на посаду соліста Львівської опери ще в студентські часи. Першою відповідальною оперною партією для А. Алексика стала роль Мельника в «Русалці» Даргомижського – одна із найбільш психологічно і вокально складних партій в оперній літературі. Образ Мельника став для Андрія Андрійовича одним із найулюбленіших. Він виконував цю партію пізніше і в Горьківській опері, і в Челябінську. Талановитий артист відкриває нові грані в драматичній долі старого божевільного Мельника. «Мене цікавлять гостро психологічні ролі, – зазначав А. Алексик, – тому в «Русалці» я особливо люблю сцену божевільного Мельника з Князем. Скільки в ній справжнього трагізму!» [5]. Остап Йосипович, знаючи потребу в басах у Горьківській опері, запропонував йому поїхати туди. А. Алексик дебютував у Горькому в партії Мельника і зразу ж був прийнятий у провідну групу солістів театру. Йому доручили такі партії: Князя Галицького і Кончака в опері О. Бородіна «Князь Ігор», Коллена в «Богемі» Дж. Пуччіні, Короля Рене в «Юланти» П. Чайковського, Пімена у «Борисі Годунові» М. Мусоргського [11].

Пізніше головний режисер Горьківського театру Георгій Соломонович Міллер переїхав головним режисером в оперу Челябінська і там намовив Алексика переїхати разом із ним. Всі

головні партії належали йому. Однією з його перших робіт була роль свата Кецала в опері «Продана наречена» Б. Сметани. З якою завзятою легкістю він долав складні вокальні віртуозні місця партії самовпевненого сільського вершителя доль! Так само легко, але в гротескному плані, був складений артистом й образ пліткаря, інтригана і лицеміра Базіліо в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні. Його Базіліо на перший погляд є стриманим і благочестивим, але це – маска, що прикриває його хитру душу. У комедії Бомарше-Моцарта «Весілля Фігаро» артист виступає вже у ролі Бартоло. Галерея комічних образів продовжилася в опері для дітей «Ай да Балда» композитора Б. Кравченка.

А. Алексіку підкоряються образи героїв різних характерів: комічні й трагічні, стримано благородні й свавільні. Його герої завжди переконливі, наповнені живим почуттям, живим диханням. Він один співав і Князя Хованського, і хмільного гуляку Князя Галицького, і владного хана Кончака в «Князі Ігорі» О. Бородіна. А ці партії потребують басів різного тембрального забарвлення. Виконував він і партію Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно; у його інтерпретації цей образ був саркастично-лукавим і скептичним. А скільки стриманого благородства й мудрості в образах Греміна в «Євгенії Онегіні» і короля Рене в «Іоланті» П. І. Чайковського, верховного жерця Рамфіса в «Аїді» Дж. Верді! По суті, у списку співака є увесь басовий оперний репертуар.

Улюбленою для А. Алексіка є партія Івана Сусаніна із однойменної опери М. Глінки [6]. В одному зі своїх інтерв'ю співак зізнавався: «До Сусаніна я ставлюся з особливим трепетом. Він підкорив мене істинно російським характером, духовною простотою, селянською мудрістю і самопожертвою. Таким, власне, я бачу живий образ, шукаючи для нього теплі сердечні барви. А ще мені дуже хотілося б заспівати Бориса Годунова» [5]. Ще одна роль А. Алексіка – партія Монтероне в «Ріголетто» Дж. Верді. Ця роль є невеликою, проте артист наповнює її великою значимістю.

А. Алексік не обмежував себе оперною сценою. Він часто виступав з оркестром Челябінського інституту культури, брав участь у симфонічних вечорах. Великий камерний репертуар давав йому можливість виступати перед будь-якою слухачською аудиторією. Співак володів рідкісним умінням контактувати зі слухачами. Природно, що з роками приходив великий досвід, вміння, майстерність, а разом з ними – пропозиції вокально-педагогічної роботи в консерваторії. Що ж, А. Алексіка цікавив такий вид діяльності, але перемагала все-таки сцена, хоч він і нині постійно дає консультації молодим професійним співакам.

З Андрієм Алексіком цікаво було працювати і постановникам спектаклів. Прислухаємося до думки режисера Г. Міллера: «Працюючи над роллю, він намагається до кінця осягнути її суть, виправдати кожен інтонаційний, кожен мотив поведінки свого героя. Він прагне вжитися в нього, стати його господарем. Можна говорити про справжню майстерність, а досягається вона великою і напруженою працею. Тому він завжди і досягає своєї мети» [5].

В оперних театрах Горького та Челябінська Андрій Андрійович пропрацював двадцять років. Його талант розцвітав на знаменитих басових партіях з «Фауста», «Князя Ігоря», «Русалки», «Євгенія Онегіна» та ін. Причому успіх мали не тільки його виступи в оперних виставах, але й сольні концерти, в яких співак завжди робив два відділення: перше – з російських народних пісень, друге – з українських.

У Челябінську А. Алексік довгі роки був активним учасником мистецького життя міста, завідувачем музичної секції Спілки театральних діячів, членом обласної ради Фонду культури, членом художньої ради та головою профспілки опери. Але він ніколи не забував рідні місця. Кожен свій приїзд до батьківського села на Закарпаття він перетворював на радість для краю, які збиралися на музичне свято в будинку культури – послухати свого знаменитого співака.

У 1980 році співак був удостоєний почесного звання заслуженого артиста РСФСР, у 1985 – звання народного [11].

«Природа обдарувала А. Алексіка красивим голосом. І ще наділила величезною працездатністю, без якої про істинне мистецтво, навіть при найблискупіших вокальних даних, можна лишень мріяти. Безперервно працюючи, А. Алексік перетворив свій голос у безвідмовний інструмент. Його вирізняють благородство тембру, безмежна свобода верхніх

нот, динамічне наповнення нижніх звуків і віртуозність. Для провідного соліста Челябінської опери партія і роль, спів і гра є синонімами», – пише В. Дмитров у статті «Правда почуттів» [5].

У 1991 році, коли Україна стала незалежною державою, Андрій Алексик приїхав до Львова. Оперний театр із радістю прийняв уславленого співака. Праця була цікавою, а співак – наповнений великим бажанням прислужитися рідному мистецтву. З великим натхненням і хвилюванням Андрій Алексик виконував поряд зі світовим репертуаром українські опери. Незабутніми є його образи Тараса в опері М. Лисенка «Тарас Бульба», Виборного в опері «Наталка Полтавка», Пацюка в «Різдвяній ночі», Івана Карася в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського... Співав також Ландграфа в опері «Тангойзер» Р. Вагнера, а партії Базіліо і Монтероне виконував трьома мовами. У 1993 році у Львові його обрали кращим актором року. Окрім того, А. Алексик займався громадською діяльністю. Відомо, що він був головою Львівського відділення Спілки театральних діячів, членом художньої ради та головою профспілки Львівської національної опери. «Я завжди дуже хотів повернутися додому, – зізнавався він у своєму інтерв'ю для газети «Високий замок». – Навіть попри те, що у Челябінську знайшов, як то кажуть, «свій» театр і пропрацював там щасливих 16 років. Мені завжди здавалося, що я замало зробив для Батьківщини, що маю саме тут залишити виконавцям свій досвід, що мушу докласти зусиль до процвітання національної опери. І використати задля цього всі свої зв'язки та багаторічні напрацювання. У 1991 році, на хвилі відродження, я погодився на пропозицію тодішнього директора Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка і переїхав до Львова. Міста, де колись навчався в консерваторії...» [8].

Скрізь, в усіх містах, А. Алексик сприймався як мистецька гордість народу – великого народу, який мав його за по-справжньому свого Народного Артиста, що зберіг свій яскравий національний колорит людини, співака і врешті – голосу. Співак, який на відповідному професійному рівні несе національну співочу традицію, може розраховувати на розуміння будь-якої слухачької аудиторії у будь-якій країні. Отже, митець-професіонал, що набув високопрофесійних навичок і зберіг національну природу передачі та відчуття життя, через власний звукопис стає митцем міжнародного рівня.

Зазначимо, що Андрій Алексик володіє великим репертуаром з більш ніж ста тридцяти творів – шість повних концертних програм на два відділи, які складаються з арій, романсів та пісень. В одному зі своїх інтерв'ю для газети «Закарпатська правда» він розповів: «Я люблю виступати на концертах і виступаю часто. Часто просять виконати українські пісні. Співаю також російські, білоруські, пісні народів СРСР» [9]. Андрій Алексик на сцені – це природно втілена багатогранність українських характерів, це – прекрасний голос, що хвилює слухачів неповторним тембральним звукописом, в якому легким вкрапленням є особлива закарпатська вимова деяких приголосних. «Артист Андрій Алексик – це народна стихія, що найяскравіше проявляється у висвітленні відтворюваних ним персонажів. Найтонші батьківські і яскраві бунтарські риси батька-героя, патріота Тараса Бульби, неповторний український колорит Карася – це все взято із нашого життя і втілено на сцені», – висловлює свою думку доктор історичних наук і професор Ю. Сливка [7].

Концертна діяльність Андрія Андрійовича була невтомною. Чи це були закордонні концерти, чи виступи в Україні – він зігрівав їх потребою постійної артистичної праці митця на сцені. Його величезний репертуар, артистичний досвід, неспокійна творча вдача зумовлювали велике зацікавлення до його виступів багатьох різних за віком, освітою, соціальним положенням і національністю шанувальників його таланту.

І хоча Андрій Андрійович Алексик вже не співає на великій сцені, проте він не пориває з вокальним мистецтвом: його неодноразово запрошують до Львівської національної музичної академії ім. Лисенка як голову Державної екзаменаційної комісії. Він підтримує молоді таланти і з радістю допомагає порадою усім, хто до нього звертається.

Девізом життя А. Алексика є вислів І. Франка: «Пісня і праця – великі дві сили, їм я бажаю довіку служити!» [6]. Артист завжди стимулював у собі потребу творчої праці, скрізь і повсякчасно виконував велике мистецтво жити в образі, любити створене і надихати цією любов'ю людей. У цьому і вбачається особлива мистецька сутність народного артиста, патріота України.

Історія формування та розвитку професійного вокального мистецтва на Західній Україні в другій половині ХХ століття залишається однією з недостатньо досліджених ділянок музичної культури Західної України. Однак, якщо врахувати багаті традиції співу і осмислити роль представників українського вокального мистецтва у контексті репрезентації національної культури у світі, можна стверджувати, що аналіз творчої діяльності вихованих у системі вітчизняної освіти українських співаків, що розкрили свій талант за кордоном і знову повернулися на Батьківщину, заслуговує на неабияку увагу.

Народний артист Росії Андрій Алексик є не єдиним випускником Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора, який продовжив свою мистецьку діяльність на теренах Росії. До прикладу, можемо назвати імена заслуженої артистки України Оксани Ільницької-Хархаліс, яка навчалася у Московському музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних, та Людмили Васильченко – солістки Большого театру в Москві. Варто наголосити, що Оксана Ільницька-Хархаліс так само після навчання повернулася на Батьківщину, де і отримала у 1998 році почесне звання «Заслужений артист України» за сумлінну працю і особистий внесок у розвиток вокального мистецтва краю.

Правильне орієнтування в історії розвитку мистецтва свого регіону є одним з визначальних фактологічних джерел для свідомого музичного зростання. У контексті вивчення міжкультурних зв'язків дослідження виконавської діяльності видатних вітчизняних вокалістів другої половини ХХ століття було і залишається дуже актуальним питанням.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Алексик А. Кредо артиста [інтерв'ю І. Чупашка, липень 2004 р.] / А. Алексик // Покликання : [авт. і упор. – І. Чупашко]. – Львів : «Кварт», 2006. – 142 с.
2. Гомоннай В. Антологія педагогічної думки Закарпаття (XIX–XX ст.) / В. Гомоннай. – Ужгород, 1992. – 298 с.
3. Данко М. Державна музична освіта на Закарпатті та її досягнення за останні півстоліття / М. Данко // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Вип. 2. Збірка статей та есе про музичну культуру Закарпаття. – Ужгород : Карпати, 2010. – 504 с. : іл.
4. Дмитров В. Правда почуттів. Творчий портрет / В. Дмитров // Пензенська правда. – 1984. – 20 липня.
5. Звоницька Ю. Прислухайтесь до цього Голосу... / Ю. Звоницька // Челябінський рабочий. – 1989. – 30 квітня.
6. Інтерв'ю Г. Данканич із народним артистом Росії Андрієм Алексиком (Львів, жовтень 2011 року).
7. Інтерв'ю І. Чупашка із завідувачем відділу новітньої історії Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, доктором історичних наук, професором Юрієм Юрійовичем Сливкою. – Львів, серпень 2004 // Покликання : [авт. і упор. – І. Чупашко]. – Львів : «Кварт», 2006. – 142 с.
8. Лань О. Повернувся бас від Сусаніна до Бульби / О. Лань // Високий замок. – 1998. – 18 червня.
9. Панченко М. Співає Андрій Алексик / М. Панченко // Закарпатська правда. – 1981. – 18 березня.
10. Пономаренко В. Божою милістю – людина і співак / В. Пономаренко // Покликання : [авт. і упор. – І. Чупашко]. – Львів : «Кварт», 2006. – 142 с.
11. Чупашко І. Покликання / Іван Чупашко // Львів : «Кварт», 2006. – 142 с.

**ФОРТЕПИАННІ КОНЦЕРТИ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА № 1, № 2  
У НАСЛІДУВАННІ ПРАКТИКИ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ  
ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО**

*У статті розглянуто зв'язок фортепіанних концертів Д. Шостаковича з традицією музики П. Чайковського в змістовно-структурній компенсативності концертних жанрів відносно драматизму симфонічно-оперних композицій. Охарактеризовано час створення Першого і Другого фортепіанних концертів композитора, написаних у 1933 і 1957 рр. Показано спільні та відмінні риси цих концертів та їх своєрідність серед творів інших композиторів.*

**Ключові слова:** жанр фортепіанного концерту, стиль у музиці, виразність стилю фортепіанної гри, «молодіжний» стиль музики Шостаковича.

Е. М. ХИЛЬ

**ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА № 1, № 2  
В НАСЛЕДОВАНИИ ПРАКТИКИ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА  
ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО**

*В статье рассмотрена связь фортепианных концертов Шостаковича с традицией музыки П. Чайковского в содержательно-структурной компенсативности концертных жанров относительно драматизма симфоническо-оперных композиций. Охарактеризовано время создания Первого и Второго фортепианных концертов композитора, написанных в 1933 и 1957 годах. Показано общие и отличительные черты данных концертов и их своеобразие среди произведений других композиторов.*

**Ключевые слова:** жанр фортепианного концерта, стиль в музыке, выразительность стиля фортепианной игры, «молодежный» стиль музыки Шостаковича.

O. M. KHIL

**DMITRO SHOSTAKOVICH'S PIANO CONCERTS № 1, № 2 AS THE INHERITANCE OF  
THE PRACTICE OF PETRO TCHAIKOVSKY'S CONCERT GENRE**

*This article is devoted to D. Shostakovich's relation with P. Tchaikovsky's tradition of music in the semantic and structural compensativity of concert genres concerning dramatic nature of symphonic-opera compositions. Times of creation of the First and the Second piano concerts are 1933 and 1957. The First concert was created within the period of the appearance of such works as the opera «Katerina Izmailova» and the Fourth symphony. The first of the above-mentioned compositions is compared to M. Mussorgsky's tragic compositions, the second – to G. Mahler's tragicalness.*

*In the specified genre and semantic environment, the composition of the First piano concert strikes with the opposition concerning all mentioned well-known works – «of an age». M. Sabinina noted that this composition, along with the First symphony (1925), belongs to works of «young Shostakovich», finding by the composer signs of incompleteness of the work over synthesizing its means. Such reproach sounds rather mysteriously for modern hearing, but it is explained by «dissimilarity» of the expression devices found in the composition as compared with symphonic classics of the composer.*

*Altogether, the First piano concert is separate from expressiveness of opuses that are close to it as to time of their writing.*

Apparently, his turn was to »mixture of manners« was not clear for researchers of 1960 and 1980-th years, and, the main thing, his turn to »coexistence« of genres-styles which bear aesthetically contradirectional impulses of tragicalness-hymnalness, sarcasticness-touchingness, etc.

Here at once arises the analogy to P.Tchaikovsky's products of 1870–1890-th years in which magnifying joyfulness is present that acts as a counterbalance to a tragical-dramatical tone of his own symphonies and operas.

So, at the same time coexist Violin and the First piano concerts, Variations on rococo for violoncello and orchestra – on the one hand – and dramatic nature of the Fourth symphony, «Eugene Onegin» and «The Maid of Orleans», «The swan lake» – on the other hand.

In the 1890-th years have «Nutcracker», «The sleeping beauty», «Iolanta» and «The Queen of Spades», the Sixth symphony, etc., an in-time co-existence. However, lyrical pathos of expression unites all Tchaikovsky's emotional ranks of images.

But this last doesn't form »a through thread« of Shostakovich's style manifestations that, as we consider, has generated searches of signs of «maturity» that were synonymized with a tragic-dramatic nature of expression. So playfulness and joyfulness were regarded as something «facilitated», admissible except upon at «young age». Regarding any high ecstatic pleasure of spiritual compositions that also didn't allow contacts with dramatic-tragic elements, there was no question in characteristics of the Concert.

The Second piano concert as to the year of its composing – 1957 – coincides with time of creation of an epic-tragical canvas of his Eleventh symphony «The Year 1905». In literature the originality of this composition and its «unlikeness» to Shostakovich as the author of the Symphony No. 11 is emphasized.

The Second piano concert contains a «revision of worthiness» and promotion of the actual qualities «moved» in the position of models-samples by events of the nearest past.

We deem that such a new source-stimulus for Shostakovich has become Prokofiev, whose leaving in 1953, at the same time with Stalin, has been the termination of the whole era in the life of the country and in the Soviet art.

In the analysis of the Second concert we remind of analogousness of the theme of the main party of the Concert – childishness of Prokofiev's images mentioned by the composer also in the Fifteenth symphony when relatedness in a scherzo-ironical figure has been found... with the motive of the Homeland from Prokofiev's Seventh symphony.

Concerning manifestations of signs of «memories about Prokofiev» in Shostakovich's music we can make reference to such characteristic stroke of the considered works as lines of «Chopin-likeness» attracted by means of primitive simplification of their rhythm-texture.

By means of tonalities the composer quasi-opposes F-dur of extreme parts and c-moll of the second part, that is, he gives a ratio of their major tonic and minor dominant. However, in traditions of relationship of modes consecrated with a Chopin's artistic discovery, in the middle of the 20-th century the specified ratio of F – c – can't be realized as a functional contrast, but it is a component of the uniform tonal space.

And just as in the First concert the second part that contains the waltz music that is connecting the author of «Katerina Izmailova» with P. Tchaikovsky has indicated his «self-portrait» in its expression, the second part of the Second concert by Shostakovich is marked with «Chopin's style by Prokofiev». The «Waltz style according to Tchaikovsky» is observed in the three-parts reprise (with additional sonata relations) of the second part of the Second concert.

Both concerts possess «nostalgia for romanticism» which in the First one is found by links to a waltz-likeness in the spirit of P. Tchaikovsky, and in the Second one the composer showed his feeling of «a new folklorism» lifted on a board by B. Bartok and which has become an actual and figurative embodiment of folklore guidelines of the final of P. Tchaikovsky's First concert by Shostakovich.

**Key words:** piano concerto genre, style in music, genre style in music, expressiveness of the piano playing style, the »youth« style of the music by Shostakovich.

Спадщина Д. Шостаковича на сучасному етапі зумовлена значущістю у всесвітніх масштабах, у тому числі затребуваністю його фортепіанних творів у виконавських і слухачьких

музичних колах. Викликають до себе особливу увагу фортепіанні Концерти, які стали предметом наполегливих досліджень у презентації оригінального авторського жанрово-стильового підходу. В цілому прийнято акцентувати моменти спадкоємності Д. Шостаковича від П. Чайковського. У літературі минулого століття також підкреслювалася сприйнятливність Шостаковича до смислових знахідок Г. Малера, теж відзначеного зв'язками зі стилістичними надбаннями російського композитора, що є абсолютно справедливим при акцентуванні стилістичного й ідеологічного радикалізму Шостаковича. І вказана спадкоємність стала як підставою академізації стилю Шостаковича в 1930-ті і в наступні роки, так і звинувачень у формалізмі в 1948 році.

Особливого значення у дослідженні цих питань відіграє позиція стилістичної компаративістики і музичної герменевтики, яка закладена в роботі Б. Асаф'єва 1910 року «Симфонічні етюди» [1]. Сучасний виконавський підхід в його актуальній інтонаційній орієнтації розглядається з опорою на роботи А. Сокола [8], О. Маркової [4], П. Муляра [5], Т. Веркіної [2] та інших.

Мета статті – виявити сучасну смислову ідею у фортепіанних концертах Шостаковича при спрямованості їхнього виконання на «актуальне інтонування».

Час створення Першого і Другого фортепіанних концертів – 1933 і 1957 рр. Перший концерт написаний між виходом таких творів, як опера «Катерина Ізмайлова» (1932) і Четвертою симфонією (1936). Перша з названих композицій порівнюється з трагічними творами М. Мусоргського, друга – з малерівською трагедійністю: «В «Катерині Ізмайловій» композитор знайшов деякі головні лінії свого майбутнього шляху: поляризація образів за їх ідейно-естетичною сутністю, орієнтація на досягнення Мусоргського..., експресія мелосу, наскрізна розробка тематичного матеріалу... Порогом зрілості в симфонічному жанрі була 4-а симфонія ... з її складною філософсько-трагедійною концепцією, гігантськими пропорціями, кричачою гостротою контрастів, які засвідчували про інтенсивність засвоєння традицій Г. Малера...» [10, с. 382].

Паралельно з названими творами Шостакович також створив музику до фільму «Зустрічний», пісня з якого стала знаковим явищем в радянській маскультурній сфері. Також написаний був зошит «24 прелюдій і фуг для фортепіано», які представили одну з вершин бахіанства ХХ сторіччя. У вказаному жанрово-смисловому оточенні композиція Першого фортепіанного концерту вражає своєю опозицією відносно всіх названих знаменитих творів-«однолітків». М. Сабініна у своєму нарисі відзначила, що цей твір поряд з Першою симфонією (1925) належить до творів «молодого Шостаковича», знаходячи у композитора «урипки незавершеної роботи над синтезуванням засобів» [9, с. 80]. Такий докір звучить досить загадково для сучасного слухача, але пояснюється «несхожістю» знайдених у творі прийомів вираження порівняно із симфонічною класикою композитора: «В роки зрілості (Шостаковича – О. Х.) перед нами стиль цілком єдиний, в межах і на основі якого композитор цілеспрямовано оперує стилістичними «схожостями»...» [9, с. 80].

Зазначені Сабініною «схожості» утворюють в її викладі велике достоїнство фіксації «авторського задуму» як шляху «до інтонаційного реалізму». Не торкаючись подальших кроків пояснення феномена «схожості» стилістичних виходів Шостаковича, відзначимо ще раз Перший фортепіанний концерт як такий, що відокремлюється від виразності близьких до нього за часом написання опусів.

Другий фортепіанний концерт за роком його написання – 1957 – збігається з часом створення епіко-трагедійного полотна Одинадцятої симфонії «1905 рік». М. Сабініна Другий фортепіанний концерт не коментує взагалі в зв'язку з одночасно з ним створеною композицією-коломом. Г. Орлов, на протипагу Сабініній, з ентузіазмом захищає своєрідність цього твору і його «несхожість» з Шостаковичем як автором Симфонії № 11, вказуючи на високе досягнення мистецького самовираження у цій композиції: «Концерт раз у раз приголомшує несподіваністю образів, парадоксальним зміщенням манер, прийомів, запозичених з різних джерел і представлених часом у неприкрито цитатному вигляді» [6, с. 38].

Г. Орлов підкреслював, що сам інструментальний склад – фортепіано, струнні і труба – є уподібненням до ансамблів Баха і Генделя, у яких «чембало» в поєднанні з кантіленною



моторикою струнних і «голосовим» звучанням труби становило компліментарне облігатне ціле. «Сухість» манери звучання фортепіано автор зазначеного дослідження пов'язує з протистоянням романтизму в душі естетики покоління 1920-х років, представником якої був композитор як автор опери «Ніс» за М. Гоголем. Цитати з «Апасіонати» Бетховена на початку першої частини доповнюються великою кількістю цитованих фрагментів у фіналі – з Баха, Бетховена, Гайдна, Вебера.

Перший фортепіанний концерт Шостаковича демонструє неокласичну лінію «простравністського» складу, що досить органічно узгоджувалася з молодіжним стилем в цілому. Судячи з усього, неприйнятною для дослідників 1960-х і 1980-х років була стильова симультанність композитора, його поворот до полістилістики не тільки як «змішання манер», але й як «співіснування» жанрів-стилів, які несуть естетично протиспрямовані імпульси трагічного – гімнічного, саркастичного – зворушливого та ін. Тут відразу напрашується аналогія до творів Чайковського 1870-х і 1890-х рр., у яких присутня величальна радість на противагу трагіко-драматичному тону його симфоній та опер. Це Скрипковий та Перший фортепіанний концерти, Варіації на тему рококо для віолончелі та оркестру, з одного боку, – і драматизм Четвертої симфонії, «Євгенія Онєгіна» і «Орлеанської дівки», «Лебединого озера», з іншого; чи часове співіснування «Лускунчика», «Сплячої красуні», «Юланти» і «Пікової дами», Шостої симфонії і т.ін. Однак у Чайковського ліричний пафос висловлювання об'єднує всі емоційні ряди вираження. Це останнє не утворює «наскрізної нитки» стильових проявів Шостаковича, що, вважаємо, і породжувало пошуки «схожостей зрілості», які пафосно стверджувалися через трагізм-драматизм виразу. Ігрове ж, з позицій абсолютизації театрального в мистецтві, в якому категорія трагічного стає стрижневою, розцінювалося як щось «полегшене», припустиме лише в «молодому віці».

Однак уявлення про «божественість гри» надихнули аж ніяк не тільки твори О. Скрябіна, що здійснювалися в річищі одухотвореної екстатичної творчості великого російського композитора і піаніста. Ігрове – це виявлення енергій, у тому числі в потоці дзвонової гри, яку М. Римський-Корсаков дивно проникливо визначив як «російську церковну танцювальну музику» [7, с. 167–168]. Інструментальний склад Першого фортепіанного концерту Шостаковича утворює комбінаторну «перестановку» тембральних складових Концерту для 13-ти духових, фортепіано та скрипки А. Берга (1925), що отримав також назву Першого скрипкового концерту з вираженою облігатною солюючою скрипкою. Згодом Концерт для труби та оркестру № 2 А. Жоліве (1942) визначений був за фактичним складом як Концерт для труби, фортепіано та оркестру (ударно-духового в основі). Із зазначеного переліку схожих з фортепіанним концертом Шостаковича 1933 року творів ця композиція виділяється підкресленими неокласичними стильовими ознаками (експресіоністський момент панує у Берга, примітивістський – у Жоліве, при вираженості неокласичної складової в обох).

Отже, початкова, головна партія Концерту – тема-виток інших тем твору, контур якої відтворює образ-символ бетховенської героїки. Сонатні співвідношення в першій частині – асоціативні, оскільки фактурні зміни провокують аналогію до послідовностей партій в класичній сонаті. Однак героїчний комплекс бетховенської теми не опонує, але іронічно відсторонюється, бо замість образу лірики, що традиційно змінює в побічній партії силовий образ головної, тут з'являється гіперболізована побутова «грайливо-пустоглива тема опереткового канкану» [6, с. 28]. Ліризм виявляється у другій частині – її вальсовий жанровий обсяг вказує ... на Чайковського. У музиці цієї частини Г. Орлов відчував риси «автопортрету» Шостаковича [6, с. 29], тим самим помічаючи співвіднесеність мислення названих творців. У третій частині – знову цитування, але на цей раз з Малера: «В центрі частини у струнних спливає чуттєва мелодична фраза, перенесена сюди із фінального адажіо Третьої симфонії Малера» [6, с. 29].

Як бачимо, послідовність жанрово-стильових і мелодійних цитат у Шостаковича від першої до третьої частин Концерту окреслює стильові запозичення, які згодом, у виданні 1966 року, багато хто з авторів визначає як «постійні складові» стилю Шостаковича: опора на Бетховена, Чайковського, Малера. Музика фіналу Концерту з відтворенням стильових зворотів тем Баха, Бетховена, Гайдна і Вебера ніби розширює той запас джерел, який відповідає малерівській «еклектиці». Будова фінальної частини показова в моделюванні «гіпертрофії скерцо», помітної не

тільки в Симфоніях названого австрійського композитора, але також і в його піснях, іронічно-ігрово звернених до жанрових засобів скерцозності.

У 1957 році, коли був написаний Другий фортепіанний концерт і Одинадцята симфонія, композитор працював і над твором, закінченим у 1958 році і який склав один з найбільш світлих образів його спадщини – музичну комедію «Москва – Черьомушки». Як зазначено в книзі Г. Орлова, в тій комедії відображена весела тема «великого переселення народу» зі старих квартир в «хрущовські» новобудови Хрущовської ж відлиги [6, с. 113], що відповідала тону су молодіжної хвилі 1950-х – 1960-х років.

У роботі А. Грицкевич відзначена амбівалентність «пустощів» початкової теми Концерту № 2, яка своєю «дитячою» маршевістю «співвідносна і з добрими молодіжними маршами радянських часів, і з тим «безневинним» варіантом теми Навали, який відкриває розробку першої частини симфонії № 7» [3, с. 27]. І тут знову у Шостаковича пізнавана несаркастична «перетворюваність» образів Прокоф'єва, яка породила феномен фіналу Сьомої фортепіанної сонати останнього, в різних виконаннях здатної створювати і лякаючу механіку «навали», і богатирський розмах благої Сили. Це збереження пафосу висловлювання при оберненні «позитив–негатив», який у «довосенного» Шостаковича корегувався саркастичним «осміянням антиідеалів», тепер, у 1950-ті роки, обернулося «засвоєнням досвіду» його великого старшого сучасника.

У будь-якому разі чітко бачимо аналогічність першої теми (головної партії в сонатному структурному розкладі) аналізованого Концерту Шостаковича і теми Петі – з симфонічної казки «Петя і вовк» Прокоф'єва. Звідси – особливого роду ясність у дусі Д. Скарлатті і В. Моцарта музики першої та другої частин розглянутого Концерту Шостаковича. А в фіналі виявляється вихід на фольклоризм: болгарсько-грецькі ритми у другій темі фіналу (такт 8 перед ц. 42). Зазначена в темі ритмотипологія несиметричних угруповань вказує на чуйність композитора до «поклику часу»: в 50-і роки стверджується лідерство О. Мессіана і властиві йому «нерегулярні» ритми, споріднені болгарським ритмам угорця Б. Бартока, музика якого в країнах соціалістичного табору була знаком номер один в ряду стильових прикмет художнього оновлення.

Повертаючись до питання про прояв у музиці Шостаковича прикмет «пам'яті про Прокоф'єва», відзначимо такий характерний штрих розглянутих творів, як риси «шопенізмів», залучених через примітивістське спрощення ритмофактури. У роботі А. Грицкевич є таке спостереження: «Композитор тонально як би протиставляє F-dur крайніх частин та c-moll другої частини, тобто це співвідношення мажорної тоніки і мінорної домінанти. Однак, в традиціях спорідненості ладів, освячених шопенівським відкриттям, в середині ХХ сторіччя вказане співвідношення F – c не може усвідомлюватися як функціональна протилежність, але як складова єдиного ладового простору... (далі – посилання на музичну прикмету Шопена в «Карнавалі» Р. Шумана, де фіксується саме зазначений гармонійний хід – О. Х.)...» [3, с. 29–30].

І подібно до того як, у Першому концерті друга частина, яка містить вальсову музику, споріднюючи автора «Катерини Ізмайлової» з Чайковським, вказувала, за спостереженням Г. Орлова, на «автопортретність» у виразі, друга частина Другого концерту Шостаковича, позначена «прокоф'євськими шопенізмами», виділяється жанром ноктюрну, за допомогою якого Шуман в «Карнавалі» символізував фігуру польського композитора. У Шостаковича ж ноктюрновість презентує певний жанровий інваріант образів-тем, серед яких і знаменитий ноктюрновий зріз у другій частині в його ж Сьомій симфонії. Ноктюрновий колорит – в генетичному сенсі розуміння цього жанру («нічний спів Трипсалмія», заутрені в старохристиянській традиції [11, с. 50]) має місце і в першій темі Andante Концерту.

«Вальсовість за Чайковським» спостерігається в репризі тричастинності (з додатковими сонатним співвідношеннями) другої частини Другого концерту (ц.31). Тут же в наявності ще одне посилання на Шопена: початок зазначеного репризного розділу в тональності C-dur, від якої зроблено відхилення в Des-dur, т. 5 після цифри 28. Це може сприйматися як посилання на репризу першої частини Першої сонати Шопена: замість c-moll – b-moll. Зрештою, у Другому концерті в першій його частині затверджується розгорнута монологічна форма, в якій відсутні тематичні контрасти, оскільки фактурно-інтонаційно теми з'єднані. А динамічні перепади, що мають місце, відтворюють старовинну «терасну» динаміку, спрямовану на множинність в одному вираженні у старовинному концерті духовно-величального за своїми смисловими

витоками жанрі. Тільки в цьому випадку прославляється юність з прикметами «жорсткості» поведінки «нової молоді» 1920-х – 1930-х, представником генерації якої залишився Д. Д. Шостакович і в 1950-ті.

Друга частина заявляє своєрідний шопенізм Шостаковича: це особливого роду «обернення» сонатних співвідношень, які ніби заявлені композитором. Перша тема в с-moll, друга – в С-dur; а це однойменні тональності експозиції першої частини Концерту е-moll Шопена. Потім йде від цифри 30 варіант першої теми за типом репризи-розробки, а з тим в мінорному поданні показана друга тема. По суті, сонатна форма не вибудовується, це дві строфи, але алюзія на шопенівську сонатність склалася. Так створюється музична «ностальгія за романтизмом», яка є зовсім пізнаваною і сприйнятною в контексті стилістичної установки твору.

У третій частині Концерту спостерігається радісний передзвін малих дзвонів як знаків святкового пожвавлення і радісного вуличного «гомону». Чудовим у своєму роді фрагментом є друга тема фіналу Концерту – «побічної партії» в сонатних співвідношеннях, що алюзіjno складаються в III частині. Ритмічний склад другої теми в ритмі на 7/8 у темпі Allegro відтворює характерний нерегулярний ритм грецького сиртосу або споріднених з ним болгарських, румунських танцювальних ритмо-схем. Композитор виявив дивне відчуття «нового фольклоризму», який підняв на щит Б. Барток і який став у Шостаковича актуально-образним втіленням фольклористських установок фіналу Першого концерту П. Чайковського.

Виконання цих творів в умовах актуальної інтонаційної ідеї постмодерну акцентує романтично-ліричні «пагони» молодіжного оптимізму цих композицій Д. Шостаковича. І таке виконавське посилання знаходимо у грі самого композитора, наповненій тим «футуристичним рококо» ХХ сторіччя, оригінальність якого в повноті охоплення вимальовується з часової відстані 2000-х років. Величезна популярність вказаних Концертів у навчальних виступах і в найвідповідальніших фахових зібраннях засвідчила органіку вписаності їх образів-ідей у «безконфліктну драматургію» постмінімалістського мистецтва сьогодення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 264 с.
2. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтв. / Веркіна Тетяна Борисівна / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 2008. – 18 с.
3. Грицкевич А. Игровые смыслы музыки Д. Шостаковича (на примере Концерта № 2 для фортепиано с оркестром). Маг.раб. / А. Грицкевич. – Одесса, 2008. – 41 с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.
5. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтв. / Муляр Павло Михайлович / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2009. – 17 с.
6. Орлов Г. Шостакович / Г. Орлов. – М.–Л. : Музыка, 1966. – 120 с.
7. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / Н. Римский-Корсаков. – М. : Музгиз, 1955. – 258 с.
8. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.
9. Сабина М. Шостакович / М. Сабина // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. 1917–1945. Книга четвертая. – М. : Музыка, 1984. – С. 75–114.
10. Сабина М. Шостакович Дмитрий Дмитриевич / М. Сабина // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах : Т. 6. – М., 1982. – С. 380–389.
11. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – Ч. I–IV. – СПб. : Мирт, 2003. – 416 с.
12. Шостакович Дмитрий Дмитриевич // Сборник статей. – М. : Сов.композитор, 1967. – 127 с.

### СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ БАНДУРНОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ЇЇ ФЕМІНІЗАЦІЇ

*У статті висвітлено шлях входження жінок-виконавиць до сфери бандурного мистецтва загалом та до академічної системи освіти бандуристів зокрема. Розглянуто етапи становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації, визначено періоди та охарактеризовано складові зазначеного процесу.*

**Ключові слова:** бандурне мистецтво, фемінізація, академізація, бандура, жінка-бандуристка, стереотип.

### ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАНДУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ФЕМИНИЗАЦИИ

*Статья освещает пути вхождения женщин-исполнительниц в сферу бандурного искусства и в систему академического образования бандуристов. Рассматриваются этапы формирования профессионального бандурного образования в контексте его феминизации, определены периоды и описаны слагаемые указанного процесса.*

**Ключевые слова:** бандурное искусство, феминизация, академизация, бандура, женщина-бандуристка, стереотип.

### THE FORMATION OF THE PROFESSIONAL BANDURA'S EDUCATION IN THE CONTEXT OF ITS FEMINIZATION

*This article describes the path of women performers entering the sphere of bandura in general and academic education system in particular. The stages of the formation of the professional bandura's education in the context of its feminization are considered, and periods and the components of a specified process are defined and described.*

*Until the end of the nineteenth century the rules of kobza-players implied that kobza and bandura were instruments for men only. Stereotypes and prejudicial opinions about female bandura performers were historically formed and related to the system of values common for kobza-players' culture and they were a product of the protracted cultural and historical development of kobza-players' art. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries the first names of women bandura-players emerged accomplishing a ponderable contribution to kobza art development starting a new tradition-women bandura performance. The emergence of women bandura-players at the beginning of last century coincided with the beginning of the feminization trends in Ukrainian society. An important mission in popularization and academization of bandura was accomplished by a prominent musician, a theorist and a teacher G. Khotkevych (1877–1938), who was the founder of professional writing method of teaching the bandura players and the progenitor of the principles of concerto type bandura performance. The next steps in academization of bandura art and attracting adherents of both genders to it were the opening of bandura classes at the beginning of XX century and founding of the first kobza-player schools in Ukraine and abroad, creation of theoretical and practical courses of playing the bandura and also a gradual perfection of the instrument itself. A real breakthrough in bandura performance art and professionalization of bandura education was the opening of bandura class in the Kharkiv Music and Drama institute in 1926 that was headed by G. Khotkevych. The process of academization of kobza playing that had begun helped this art to develop and popularise and assisted*

*in education of new generation of culture-educated specialists that were distinguished by a profound knowledge. This event became significant too since the sex of the entrants had no bearing on their admission. The beginning of Soviet Union's control over Ukraine was marked by cruel pursuits of the representatives of bandura art in the 1930th but along with that the ideologically adjusted government encouraged the appearance of women-bandura-players to some extent. The absence of the women's names among the bandura-players during World War II and German occupation is quite obvious. However a post-war stage opens a new period in bandura art marked by a creation of a ramified state education system since the bandura classes were opened in all sections of the music education system of Ukraine. An important factor in establishing and strengthening the bandura professional education was the perfection and unification of word tools, creation of new methodical literature for mastering the bandura. Festivals and competitions became an important factor of popularization of bandura in a mid and second half of XX century. Therefore, the structural changes mentioned above have influenced the development of bandura art of XX century dramatically and turned out to be defining factors in final feminisation of bandura performance art.*

**Key words:** *bandura's art, feminization, academization, bandura, women-bandurist, stereotype.*

У сучасних умовах, коли проходять широкомасштабні процеси суспільно-політичного, соціально-економічного та національно-культурного утвердження України, винятково актуальним постає питання морального оздоровлення українського народу та повернення його до джерел своєї культурної та духовної спадщини. Бандурне мистецтво, беззаперечно, є духовно-культурним скарбом українців та вагомою складовою розвитку культури української нації. Важливі зміни, яких воно зазнало протягом XX століття у річищі академізації (оновлення репертуару, усталення розгалуженої навчально-освітньої системи, активізація композиторської творчості, розвиток разом із сольним ансамблевого виконавства, помітний інтерес до наукових досліджень тощо), а також загальні тенденції фемінізації суспільних процесів призвели до появи значної кількості жінок-бандуристок.

Академічна навчально-педагогічна система, що була започаткована у XX столітті, стала важливим етапом на шляху утвердження, професіоналізації та популяризації бандурного мистецтва. Ці процеси знайшли висвітлення в наукових розвідках О. Ваврик, В. Дутчак, Л. Мандзюк та інших. Проте праць, які були б присвячені проблемі поступового та тривалого процесу входження жінок-виконавиць до сфери бандурного мистецтва загалом та до академічної системи освіти бандуристів зокрема, обмаль [1].

Зламавши віками усталені стереотипи (які були сильними ще на початку XX століття) стосовно виконавиць в бандурному мистецтві, жінки зуміли розвинути та примножити національну традицію гри на інструменті, водночас демонструючи її академічний потенціал. Проте цьому передував довгий та нелегкий шлях наближення жінок до бандурного мистецтва, а відтак і входження жінок-виконавиць в академічну, навчально-освітню систему бандурного мистецтва України. Висвітлення зазначених питань і стали метою нашої статті.

Згідно з кобзарськими правилами, кобза і бандура до кінця XIX ст. вважалися чоловічими інструментами. Виникненню в бандурному мистецтві стереотипу щодо несумісності понять жінка і бандура, який побутував протягом багатьох століть, не в останню чергу сприяло те, що «традиційне кобзарство з давніх часів вважало кобзу чи бандуру «священими інструментами», а всюди називали народних співців-кобзарів «Божими людьми», яким не личило давати в руки жінок «священні інструменти» [8, с. 38]. О. Кісь зазначає: «Однією з визначальних особливостей стереотипів є їх часова стійкість (резистентність) – здатність утримуватись у свідомості багатьох поколінь носіїв етнічної культури» [9, с. 88]. З покоління в покоління кобзарі та бандуристи свято дотримувались виконання цієї традиції, оскільки стереотипи та упередження щодо жінок-виконавиць на бандурі сформовані історично, пов'язані із властивою кобзарській культурі системою цінностей і є продуктом тривалого культурно-історичного розвитку кобзарського мистецтва.

Важливою в контексті нашого дослідження є згадка К. Грушевської про існування шкіл, у яких вчилися виключно дівчата. Дослідниця зазначає, що вони не освоювали гри на музичних

інструментах, основним їхнім завданням було вивчення молитов та релігійних пісень [5, с. 74]. Цікаво, що їхніми учителями були також виключно жінки – так звані «старчихи-вчительки або пані-матки» [4, с. 53].

Періоди піднесення в кобзарстві змінювалися часами відвертої стагнації, однак характерним та беззаперечним залишалося дотримання кобзарями усталених звичаїв, серед яких – домінування чоловічого виконавства. І лише в кінці XIX ст. зі зміною суспільних відносин і розвитком культурно-мистецьких процесів поступово слабшають суворі кобзарські канони – з'являються серед виконавців зрячі музиканти та жінки-бандуристки. Незрячі кобзарі та лірники часто нелегально або з дозволу кобзарської старшини на початку XX ст. почали передавати свої знання та вміння зрячим, чоловіки-кобзарі ставали вчителями тогочасних бандуристок (іноді батьки передавали своє вміння дочкам).

Поодинокі та епізодичні згадки про жінок-бандуристок, часто без імен та прізвищ, з'являються в XVI–XVIII ст., зустрічаються в дослідженнях Г. Хоткевича [4, с. 99], а також В. Ємця [7, с. 32]. Поява з плином часу серед кобзарства зрячих музикантів і навіть жінок (що було неможливо в давні часи за кобзарсько-лірницькими правилами) говорить про слабшання та відмирання усталених традицій [12, с. 12]. На зламі XIX–XX ст. починають з'являтися перші імена жінок-бандуристок, які зробили свій вагомий вклад у розвиток кобзарського мистецтва, започаткувавши нову традицію – жіноче бандурне виконавство [2].

Важливу місію в популяризації та академізації бандури відіграв видатний музикант, теоретик та педагог Г. Хоткевич (1877–1938), який став фундатором фахового писемного способу викладання гри на бандурі та основоположником засад концертного типу бандурного виконавства. Знаковим для кобзарства став XII Археологічний з'їзд, який відбувся 1902 року з його ініціативи та отримав статус міжнародного наукового форуму. Кобзарський концерт, організований Г. Хоткевичем та проведений у рамках зібрання, а також XII Археологічний з'їзд в цілому мали великий успіх та стали черговим поштовхом до залучення в кобзарське мистецтво багатьох нових виконавців, не лише сліпих, а й зрячих, не лише чоловіків, а й жінок.

Організовані після з'їзду в Полтаві концертні виступи народних виконавців «настільки вразили жителів міста, що Полтавська Губернська земська управа підтримала пропозицію XII Археологічного з'їзду стосовно організації «школи для сліпих музикантів» і винесла на слухання 39 земського зібрання проект «про влаштування в губернії однієї школи для сліпих юнаків 14–15 років... крім загальноосвітніх предметів, гри і співу традиційного репертуару, сліпим музикантам мали прищепити яке-небудь ремесло» [4, с. 96]. Цей випадок дає нам можливість констатувати, що на початку XX ст. була створена школа все ще виключно для хлопчиків.

Наступним кроком у напрямі академізації бандурного мистецтва, а також залучення до його лав багатьох нових прихильників (незалежно від статі), стало відкриття М. Лисенком 1904 року в Києві музично-драматичної школи, в якій з 1908 року розпочав свою педагогічну діяльність І. Кучугура-Кучеренко, очоливши клас бандури. На жаль, новостворений клас проіснував зовсім недовго (протягом неповних двох років), однак став першою спробою впровадження фахової бандурної освіти. Зауважимо, що серед студентів класу бандури не було дівчат.

Створення на початку минулого століття Г. Хоткевичем, В. Ємцем, М. Злобінцевим (Домонтовичем), В. Овчинниковим, В. Шевченком теоретично-практичних курсів гри на бандурі, їх схвалення мистецькою інтелігенцією та загальнодоступність, а також поступове вдосконалення інструмента на тлі тогочасного масового захоплення національним українським співотцтвом, стали ще однією нагодою всім бажаючим, у тому числі і жінкам, наблизитися до бандури та оволодіти грою на ній.

Перша кобзарська школа на Кубані була створена 1913 року з ініціативи Миколи Богуславського, який, будучи палким патріотом, зумів організувати гурток шанувальників бандури й українського фольклору в цьому краї. В той час він замовляє у київського майстра А. Т. Паплинського інструменти нової конструкції та «запрошує студента Василя Ємця і відкриває Першу кобзарську школу на Кубані» [11, с. 68]. Серед учнів школи була бандуристка Анастасія Сотниченко (1800-ті – ?).

Згодом, 1916 року, М. Богуславський сформував Другу кобзарську школу, якою керував учень В. Ємця О. Обабо, який був відомим кубанським бандуристом [11, с. 73]. Серед випускників Другої кобзарської школи також була виконавиця-бандуристка Докія Дарнопих (1.03.1895 – ?), яка народилася на Кубані.

Історичні джерела дають нам відомості про існування кобзарських шкіл у Празі, в Подєбрадах (Чехія), а також у Франції [6, с. 130], організовані вже відомим на той час бандуристом В. Ємцем під час його вимушеної еміграції за кордон. Серед учнів педагога були й жінки, про що нам говорять світлини Школи гри на бандурі в Празі, які датуються 1923 роком [6, с. 75]. Проте імена та прізвища (за винятком Хариті Кононенко) одних з перших жінок-бандуристок за рубезем нам, на жаль, невідомі.

Переломним у справі виконавства та професіоналізації бандурної освіти стало відкриття у 1926 році у Харківському музично-драматичному інституті класу бандури, який очолив Г. Хоткевич. Розпочатий процес академізації кобзарства допомагав розвитку та популяризації цього виду мистецтва, сприяв вихованню серед нового покоління культурно-освічених фахівців, які вирізнялися високим рівнем знань. Ця подія теж стала знаковою, адже набір абітурієнтів та студентів на навчання не залежав від їх статі. Немов віддаючи данину традиції, першими учнями бандуриста в інституті були чоловіки: Л. Гайдамака, Я. Гаєвський, О. Геращенко та І. Олешко. Однак уже згодом серед вихованців славетного майстра з'явилася перша жінка-бандуристка – Олеся Левадна (1905–1988). Протягом усього періоду творчико-виконавської діяльності бандуристка достойно несла звання учениці видатного педагога та бандуриста, а також намагалася продовжувати кобзарські традиції Г. Хоткевича [3].

Важливим у становленні фахового жіночого бандурного виконавства є ще і той факт, що жінки-бандуристки не боролися з чоловіками за право гри на національному інструменті, тобто ми не знаходимо відомостей про яскраво виражену боротьбу. Саме в цьому, на нашу думку, і полягає феномен «ожіночування» українського народного інструмента в спокійній, мирній, добровільній передачі бандури в жіночі руки в перші десятиліття ХХ століття.

Слід зауважити, що невелика присутність жінок-виконавиць у бандурному мистецтві не була навмисною чи чітко спланованою акцією для недопущення жінок до народного виконавства. Жінки, чітко усвідомлюючи традиційну патріархальність суспільства, і кобзарства зокрема, сприймали такий стан речей як належне, як таке, що повинно мати місце.

Поява на початку минулого століття жінок-бандуристок збіглася в часі з початком зародження течій фемінізації в українському суспільстві: «Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. засадничі ідеї українського фемінізму, започаткованого Оленою Пчілкою, Н. Кобринською, Лесею Українкою, О. Кобилянською, Л. Яновською, знайшли свій розвиток у діяльності жіночого Клубу Русинок та Круга українських дівчат, далі – у створеній 1906 року всеукраїнській організації «Жіноча громада» [10, с. 20]. Однак ці плідні зародки на ниві жіночих студій в Україні (і не лише вони – О. Б.) були перервані та спотворені радянською владою та панівною комуністичною ідеологією.

Під час встановлення та закріплення радянської влади в Україні була розгорнута повномасштабна боротьба з українським націоналізмом (незважаючи на статеву приналежність). Особливо жорстоко переслідувались у 30-х роках ХХ ст. представники бандурного мистецтва. Багато виконавців були арештовані й зникли безвісти. Тогочасна атмосфера терору та переслідувань теж не сприяла появі великої кількості жінок-виконавиць.

Втім, проаналізувавши стан кобзарського мистецтва після приходу радянської влади в Україну, можемо зауважити, що одночасно з фізичним знищенням радянською владою чоловіків-кобзарів як носіїв національно-патріотичної ідеї та духовних цінностей народу, ідеологічно налаштована влада до деякої міри сприяла появі жінок-бандуристок. В умовах, які були штучно створені на той час, вони повинні були виконувати певний, часто замовний, репертуар з ідеологічним забарвленням та, на відміну від бандуристів-чоловіків, не несли загрози політиці влади, адже жінку намагались представити не в ролі революціонера, бунтаря, а як матір, яка старається оберігати свою родину від потрясінь та негараздів.

Н. Супрун зазначає: «...коли імперський тоталітаризм розправився з багатовіковим автентичним культурним пластом народного генія, бандурне виконавство не загинуло, воно

перейшло в жіночі руки і саме завдяки їм продовжило своє функціонування, хоча і в нових формах педагогічного і концертно-сценічного життя» [14, с. 46].

Багато виконавців, у тому числі і жінок, яким вдалося уникнути репресій задля виживання в заідеологізованому суспільстві, часто проти власної волі змушені були ставати пристосованцями, створюючи та виконуючи цензурований репертуар. Тотальний контроль за виконавцями, їхнім репертуаром та виступами став характерною ознакою зазначеного часу.

Слід зауважити, що важливим у контексті розвідки стало відкриття ще 1938 року в Києві в музичному училищі класу бандури, який очолив М. Опришко, взявши за основу навчання на інструменті київський спосіб гри. Серед перших випускниць-бандуристок музучилища були Юлія Гурська, Ліза Гурандо, Алла Доманська, Кіма Залізнюк (згодом – солістка Одеського оперного театру), Ольга Фоменко [15, с. 11].

Друга світова війна та німецька окупація кардинально змінили усталений ритм життя суспільства. Події цього періоду стали тяжким випробовуванням і для українського мистецтва, невіддільною частиною якого було кобзарство. Слід звернути увагу на цілком закономірну відсутність у цей тяжкий фронтний період імен жінок-бандуристок.

Післявоєнний етап відкриває якісно новий період у бандурному мистецтві, який позначений створенням розгалуженої системи освіти нашої держави, адже класи гри на бандурі відкриваються в усіх ланках освітньої музичної системи України, починаючи від дитячих музичних шкіл та закінчуючи вищими навчальними закладами, що призвело до збільшення кількості виконавців (у тому числі й жінок) та підняття фахового рівня бандуристів, а також сприяло створенню великої кількості навчальних та самодіяльних колективів (дуети, тріо, квартети, однорідні та мішані ансамблі, а також капели). Суттєво збільшилась кількість професійних бандуристок після відкриття 1948 року в Київській консерваторії ім. П. Чайковського (нині Національна музична академія ім. П. Чайковського – О. Б.) класу бандури, який очолили В. Кабачок, А. Бобир та пізніше С. Баштан, який і сьогодні очолює фахову освіту бандуристів Центральної України. Згодом, з 1954 року, під керівництвом В. Герасименка, який став основоположником професійної бандурної освіти західного регіону, опанувати бандурне мистецтво почали студенти Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (нині Львівська національна музична академія – О. Б.). В. Герасименко, навчаючись у Львівському музичному училищі, освоював бандуру в класі М. Грисенка, у якому ще до нього навчались бандуристки Марія та Марта Лончин. Вже згодом, з 1985 року, клас бандури відкривається в Одеській, а з 1992 року – і в Донецькій консерваторіях, а також у багатьох педагогічних інститутах, університетах, інститутах культури, музичних, педагогічних та культосвітніх училищах, спеціалізованих школах, які готують покоління нових виконавців-бандуристів та педагогів. Серед викладачів, студентів та учнів цього періоду жінки-бандуристки займають провідне місце.

Важливим для етапу становлення та утвердження професійної бандурної освіти стало вдосконалення та уніфікування інструментарію. Вирішальне вдосконалення – інструмент з хроматичним звукорядом, зробив І. Скляр. За його кресленнями Чернігівська фабрика музичних інструментів з 1954 року почала виготовляти київські бандури з механізмом для перестроювання тональностей [13].

У 1954 році львівський педагог та майстер В. Герасименко розпочав створення нового модифікованого інструмента під назвою «Львів'янка», на якому був застосований принципово новий механізм перемикання тональностей та нова конструкція, в основі якої була клеєна дека. Великою заслугою В. Герасименка є те, що він перший серед майстрів 1964 року сконструював і виготовив бандуру для підлітків з механізмом, а також дитячу (вага не перевищує 2 кілограмів). Зменшені розміри та вага цього інструмента допомагають опанувати виконавство на бандурі дітям та підліткам, не зашкодивши їхньому здоров'ю. Слід зауважити, що досягнення львівського майстра має велике значення й для жіночого виконавства на бандурі, оскільки для користування виконавцями різного віку і росту, а також для чоловіків і жінок (враховуючи їхні анатомо-фізичні показники, насамперед силу та зріст) важливим моментом є наявність інструментів відповідних розмірів (аналогічно як у смичкових інструментів), а також



ваги («Львів'янка» майстра Герасименка важить 3–4 кг). Це особливо стосується оволодіння грою на бандурі в дитячому та підлітковому віці.

Що ж стосується бандури київського (чернігівського) типу, то вона отримала свій повноцінний розвиток. Для неї спеціально творився репертуар, на ній базувалося викладання в різних музичних навчальних закладах. Такий стан речей був пов'язаний з тим, що з середини ХХ століття більшість виконавців на національному музичному інструменті були жінки. Знову ж таки, відповідно до анатомічних та фізичних параметрів жінок і чоловіків, чернігівський спосіб гри та відповідна конструкція бандури, на відміну від харківського способу та інструмента (не в останню чергу мова йде про положення інструмента під час гри), були більш придатні для жіночого виконавства.

Отож, з середини ХХ століття був налагоджений серійний випуск інструментів, що, на нашу думку, не лише розширило можливості виконавців-бандуристів (соло чи в складі ансамблю), а й сприяло до ще більш масового залучення жінок до бандурного виконавства. Поява в середині минулого століття уніфікованого та універсального за своїми художніми якостями інструмента призвела до збільшення та урізноманітнення репертуару (поряд з традиційними кобзарськими творами з'являються також і нові оригінальні композиції українських авторів, а також переклади, транскрипції та аранжування творів західноєвропейських композиторів). Великим здобутком стало створення нової методичної літератури для опанування гри на бандурі, зокрема вийшли книги «Школа гри на бандурі» В. Кабачка та Є. Юцевича (1958), «Школа гри на бандурі» М. Опришка та А. Омельченка (1967), «Школа гри на бандурі» А. Омельченка (1977), «Школа гри на бандурі» С. Баштана та А. Омельченка (1984) та інші.

Важливим фактором популяризації бандури в середині та другій половині ХХ ст. стали фестивалі та конкурси. Масове залучення жінок до бандурного мистецтва в середині минулого століття сприяло входженню бандуристок до подібних конкурсів та змагань, у яких спершу брали участь і перемагали лише виконавці-чоловіки. Великим успіхом жінок-бандуристок на подібних змаганнях був виступ першого жіночого тріо бандуристок у складі Тамари Поліщук, Ніни Павленко та Валентини Третьякової на міжнародному фестивалі народного мистецтва в Норвегії у 1955 році, вже наступного 1956 року виконавиці здобули золоту медаль на V Міжнародному фестивалі молоді і студентів у Варшаві.

В Україні щорічні фестивалі та конкурси, а згодом і міжнародні змагання виконавців на народних музичних інструментах почали проводитися з 1968 року. Серед учасників та переможців Всеукраїнських, Міжнародних конкурсів та фестивалів виконавців на народних музичних інструментах, які відбувалися протягом 80–90 років ХХ ст. та на початку ХХІ ст., ми знаходимо щораз більше імен жінок-бандуристок.

З 1991 року, після проголошення незалежності України, коли кобзарське мистецтво майже повністю перестало асоціюватися зі статевою приналежністю (за винятком поодиноких дослідників та деяких кобзарів, які і на сучасному етапі своїми висловлюваннями зневажають жінок-бандуристок), жінка з бандурою стала звичним явищем у мистецькому середовищі.

Слід зауважити, що наслідком тривалого культурно-історичного розвитку кобзарства стали позитивні та незворотні зміни, які торкнулися практично усіх аспектів бандурного мистецтва. Поступове послаблення суворих кобзарських правил, «ожіночування» виконавства, професіоналізація бандурної освіти, уніфікування інструментарію та створення відповідного якісного репертуару стали знаковими віхами в розвитку бандурного мистецтва ХХ ст. Таким чином, фемінізація бандурного мистецтва стала невід'ємною від процесів академізації кобзарства.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бобечко О. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Оксана Юрійвна Бобечко. – Львів, 2014. – 291с.
2. Бобечко О. Перші жінки-бандуристки України / Оксана Бобечко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та

- Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Серія «Мистецтвознавство». – 2006. – № 1(16). – С. 7–11.
3. Бобечко О. Творча постать бандуристки Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в кобзарському мистецтві / Оксана Бобечко // Молодь і ринок : Науково-педагогічний журнал. – Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – 2014. – № 5 (112). – С. 33–39.
  4. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Іванівна Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
  5. Грушевська К. Українські народні думи / Катерина Грушевська : [том перший корпусу : тексти № 1–13 і вступ]. – Державне видавництво України, 1927. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2004. – Т. 1. – ССХХ с. (вступ). – 176 с.
  6. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандуристів / Василь Костьович Ємець. – Торонто, 1961. – 341 с
  7. Ємець В. Кобза та кобзарі / Василь Ємець ; [бібліограф. додат. З. Кузелі]. – К. : Муз. культура, 1993. – 111 с. – (Репринтне видання).
  8. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів : Край. – 2000. – 196 с.
  9. Кісь О. Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах / Оксана Кісь // Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею. Вип. 5–6. – Івано-Франківськ, 2001. – С. 88–97.
  10. Кісь О. Дефініції фемінізму / Оксана Кісь // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2000. – Число 17. – С. 15–21
  11. Нирко О. Кобзарство Кубані та Криму : навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. вищ. навч. закл. / Олексій Нирко ; [упоряд., ред., передм., вступ. ст. Н. Сулій]. – К. : Просвіта, 2008. – 408 с.
  12. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Микола Анатолійович Підгорбунський. – К., 2004. – 19 с.
  13. Скляр І. Київсько-харківська бандура / Іван Скляр. – К. : Муз. Україна, 1971. – 215 с.
  14. Супрун Н. Спосіб життя – кобзарство / Надія Супрун // Бандура. – 2000. – № 73–74. – С. 45–48.
  15. Уманець В. Участь жінок у кобзарському виконавстві / Василь Уманець // Бандура. – 1997. – № 59–60. – С. 11–12.

УДК 78.461

В. Я. БОРЕЦЬКИЙ

### ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ КЛАРНЕТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ВПРОДОВЖ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджено становлення вітчизняного репертуару для кларнета як сольного концертного інструмента впродовж ХХ ст. Розглянуто історичну проекцію виникнення сольних, у тому числі камерних та концертних жанрів української кларнетової музики. Охарактеризовано провідні кларнетові композиції на різних етапах розвитку, окреслено специфіку трактування тембрально-сонорних якостей інструмента у творчості українських композиторів.*

*Ключові слова: кларнет, український кларнетовий репертуар, сольні жанри, історія розвитку національної кларнетової музики.*

**ПУТИ РАЗВИТИЯ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗА КЛАРНЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ  
УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ПРОТЯЖЕНИИ XX ВЕКА**

*В статье исследуется становление отечественного репертуара для кларнета как сольного концертного инструмента на протяжении XX века. Рассматривается историческая проекция возникновения сольных, в том числе ансамблевых и концертных жанров украинской кларнетовой музыки. Охарактеризовано ведущие композиции для кларнета на разных этапах развития, опеределено специфику трактовки тембрально-сонорных качеств инструмента в творчестве украинских композиторов.*

*Ключевые слова: кларнет, украинский кларнетовый репертуар, сольные жанры, история развития национальной кларнетовой музыки.*

V. Ya. BORETSKY

**THE WAYS OF DEVELOPMENT OF CLARINET TIMBRE SOUND IMAGE IN THE  
WORKS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS IN THE XX CENTURY**

*The article studies establishment of the national repertoire of clarinet as a solo concert instrument throughout the XX century. It examines historical projection of the advent of solo, including chamber and concert genres of the with the issue Ukrainian clarinet music that has acquired in the national music culture a certain dynamics that makes it possible to carry out a division of the process of its establishment into periods. Thus, the first period – the stage of mastering solo genres on the level multi-character pieces of different genre etymology – continued in the first half of the XX century. An important contribution to the sphere of development of the Ukrainian clarinet music was made by such composers as F. Yakymenko, L. Revutsky, Yu. Shchurovsky, M. Dremlyuha, V. Kyreyko, A. Shtoharenko, D. Klebanov, whose works for a long time represented the foundation of the Ukrainian clarinet repertoire. Development of the Ukrainian clarinet music intensifies considerably in the second half of the XX century. New brilliant concert compositions appear, including those with the symphony orchestra. V. Homolyaka became the author of the first «Rhapsody» for the clarinet and symphonic orchestra (1949). He is also author of the first Ukrainian Concert for the clarinet and symphonic orchestra (1979) that in fact marks establishment of the traditional genre system of the Ukrainian clarinet music. Analysis of the work has demonstrated mastering by the Ukrainian composer of the expressive system of the instrument creating a brilliant, impregnated with images canvas. Creation of the repertoire for the improvement of technique-performing basis (etudes, exercises by V. Skorulsky, S. Ryhin, A. Hurfinkel, Z. Burkatsky) and mastering timbre-sonant opportunities with perfect mastery of the technique arsenal of clarinet in the creative work of composers-clarinetists V. Nosov and L. Kolodub falls on the same period. The latter being a professional performer-clarinetist, demonstrates in his work a wide genre palette for this instrument: 3 concerts, «The Poem», «Slavonic Capriccio» for clarinet and orchestra, «Ukrainian origami» for clarinet solo, «A sketch in Moldavian style», «Legend», «Dance», «Trio musicians», «Gavotte» for clarinet and piano. Creative work of composers of the 60's, that presents a wide range of various forms and genres, can be regarded as the third stage of development of the Ukrainian clarinet music. Although the works of V. Silvestrov («Mysterioso» for clarinet solo), L. Hrabovsky («Voice II, mournful» in memory D. Shostakovych for bass-clarinet solo), V. Hubarenko («Aria») for clarinet and chamber orchestra), I. Karabyts («Disco-round dance») for clarinet and piano) each present only one solo work, the essence of the aesthetic vision of the clarinet timbre acquires an innovative individual meaning. V. Bibik gave a lot more attention to the clarinet («Concert-symphony») for clarinet and orchestra, Sonata for clarinet and piano, «Music of the night city» for clarinet solo). Ye. Stankovich – the author of the «Monologue» and Sonata for clarinet solo, the only in the world practice Concert for clarinet solo «Play on the edge of abyss», chamber symphony No. 5 for clarinet string instruments can be confidently recognized as the most fecund and progressive in*

*exploitation of the clarinet sound. The clarinet sound attract also those Ukrainian composers, who worked in the 80–90's of the XX century yielding new and interesting fruits in the sphere of clarinet music in their homeland like B. Frolyak – the author of Clarinet concert, composition «Molfar»; O. Shchetynsky – Concert for clarinet and chamber orchestra, several program opuses for clarinet solo («Two... in parallel... separately?»); V. Runchak – three «Anti-sonatas» for clarinet and piano; T. Yashchenko – jazz cycle for clarinet and piano «Nostalgia». Characterization of the main clarinet compositions at various stages of development permits to outline specific nature of interpreting timbre-sonorant properties of the instrument in the creative work of the Ukrainian composers. Thus, it is possible conclude that the Ukrainian clarinet music in the second half of the XX century acquires ever more and more varying composers incarnations forming a specific timbre sound image of the clarinet sound opening at that new perspectives of this instrument in the future.*

**Key words:** clarinet, Ukrainian clarinet repertoire, solo genres, history of development of national clarinet music.

В українській музичній культурі становлення вітчизняного кларнетового репертуару відбувалося з певними специфічними закономірностями, а національний звукообраз одного з найпопулярніших на світовому музичному видноколі інструментів у вітчизняній музиці формувався в творчості багатьох композиторів. З огляду на появу великої кількості різноманітних кларнетових композицій в українській музиці ХХ століття виникає природна потреба осмислити історичний шлях становлення та розвитку музики для кларнета, простежити та структурувати провідні жанри, окреслити пріоритетні напрями та специфіку трактування інструмента вітчизняними композиторами. Адже за невеликими винятками, в українському музикознавстві власне історично-естетичний аспект розвитку національного кларнетового репертуару не був досліджений, на відміну від методично-наукових розробок, що торкаються переважно виконавсько-технічних, методологічних проблем. Систематизація жанрової палітри української кларнетової музики в історичному, жанровому та стильовому аспекті – одне з важливих завдань, оскільки уможливорює розкриття особливостей процесу та динаміки розвитку кларнета як сольного інструмента у національній культурі.

Українські вчені не оминають фактів появи українських кларнетових композицій у фундаментальних історичних виданнях. Лише частково український кларнетовий репертуар ХХ ст. фігурує в роботах українських дослідників кларнетового виконавства В. Буркацького, Ю. Вовка, В. Носова. Окремі аналітичні розвідки стосовно українських кларнетових композицій знаходимо в монографічних дослідженнях творчості Є. Станковича (О. Зінкевич, Г. Луніна), В. Гомоляки (Ю. Щириця), Л. Колодуба (К. Біла), В. Губаренка (І. Драч) та ін., де вони розглядаються насамперед з точки зору стильових аспектів, проте, якщо історичні віхи розвитку української кларнетової музики до ХХ ст. були висвітлені в роботах В. Богданова, Ю. Громченка, П. Круля, то саме минуле століття наразі не було апробоване в плані осмислення вітчизняного кларнетового репертуару.

Мета статті – відтворити історичну проекцію розвитку сольної кларнетової музики у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття.

Кожне мистецьке явище має певну часову структурування у плані становлення – розвитку – розширення – стабілізації – найвищого підйому (апогею) і спаду. Не є винятком в контексті досліджуваної тематики і явище української кларнетової музики. Спостереження над цим феноменом виказують кілька стадій його існування, перший з яких – етап становлення доволі важко окреслити, адже адаптація тембру певного інструмента в культурі відбувається іноді дуже стрімко, а іноді рухається в досить повільній динаміці. Кларнет, який знайшов свої сфери побутування в народній та міській культурі, у професійній музиці українців долає досить цікавий та специфічний, порівняно з іншими інструментами, шлях. Перші зразки, окрім оркестрового та ансамблевого, сольного використання цього інструменту знаходимо в небагаточисленних зразках ще ХІХ століття. Тут слід назвати перший український Концерт для кларнета Івана Лозинського (1831 рік). Проте майже на півстоліття кларнет, активно побутуючи у типових складах симфонічного, духового, іноді камерного оркестрів, практично відсутній у практиці українських композиторів як сольний. Але саме сольний вираз тембрального начала і є тим визначальним

показником щодо повнокровного функціонування цієї тембрової одиниці в композиторській практиці. Навдивовижу популярний у широких любительських колах аматорів цей інструмент привертав до себе увагу не лише з точки зору власне музикування, але специфіка його тембру возвелася в ранг естетичних загальнонаціонального порядку категорій, висвітлених крізь призму національної поетики – «Сонячні кларнети» Павла Тичини. Розвивалося і фахове кларнетове виконавство. Однак становлення тембральної індивідуальності кларнета у всіх її багатогранних вимірах, насамперед через охоплення спектра провідних типових інструментальних жанрів, відбувалося в ХХ столітті вкрай повільно. Якщо відправною точкою вважати нововіднайдену першу українську кларнетову композицію – «Маленьку баладу» Федора Якименка для кларнета і фортепіано (1902 р.), написану у Петербурзі композитором українського походження, то експлуатація кларнета як сольного інструменту простягається аж до 70-х років – появи першого українського Концерту для кларнета з оркестром Вадима Гомоляки (1970–1979 р.). Етап становлення тембральної індивідуальності проходить не лише шляхом освоєння різноманітних жанрів для концертного чи камерного виконання, але створення відповідної дидактично-технічної бази – етюди, вправи тощо, педагогічного репертуару. Незрозумілим залишається той факт, що до кларнета як сольного інструмента українські композитори звертаються вкрай рідко, зрештою, як і до інших дерев'яних духових. Анатолій Калениченко в розділі «Камерно-інструментальні ансамблі» в «Історії української музики» вказує дуже мало композицій створених впродовж 20–30-х років для кларнета, відзначаючи «Поему» Олександра Зноско-Боровського (1928 р.) для кларнета і фортепіано, а також його Дует для двох кларнетів [6, с. 277]. В ансамблевому жанрі назвемо дві Сюїти для мішаних складів з участю кларнета Віктора Томіліна, камерно-інструментальні ансамблі для дерев'яних духових Людмили Ярошевської (Сюїта «Маленький Мук»), Олександра Левича («Скерцо»). В 1939 р. Борис Лятошинський створює цикл для дерев'яних духових і фортепіано, серед яких є «Вальс» з соло кларнета. У цьому ж році Михайло Скорульський пише «Етюди» для кларнета. Слід зазначити, що цей період освоєння, стабілізації кларнета як сольного інструмента в українській музиці проходить доволі довгий шлях. Якщо зважити на жанрову апробацію інструмента, то, безперечно, починаючи від невеликих п'єс, інших камерно-інструментальних жанрів (Балада, Поема, Рапсодія, Соната, Сюїта, Варіації тощо), увінчати утвердження певного інструмента на видноколі національної культури, як правило, покликаний жанр Концерту. Такий твір в українській музиці з'являється в творчості Вадима Гомоляки аж в 1970 р., хоч попередньо, ще у 1949 р., ним була створена симфонічна Рапсодія для кларнета і симфонічного оркестру. З огляду на невелику кількість автентичних кларнетових композицій великою популярністю користувалися в українських кларнетистів і переклади для кларнета з інших інструментів (важливо зауважити, що кларнет здатен у своїх можливостях позмагатися зі скрипкою), що уможливило значне розширення образно-художньої динаміки та освоєння цього тембру в індивідуальній вимірності.

Одним з перших українських кларнетових творів ХХ ст. можна вважати «Маленьку баладу» для кларнета і фортепіано Федора Якименка – маловідомого та незаслужено забутого українського композитора, яку він написав у Петербурзі в 1902 році. Ймовірно, твір було написано для його молодшого брата, який грав на кларнеті, згодом відомого українського композитора Якова Степового. Про цей твір згадує Михайло Степаненко в «Історії української музики» [5, с. 215]. Ноти були загублені, та авторові статті вдалося відшукати їх у бібліотеці в Берліні та виконати цей твір [10].

Кілька композицій для кларнета належить перу класика української музики Левкові Ревуцькому. Це перекладні авторські варіанти та автентичний цикл «Узбецькі пісні» для кларнета і фортепіано (1943 р.), написані Л. Ревуцьким в далекій евакуації під час війни. До кларнетних композицій належать «Прелюд» Des-dur, «Вальс» B-dur, «Інтермеццо» Es-dur для кларнета і фортепіано.

Зверталися до написання кларнетових п'єс, розширюючи жанрову палітру, й інші українські композитори: Юрій Щуровський («Угорський танець», «Романс», «Колискова»), Микола Дремлюга («Лірична пісня»), Віталій Кирейко («Урочистий спів», «Етюд»), Андрій Штогаренко з Дмитром Клебановим («Пісня»), Костянтин Скороход («Слов'янський танець»),

Тамара Попатенко («Скерцо»), Рудольф Свірський («Канцона»), твори яких на довгий час становили основу українського кларнетового репертуару.

У 1949 р. з'являється перший твір для кларнета з оркестром – «Рапсодія» Вадима Гомоляки, яка знаменувала вихід інструмента в якості соліста на симфонічну естраду. Танцювальна стихія як спосіб вираження національної сутності є питомою рисою творчості В. Гомоляки. Крізь призму танцю композитор подає власні роздуми, мандрівні спостереження і враження від культур близьких та віддалених народів, наче зіставляє власне «Я» та мистецьку оригінальність іншого народу. Серед інструментальних композицій митця є чимало творів, які презентують національну тематику і танцювальність, серед них – симфонічні картини і цикли «В Молдавії», «В Іспанії», «Чотири французькі танці», «Східні мініатюри». Питомими рисами цього типу композиції стають картинно-імпресіоністичний звукопис, пронизаний фольклорними інтонаціями, вживання і переосмислення народних танцювальних мелодій та мелозворотів, інструменталізму, гармонічно-ладове і темброве нюансування. Яскравим взірцем авторського трактування національно-характерної танцювальності є «Рапсодія», яка написана 1949 р. і подана останньою частиною своєрідного циклу симфонічних картин «5 танців народів СРСР». У «Рапсодії» сфокусовані спостереження композитора за позаукраїнським фольклором у його інтонаційно-ритмічній, ладово-гармонічній, тембровій індивідуальності.

Рапсодія за своїми джерелами та змістовим наповненням є жанром, тісно пов'язаним із певними національними джерелами, з іншого боку – передбачає вільно-імпровізаційне оперування контрастним музичним матеріалом. Так і в цій композиції драматургійні та стилістичні засоби продиктовані природою румунських та молдавських фольклорних пісенних і хореографічних жанрів: дойни – пісенної чи інструментальної композиції вільно-імпровізаційного характеру, позначеної орнаментованим мелодизмом і примхливою ритмікою, чергуванням повільних та швидких розділів (інструментальну дойну виконувала флуєра, чімпове, нае – народні варіанти духових інструментів, або скрипка), та хори – весільного хороводу, який міг виконуватися повільно лише дівчатам чи у стрімкому темпі. Так, цим твором завдяки яскравій концертно-віртуозній спрямованості В. Гомоляка знаменує в українській музиці ХХ ст. початок концертно-сольної «кар'єри» кларнета.

В. Гомоляці належить і перший Концерт для кларнета в ХХ столітті (1970 р. – перша редакція, 1978 – друга), який виник в серії циклу концертів для всіх духових інструментів, задум їх написання композитор реалізовував майже вісім років. Як зазначає Олексій Щириця, «в наші часи це починання більш ніж значне, і здійснити його може людина, для якої б воно стало справою життя. Саме так і розумів цю ідею композитор...Відправною точкою була відсутність національного репертуару у концертуючих виконавців, переважно духовиків, нагальна потреба в нових, свіжих творах великої форми, де б розкрилися сучасні можливості для інструментів. Іншим творчим імпульсом можна вважати знайомство Вадима Гомоляки з циклом Пауля Гіндеміта «Kammermusik», до якого серед восьми творів увійшло вісім концертів для солюючих інструментів» [12, с. 36]. Та все ж, за словами О. Щириці, «українського композитора приваблювала ідея створення галереї концертів романтичного характеру з усією атрибутикою цього жанру. А втім, Вадим Гомоляка досить вільно трактував концертну форму, надаючи їй рис поемності» [12, с. 37].

Так, Кларнетовий концерт *c-moll* починається одразу розлогою сольною Каденцією *Moderato*, в якій звучить задумлива зосереджена тема, однак викладена тріолями четвертними, а далі вісімками нагадує хвилі, погойдування, неначе видозмінене шевченківське «думи мої, думи мої», а гра міноро-мажору надає темі біладової невизначеності. На швидкому прискоренні та поступовому сходженні мелодичної лінії з малої до другої октави композитор приходить до другої фази Початкової Каденції – віртуозного пасажаподібного *allegro*, яке стрімко низхідними ламаними лініями опускається до первісного *Moderato*, яким і продовжується повільний похмурий Вступ (1–25 тт.). На тлі утриманих мінорних скупих вузького амбітусу баркарольних коливань оркестру (розмір 6/8) кларнет веде свій співучий монолог то зливаючись, то розходячись з тотальним трійковим рухом оркестру, бази якого проте рухаються витриманими четвертинами порожнистих інтервальних послідовностей.

Сонатне allegro (26-91 тт.) знаменується різкою зміною динаміки – *f* та віртуозним рухом тріолями у солюючого кларнета на тлі дисонансних, гострих ударів-акордів оркестру, які поступово формують на *ff* героїко-закличну тему, переобтяжену однак хроматизованими співзвуччями, які скандуються щораз з більшою силою оркестром, натомість як кларнет розвиває неймовірно напружену та імпульсивну мелодичну, пронизану пасажами, лінію, яка доходить у партії кларнета до «ре» другої октави. Ця драматична гонитва завершується кульмінацією початкової теми кларнета, яку тутійно на *ff* проводить оркестр, переводячи події через трійковий 4-тактовий пасаж до нового розділу – сфери побічної партії – Andante (93–113 тт.).

Плавну наспівну мелодію в дусі масових ліричних радянських пісень (відчуваються елементи російської «Коробочки») проводить оркестр, на тлі якого кларнет «вимальовує» хвилеподібні пасажі, творячи своєрідний романтично-піднесений підголосок. Проходячи в тональності II ступеня – соль мінорі, П.П. збагачується відхиленнями у F, A, E-dur, повертаючись в мінорну бемольну сферу, а підголосок кларнета тепер на фоні акордово-фігуративної пульсації оркестру набирає рис теми, яку доспіває-доводить після соло кларнета струнна група.

Повертаючись в динаміку allegro (114–191 тт.), композитор знаменує початок розробки, яка знову набирає рис гостро-драматичної напруженості. Велика оркестрова інтерлюдія неначе живописує картину битви (тремоло оркестру, войовничі пунктирні інтонації, гучна динаміка – *ff*). Все це знаменує драматичний вступ, після якого вступає, продовжуючи нагнітати напругу, соло кларнета, приходячи до героїко-гімнічного проведення початкової теми концерту. Композитор драматизує ситуацію, частково спотворюючи (хроматизуючи) тему, яка загрозливо звучить у міді, в той час як солюючий кларнет хроматичним пасажем здобуває нову вершину – «фа» третьої октави.

Користуючись прийомом дзеркальної репризи, автор повертається до ліричного Andante в c-moll (192-207 тт.), надаючи сфері П.П. рис гострої експресивності. Наступна фаза allegro (208–242 тт.) суміщає риси динамічної репризи, яка межує з віртуозною кодою. Зміна розміру на квадратні 2/4, віртуозні хроматизовані блискавичні пасажі кларнета на тлі все зростаючої динаміки створюють переможний, апофеозний фінал частини, який завершується в одноіменному До мажорі.

II частина Концерту Andante сповнена пісенними інтонаціями (вчувається українська авторська романсова лірика першої половини ХХ століття, особливо пісні П. Майбороди), лірично-натхненна, прониклива. Вона будується на чотириразовому проведенні розгорненої пісенної теми, що нагадує пісенно-куплетну форму. М'який, ненав'язливий делікатний супровід оркестру підкреслює гнучку і виразну співучу кантилену солюючого кларнета.

Найбільш розгорнена та яскрава Третя – остання частина Концерту, яка містить в собі і функції Скерцо, і віртуозного Фіналу. В. Гомоляка обирає для цієї частини тему з відчутними рисами мелодико-інтонаційної та ритмічної будови гострого динамічного аркана. Підкреслює народний колорит і використання думного ладу з четвертим підвищенням шаблем. Гостра моторна тема відіграє в цілому роль рефрену в рондальній структурі, епізодами якого стають плавні просвітлені танцювальні розділи (відхилення в Фа мажор). Однак, згущуючи напругу, композитор постійно повертається в сферу напруженої моторики, де неначе змагаються у впарвності соліст та гурт у груповому бойовому чоловічому танку, обігруючи провідний мотив у різноманітних ефектних варіантах, повз які пролинають відголоси танцювально-жартівливих українських пісень з яскраво підкресленою синкопованою ритмікою. Відпочинком серед стихії танцювальності стає чергове (третє за рахунком) Andante, вирішене в До мажорі (145–186 тт.). Цей ліричний епізод – особливо проникливий – це один з багатьох київських вальсів, чудові мелодії яких і досі чарують своєю невіддільною щирістю і простотою. Вертаючись знову в сферу динаміки, танцювальність набирає поступального маршово-індустріального характеру, розгін якого проте приходить до болючого драматичного зриву, на гребені якого вступає сольною Каденцією кларнет. Це болючий натхненний роздум-монолог рубатно-епічного характеру, який закінчується глибоким внутрішньо-зосередженим співом солюючого кларнета – Lento, де переспівується тема аркана з трагедійним підвищенням думним шаблем та дорійським нахилом, зрештою появляється і фрігійський мінор – понижений II ступінь, що поглиблює драматичну канву Концерту, закодексовану ще у початковому Вступі.

За принципом концентричної рондальності композитор знову повертає музичний розвиток в активну цілеспрямовану енергійну сферу, де замість танцю формуються маршоподібні інтонації, які однак поглинаються вихором танцювальної стихії, проводячи тему аркана в розширенні оркестром, на тлі якого виблискують пасажі сонячного До мажорного кларнета.

Таким чином, з появою концертних жанрів стадію формування тембральної індивідуальності кларнета завершено, враховуючи, що до 70-х років у кларнетову музику зробили свій внесок і інші українські композитори. Насамперед це композитори-виконавці, тобто ті, друга спеціальність яких є виконавство чи педагогіка (Володимир Носов, Іван Оленчик) або ж відзначаються досконалим фаховим володінням цього інструмента (Левко Колодуб). Оминемо розгляд появи суто технологічних збірників вправ для кларнетистів Михайла Скорульського, Степана Ригіна, Аркадія Гурфінкеля, Зеновія Буркацького, оскільки їхнє технічне спрямування очевидне. Звертаючись до творчості кларнетистів Володимира Носова та Івана Оленчика, необхідно підкреслити, що саме на їхньому прикладі спостерігаємо два центробіжні вектори – створення виконавсько-технічної бази для українських кларнетистів (цикли художніх етюдів) та написання концертних художніх творів («Гуцульський триптих», «Пісня Довбуша» Володимира Носова, Концерт для кларнета з оркестром Івана Оленчика). В їхній творчості превалюють попри високу художню цінність та яскраве композиторське обдарування насамперед досконале відчуття етимології та виразово-технічної сфери кларнета. Цікавою є також творчість українського композитора-кларнетиста Івана Оленчика, цикл Етюдів-каприсів якого користується незмінною популярністю серед вітчизняних виконавців, зокрема його концерт.

Чуття оркестрових тембрів і щедre використання виразових можливостей духових інструментів, насамперед кларнета – провідна риса композиторського почерку Левка Колодуба. Вони стали яскраво відчутні вже у студентських творах – «Пісні» і «Танці» для кларнета з оркестром. Адже Левко Миколайович навчався у Харківській десятирічці по класу кларнета. Композиторські спроби учня десятирічки зацікавили професора Харківської консерваторії Михайла Тица, який радо консультував молодого композитора. У 1949 р. – Л. Колодуб вступає на історико-теоретичний та композиторський факультети Харківської консерваторії, продовжуючи водночас заняття у класі кларнета.

У творчому доробку композитора спостерігаємо чи не найоб'ємніший масив творів для кларнета найрізноманітніших жанрів в українській музиці. Очевидно, це пов'язане з другою спеціальністю Л. Колодуба – він фаховий кларнетист, який досконало володіє інструментом, практично знаючи всі тонкощі не лише виконавського порядку, але «розуміє інструмент з-середини», тобто, виступає як композитор-практик. Попри те, що кларнет займає визначне місце в розмаїтій жанровій палітрі (сценічних, симфонічних творах, концертах і т.ін.) Л. Колодуба, цей інструмент знайшов своє втілення й в індивідуальному ракурсі – як сольний, солюючий та ансамблевий. Так, у творчості композитора виділяються наступні жанрові різновиди:

– концерти: 3 концерти для кларнета: Перший – для кларнета і камерного оркестру 1995 року, Другий – для кларнета і камерного оркестру 2004 року в трьох частинах (Sinfonia, Aria, Burleska), Третій – для кларнета і струнних у трьох частинах;

– твори концертного типу – «Поєма» для кларнета та симфонічного оркестру, «Слов'янське капричіо» для кларнета та оркестру;

– твори для кларнета соло – «Українські витинанки» для кларнета соло (переклад автора 1998 р.);

– твори для кларнета і фортепіано – «Ескіз в молдавському стилі», «Сказання», «Танець» для кларнета і фортепіано (1948 р.), «Троїсті музики», «Гавот» для кларнета in B та фортепіано з сюїти «Танці старої Європи»;

– камерні ансамблі – Тріо- соната для скрипки, кларнета та органа (ф-но) – 2001 року. Слід наголосити, що велика кількість камерної ансамблевої музики, створеної Л. Колодубом викликає зацікавлення щодо досліджуваної тематики і як в аспекті одностембрових ансамблів, і в різноманітних поєднаннях: вище названа Тріо-соната, «Ескіз в молдавському стилі» для солюючої групи кларнетів та оркестру; Концертино (1995–1996 рр.), «Романтична прелюдія» для 4-ох кларнетів, для такого ж складу написані 4 п'єси з «Дитячого альбому»; «Інтермеццо»



для 5-ти кларнетів та бас-кларнета (фагота), «Un peu d'impression» для 5-ти кларнетів та бас-кларнета, «Вечір в Карпатах» для 5-ти кларнетів, бас-кларнета та ударних.

Остання позиція підкреслює велику зацікавленість автора у сфері пошуків нових якостей кларнетового тембру. Характерними ознаками творів, які за своїм складом і жанром належать до різних видів інструментальної музики: монодичний твір для інструмента соло («Українські витинанки»), п'єса для кларнета та фортепіано («Гавот», «Танець»), камерно-інструментальні жанри: кларнетно-скрипкове фортепіанне тріо («Троїсті музики»), концертно-естрадні жанри («Поєма» для кларнета і симфонічного оркестру, Концерти для кларнета з оркестром). Відзначимо, що у кожній з жанрово-видових груп виявлено характерні ознаки, властиві виконанню того чи іншого виду інструментальної музики.

Творчість Л. Колодуба припадає на другу половину ХХ ст. Цей етап в українській музичній культурі знаменується творчістю авангардистів композиторів-шістдесятників, візуальне поле вирішення багатьох естетично-мистецьких проблем вийшло на зовсім нові параметри. Не є винятком і бачення та оперування тембрами, які трактуються композиторами цього покоління в нових несподіваних ракурсах. Споглядаючи на світові музичні процеси та естетичне підложжя нових композиторських технік, де однією з провідних стає саме темброва – сонорна техніка (Є. Денісов, Ф. Караєв, Л. Грабовський), українські композитори зуміли розвинути, спираючись зокрема на національні темброво-інструментальні архетипи дуже давньої традиційної культури, своєрідні неповторні естетичні концепції саме кларнетового звучання. Варто зазначити, що порівняно з попередніми історичними періодами розвитку української музики, саме творчість композиторів 60-х років, яка триває донині, дає багату палітру різноманітних форм та жанрів кларнетової музики. У творчості Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Віталія Губаренка, Івана Карабиця представлено лише по одному сольному твору, а проте суть естетичного бачення кларнетного тембру набуває у них дуже індивідуального, знаково-сутнісного значення. Безперечно, що кларнет є невід'ємною часткою їхньої симфонічної та ансамблевої музики, але в їхній творчості присутні і сольні кларнетові композиції. Так, у Леоніда Грабовського це «Глас II, заупокійний» (пам'яті Д. Шостаковича) для бас-кларнета соло (1994); у Валентина Сильвестрова – «Містеріозо» для кларнета соло (1996), у Івана Карабиця – блискуча концертна п'єса для кларнета і фортепіано «Диско-хоровод», Віталія Губаренка – «Арія» для кларнета та камерного оркестру. Значно більше уваги приділив кларнета Валентин Бібік. Він автор «Концерту-симфонії» для кларнета і оркестру (1994), Сонати для кларнета і фортепіано (2004) та твору для кларнета соло «Музика нічного міста», а також Квінтету для дерев'яних духових.

Проте найбільш плідним та прогресивним у експлуатації кларнетового звучання сміливо можна визнати Євгена Станковича. В різноманітній жанровій палітрі композитора музика для кларнета представлена кількома сольними творами, цей інструмент посідає вагоме місце в камерно-ансамблевій музиці, також і в оркестровій. Назвемо провідні композиції Є. Станковича: «Монолог» та Соната для кларнета соло (1996), «Гра над прірвою» – концерт для кларнета соло (1996), яким передує Камерна симфонія № 5 для кларнета і струнних (1995). В ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у творах 1993 року – Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів» для квінтету духових (1993) та в творі «Що сталося в тиші після відлуння» для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні) (1993). До кларнетного року (1996) належить також тріо з поетичною назвою «Квітучий сад і яблука, що падають у воду» для кларнета, віолончелі і фортепіано (1996).

Глибоким драматизмом, навіть гіперекспресивністю відрізняються два твори композитора для сольюючого кларнета, написані в 1996 р. «Монолог» та «Sonata per clarinetto in B» соло Євгена Станковича. Звертаючись до цього жанру, Є. Станкович обирає кларнет, який здатен втілити драматичну концепцію своєрідної «монологічної самотності» (майже всуціль бемольна тканина звуків, ритмо-інтанаційний комплекс виразових засобів, оперування знаково-семантичними дисонансними одиницями) в поєднанні з тембральними особливостями інструмента дозволяють втілити цю художню ідею. У «Сонаті для кларнета соло» композитор продовжує розвиток ідей, закладених у «Монологі», проте користується новими виражальними тембровими особливостями інструмента, задіюючи його багатий технічний арсенал (блискуча

штрихова техніка надає тематичним первісткам індивідуального забарвлення та глибинного семантичного значення). До знакових компонентів Сонати належать такі етнічно-фольклорні елементи, як імітація звучання трембіт з глісандовими з'їздами («ридання трембіт») та принципів інструментального плачу, що нагадує «смертельну тугу» (завивання дідиків чи флюяр, які імітують людське голосіння).

Не випадково, наступним твором для кларнета соло у творчості Є. Станковича стане Концерт з програмною назвою «Гра над прірвою» для кларнета соло, в якому він розвине ідеї, закладені в Камерній симфонії для кларнета і струнних «Таємні поклики», Монолозі та Сонаті для кларнета соло. Написаний у 1986 р. (цей твір заключний), третій акт «кларнетової драми», яку український композитор розіграє одним з небагатьох наймістичніших і найдосконаліших та найбагатших інструментальних тембрів. Сольні концерти для кларнета – явище рідкісне і в світовій музичній практиці (за даними лексику кларнетової музики ХХ століття немає жодного концерту для кларнета соло [13]), в українській музиці воно зустрічається вперше.

Ці твори репрезентують своєрідну тембральну трактовку інструмента крізь призму фольклорної традиції, адже автентика тут виступає на сонорно-смысловому рівні, виходячи в сфери глибинної надекспресії. Автор вживає кларнет в зовсім непритаманній йому іпостасі, свідомо спотворюючи звук неспинним стакатним пульсаром, вживанням ненормативної аплікатури, балансуванням на межі шепоту і крику, досягаючи своєрідних тембральних та динамічних ефектів. У цілому це філософсько-концептуальні полотна з властивим для Є. Станковича експресіоністично-драматичним переосмисленням лірики. Епізодично зринають характерні ефекти трембітання (причому в крещендууючій або декрещендууючій динаміці), коротко обрамляючи більші розділи форми. Драматичний накал, умисне спотворення звучання інструмента, дисонансна тонікальність, яка виявляється на всіх параметрах драматургії, адже навіть характерні «пташині трелі» (прерогатива семантичних кодів духових інструментів) звучать як спотворене щebetання – і мимоволі зринає глобальна проблема екології, яку піднімає Є. Станкович у багатьох своїх творах («Музика рудого лісу», «Симфонія Ligica», «Чорна елегія») [8].

Кларнетове звучання приваблює й українських композиторів, творчість яких припадає на 80–90-ті роки ХХ століття, простягаючись у ХХІ століття, яке вже принесло нові і цікаві плоди у сфері кларнетової музики на національному терені. Саме композитори цієї доби, використовуючи усі знаково-семантичні та усталені естетико-художні аспекти трактування кларнета, приходять у своїй творчості до метаморфоз звучання та дуже специфічного трактування цього інструмента. Філософська концептуальність творчості композиторів цієї плеяди відводить кларнетовому звучанню особливе місце. Апробуючи та вносячи своєрідне композиторське слово в уже закодексовані жанри – сольний концерт чи сонату, вони проте зовсім по-новому не лише прочитують ці жанри, надаючи їм нових характеристичних рис та ознак, але й стають творцями нових жанрових різновидів. Оволодіння технікою сонорики приносить свої несподівані та цікаві результати й у кларнетову музику.

Богдана Фроляк, окрім того, що стала авторкою цікавого і неординарного Кларнетового концерту, має у своєму творчому доробку такі композиції для кларнета, як «Мольфар», Дуети для двох кларнетів. Особливу увагу приділяє кларнета у своїй творчості Олександр Щетинський. Філософсько-медитативний стрій його музики викликає відповідне прочитання тембральної суті інструментів. Кларнет став для О. Щетинського одним з інтенсивних виразників образно-ідейних ідіом творчості. В його доробку є і Концерт для кларнета і камерного оркестру, кілька програмних опусів для кларнета соло, наприклад, «Двоє...паралельно...окремо?». Найбільш радикальною та авангардовою, несподівано винахідливою аж до еквілібристики постає у сфері тембральних експериментів творчість Володимира Рунчака<sup>1</sup>. «Композитор-навпаки» – В. Рунчак часто прагне побудувати свої твори на засадах заперечення, протиставлення і навіть антагонізму до традиційно загальноприйнятих норм. Такий радикальний шлях до освоєння власного музичного простору дає часами несподівані, навіть шокуючі результати. Вивертаючи зсередини, навиворіт, з протилежного

<sup>1</sup> Тут варто зазначити, що В. Рунчак пройшов школу одного з провідних тембологів ХХ ст. – Є. Денисова.

боку В. Рунчак проводить свої сонорно-тембральні пошуки. Кларнет виявився далеко не винятком на цьому «мінному полі». Три «Анти-сонати» для кларнета і фортепіано засвідчують опротестування не лише самої сонатності як способу мислення, але відбувається не менш радикальна мутація і з тембром кларнета.

У природно-традиційному середовищі, до якого століттями звикала людина, у світі сталих архетипів один з найбільш потужних його виявів так званої найближчої дистанції є побутове щоденне життя. Так, Тарас Яценко у циклі для кларнета та фортепіано «Ностальгія» виражає засобами джазово-естрадного компонента щемні почуття крізь призму цілої галереї легендарних знакових постатей минулого століття (Інтродукція – для Іріс Жульєни Жель; Фокстрот – пам'яті Бенні Гудмена; Арія – Сабіна Маср; Самба – Пеле). Цей цикл є свого роду сюїтою-епітафією з підкресленим ліричним модусом.

Отже, українська кларнетова музика в другій половині ХХ століття набирає щораз ширше та більше різноманітних композиторських втілень, формуючи специфічний тембральний звукообраз кларнетового звучання, відкриваючи при тім нові перспективи для цього інструмента в майбутньому.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Берегова О. Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів / О. Берегова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 50. – С. 205–212.
2. Біла К. Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту / Катерина Біла // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 50. – С. 213–221.
3. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : Автореферат дис... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – муз. мистецтво / З. Буркацький. – Одеса, 2004. – 16 с.
4. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. / М. Вовк // Творчість композиторів України для народних інструментів. – Львів, 2006. – С. 23–26.
5. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : Монографія / І. Драч. – Суми : ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.
6. Історія української музики ; [ред. М. Загайкевич]. – Т. 4. – 1917–1944. – Київ : Наукова думка, 1992. – С. 277.
7. Костюк О. Г., Калениченко А. П. Камерно-інструментальна музика / О. Костюк, А. Калениченко // Історія української музики ; [ред. С. Грица, М. Загайкевич, А. Калениченко]. – Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – Київ : Наукова думка, 1990. – С. 235–273.
8. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича / Ганна Луніна // Євген Станкович. Камерні симфонії (п'ята, сьома, дев'ята). Партитура. – К. : «Музична Україна», 2002. – С. 4–5.
9. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник / Антон Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.
10. Назар Л. «Маленька балада» Ф. Якименка – перший кларнетовий твір в українській музиці ХХ століття / Л. Назар, В. Борецький // Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка. «Музикознавчі студії» : Збірник статей. – Вип. 26. – Львів : ЗУКЦ, 2012. – С. 102–117.
11. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Марина Северинова. – Київ, 2002. – 19 с.
12. Щириця Ю. Вадим Гомоляка / Ю. Щириця. – Київ, 1982. – 97 с.
13. Brixel E. Klarinette – Bibliographie. – 1. Aufl. / E. Brixel. – Locarno–Amsterdam : Wilhelmshaven : Heinrichshofen Verlag, 1977. – 493 s.

**СОЦІОКУЛЬТУРНА МІСІЯ УКРАЇНСЬКИХ СПІВАКІВ ДІАСПОРИ У  
ШЕВЧЕНКІВСЬКИХ СВЯТКУВАННЯХ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПРАЗЬКОГО АРХІВУ)**

*У статті на основі джерельних матеріалів Державного архіву Чеської Республіки висвітлено соціокультурну місію українських співаків діаспори у Шевченківських святкуваннях першої половини ХХ ст. Виокремлено роль громадських організацій у проведенні святкувань, шляхом контент-аналізу встановлено кількість цих святкувань, частоту і кількість виступів на них українських співаків, виявлено персональний склад вокалістів, здійснено типологію концертів та охарактеризовано репертуар.*

**Ключові слова:** Т. Шевченко, святкування, концерт, співаки, діаспора, архів, концертний репертуар, вокальні твори.

**СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ МИССИЯ УКРАИНСКИХ ПЕВЦОВ ДИАСПОРЫ В  
ШЕВЧЕНКОВСКИХ ТОРЖЕСТВАХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА (ПО  
МАТЕРИАЛАМ ПРАЖСКОГО АРХИВА)**

*В статье на основе материалов Государственного архива Чешской Республики освещена социокультурная миссия украинских певцов диаспоры в Шевченковских торжествах первой половины ХХ века. Выделана роль общественных организаций в проведении торжеств, путем контент-анализа установлено количество этих мероприятий, частотность и количество выступлений на них украинских певцов, выявлен персональный состав вокалистов, осуществлена типология концертов и характеристика репертуара.*

**Ключевые слова:** Т. Шевченко, торжества, концерт, певцы, диаспора, архив, концертный репертуар, вокальные произведения

**SOCIOCULTURAL MISSION OF UKRAINIAN SINGERS OF THE DIASPORA IN  
SHEVCHENKO CELEBRATIONS OF THE FIRST HALF OF XX CENTURY  
(BY THE MATERIALS OF PRAGUE ARCHIVES)**

*200<sup>th</sup> Anniversary from the day of birth of the prophet of the Ukrainian nation, poet and artist Taras Grygorovych Shevchenko (1814–1861) conditions researches of paying tribute to his name and celebrations not only on the territory of the native land but also beyond it – in the diaspora.*

*The article, grounding on the source materials of the State Archives of the Czech Republic, highlights sociocultural mission of Ukrainian singers of the diaspora in Shevchenko celebrations of the first half of XX cent. It distinguishes the role of public organizations in Shevchenko celebrations, with the help of the content analysis it establishes a number of these celebrations, frequency and number of performances of the Ukrainian singers at the latter; the article discovers personal composition of vocalists, performs typology of concerts and characterizes repertoire.*

*Among 104 vocalists who participated in Shevchenko celebrations of the interwar period there are celebrated in Europe performers (Modest Mentsynskyi, Oleksandr Nosalevych, Roman Lyubynetskyi, Orest Rusnak, Mykhailo Golynskyi, Mariya Sokil, Klym Chichka-Andriyenko, Myroslav Skala-Starytskyi), famous opera and concert-chamber singers (Iryna Turkevych-Martynets, Mariya Grebinetska, Ivanna Synenka-Ivanytska, Olga Grozovska, Anda Ostapchuk, Dmytro Levytskyi, Vasyly*

*Tysiak, Grygoriy Dyachenko, Nina Dyachenkova-Gordash, Ivan Ptytsya, Mariya Valiyska, Yevgeniya Mozgova) etc.*

*When characterizing the repertoire of Ukrainian singers, that was being performed at these concerts, it was distinguished that concert-chamber compositions (solo singings and ensembles) of Ukrainian composers to the words of Taras Shevchenko (M. Lysenko, M. Kropyvnytskyi, K. Stetsenko, V. Zarembo, Y. Kyshakevych, Ya. Yaroslavenko, O. Nyzhankivskyi, D. Sichynskyi, M. Boychenko, Ya. Stepovyi, G. Davydovskyi, F. Yakymenko, V. Barvinskyi, Z. Lysko, Yu. Meytus, G. Dyachenko, V. Bezkorovaynyi, M. Gayvoronskyi, A. Shtogarenko) prevailed.*

*One of the central Ukrainian cultural-educational institutions of Prague in this period was M. Drahomanov Ukrainian High Institute of Pedagogics (established in 1923) where institution fests (concerts, academies, school fests) were frequent. The important thing is that teachers as well as students, a part of who with the lapse of time became leading singers of Czech opera theatres, took part in them. Thus, there were conservation and passing on of traditions of Ukrainian vocal school from older generation to younger one, educational process took place not only in the institute classes but also on the concert platform. Involvement into celebrations of a wide circle of students and pupils enriched them with unvalued experience that they shift to their next creative activity in different countries.*

*Shevchenko celebrations spurred composer and performance creativity, made better works of the Ukrainian music and modern repertoire actual, promoted a dialogue of the cultures, in particular Ukrainian and Czech cultures. Part of Ukrainian singers of the diaspora performed or were leading soloists of opera theatres of European countries. Their participation in Shevchenko celebrations, to most of which a high level of organization and execution was peculiar, enhanced prestige of Ukrainian concerts.*

*All these factors not only increased the level of the Ukrainian music culture but also favored its development in the world cultural space, consolidation of Ukrainians beyond the native land.*

*Thus, sociocultural mission of Ukrainian singers of the diaspora in Shevchenko celebrations of the first half of XX cent. consisted in preservation and promotion of vocal inheritance of Ukrainian composers among emigrants as well as peoples where they lived, ensuring of the professional level of Shevchenko celebrations in different countries of the world, cultivation of aesthetic sense of a Ukrainian listener-emigrant, integration of Ukrainian music culture into the cultural space, enhancement of the authority of Ukraine, revival of the interest toward its culture. Considering the fact that Shevchenko celebrations took place every year in different countries of the world we can speak about their large-scale dimension.*

**Key words:** *T. Shevchenko, celebration, concert, singers, diaspora, archives, concert repertoire, vocal compositions,*

Двохсотлітній ювілей від дня народження пророка української нації, поета і художника Тараса Григоровича Шевченка (1814–1861) зумовлює дослідження вшанування його імені та святкувань не тільки на теренах рідної землі, але й за її межами – в діаспорі. Ця проблематика висвітлюється у працях Ганни Карась [3; 4], Оксани Мартиненко [5], Сергія Білоконя [2].

Мета статті – виокремити соціокультурну місію українських співаків діаспори у Шевченківських святкуваннях першої половини ХХ ст. Крім цього, необхідно виявити джерельні матеріали у Державному архіві Чеської Республіки, які стосуються Шевченківських святкувань, виокремити роль громадських організацій у проведенні святкувань, шляхом контент-аналізу<sup>1</sup> встановити кількість цих святкувань, частоту і кількість виступів на них українських співаків, виявити персональний склад вокалістів, здійснити типологію концертів та охарактеризувати репертуар, виокремити соціокультурну місію українських співаків діаспори у Шевченківських святкуваннях першої половини ХХ ст.

<sup>1</sup> Контент-аналіз (з англ. contents – зміст) – метод якісно-кількісного аналізу змісту документів з метою вияву або виміру різних фактів і тенденцій, відображених у цих документах. Особливість контент-аналізу полягає в тому, що він вивчає документи в їх соціальному контексті.

Матеріали Центрального державного архіву у Празі засвідчують тридцятирічний період Шевченківських святкувань (1914–1944) у країнах Європи (ЧСР, Польща, Німеччина, Австрія), США і Канаді [8–10]. Хронологічні рамки документів зумовлені ювілеями Тараса Шевченка – сторіччям та стотридцятиріччям від дня народження, припиненням формування колекції документів у зв'язку із закінченням Другої світової війни і зміною статусу держави.

Основну роль в організації та проведенні Шевченківських святкувань відігравали громадські організації українських емігрантів та церква. Особливо розгалуженою була сітка таких організацій та установ у Чехословацькій республіці (ЧСР). Це управа Українського військового табору в Ліберцях, Українська еміграція в ЧСР, Спілка студентів високих шкіл в ЧСР, Українська спілка ім. Т. Шевченка, Український високий педагогічний інститут імені М. Драгоманова, Українська студентська спілка «Громада», Український республікансько-демократичний клуб, Український академічний хор, Українська господарська академія, Студентська громада, Українське об'єднання в ЧСР, Міжорганізаційний комітет українських громадських, фахових та студентських організацій в ЧСР, Спілка українських емігрантських організацій, Українське товариство «Єдність», Союз українських емігрантських організацій в ЧСР, Товариство українських інженерів в ЧСР, Союз підкарпатських руських студентів, Український всепрофспілковий робітничий союз в ЧСР, Український комітет в Празі, Українська академічна громада в ЧСР, Центральний союз українського студентства, Союз українського сокільства за кордоном, Товариство прихильників української пісні, Український мішаний хор у Празі, Товариство «Просвіта», Рух, Товариство «Український Сокіл», XIV курінь ст. пластунів ім. полковника І. Богуна, Товариство «Чехословацько-українська взаємність», Український вільний університет, Чесько-український шевченківський святочний комітет, Празька філія Українського Національного Об'єднання (УНО) в Німеччині (всі – у Празі), Українська колонія в Подебрадах, Українська академічна громада, Товариство «Просвіта», Українське студентство високих шкіл (всі – у Брно), Українська еміграція в Братиславі, Організації українських емігрантів (Градец Кральовий), Українська громада (Кошталъов). В Австрії – це Українське товариство прихильників освіти, Українське академічне товариство «Січ», Молодь українських гімназійних курсів, робітниче товариство «Поступ», УНО (всі – Відень), таборіві організації полонених українців у Гмнді. В Німеччині – таборіві організації полонених українців у Зальцведелі, Українська громада в Німеччині, УНО в Німеччині (Берлін). В Бухаресті (Румунія) – українська громада; українське товариство «Просвіта» у Загребі (Югославія). В Польщі – Український науковий інститут (Варшава), Український центральний комітет в Польщі (Білосток), Український допомогівий комітет в Лодзі, Українська громада, Українське освітнє товариство (Ярослав), Український допомогівий комітет в Перемишлі. В Бельгії – Організація українських комбатантів (Брюссель), у США – Українське співацьке товариство ім. М. Лисенка в Пасейк, у Канаді – Товариство «Боян», Товариства при Українськїм православнїм соборї у Вінніпегу.

Із двохсот документів, які складають колекцію Шевченківських святкувань (програми, афіші, запрошення) і проаналізовані нами, вісімдесят засвідчують участь у них співаків (від одного до кількох в одному концерті). Серед 104-х вокалістів, які брали участь у Шевченківських святкуваннях міжвоєнного періоду, є уславлені (Модест Менцинський, Олександр Носалевич, Роман Любинецький, Орест Руснак, Михайло Голинський, Марія Сокіл, Клим Чічка-Андрієнко, Мирослав Скала-Старицький), відомі оперні та концертно-камерні співаки (Ірина Туркевич-Мартинець, Марія Гребінецька, Іванна Синенька-Іваницька, Ольга Грозовська, Анда Остапчук, Дмитро Левитський, Василь Тисяк, Григорій Дяченко, Ніна Дяченкова-Гордаш, Іван Птиця, Марія Валійська, Олександра Мамонькова, Євгенія Мозгова, Едуард Гакен, Омелян Гишка, Михайло Забейда-Сумицький, Софія Коренець, Василь Матіяш, Стефанія Нагірна, Михайло Ольховий, Іван Савка, Борис Самойлович, Микола Самойлович, Олександр Самойлович), а також значна кількість (71 особа) маловідомих співаків. Найімовірніше – це співаки-аматори. Переважало сольне виконання, а також зафіксовані ансамблеві форми вокального виконання (дуети, тріо).

Типологія Шевченківських святкувань за участю співаків (за матеріалами архіву) виглядає наступним чином: концерти (святкові, урочисті) в пам'ять роковин смерті – 19,

Шевченківське свято (Свято Тараса Шевченка) – 15, концерти (великі, святкові, концерт-вшанування) на відзначення дня народження – 12, академії (урочисті, святкові, академії-концерти) – 11, концерти-академії (святкові, урочисті) на вшанування пам'яті, річниці смерті – 8, вшанування (відзначення) річниці смерті – 3, урочистий вечір святкування дня народження – 2, урочистий вечір вшанування річниці смерті (вечір вшанування, вечір пам'яті) – 2, урочисті сходи на вшанування річниці смерті – 1, вечір на прославу річниці з дня народження і смерті – 1. Найчастіше у програмі концерту співаки виконували один-два, рідше три-чотири твори. Зовсім поодинокими були повноцінні програми одного співака на одне чи два відділення концерту. Це концерти за участю соліста Кельнської опери Модеста Менцинського 28 травня 1916 р. у Зальцвелелі (Німеччина), 8 травня 1925 р. у Празі (ЧСР, Сметановий зал), примадонни державної опери в Києві і Харкові Марії Сокіл 14 березня 1935 р. в Празі (ЧСР, зал «Радіо»), Клима Чічки-Андрієнка 13 червня 1935 р. в Берліні (Бетховен-зал), Іванни Іваницької-Синенської та Ореста Руснака 27 березня 1943 р. в Берліні, Євгенії Мозгової 5 березня 1944 р. в Празі.

Характеризуючи репертуар українських співаків на цих концертах, маємо зазначити, що переважали концертно-камерні композиції (солоспіви та ансамблі) українських композиторів на слова Тараса Шевченка (М. Лисенка, М. Кропивницького, К. Стеценка, В. Заремби, Й. Кишакевича, Я. Ярославенка, О. Нижанківського, Д. Січинського, М. Бойченка, Я. Степового, Г. Давидовського, Ф. Якименка, В. Барвінського, З. Лиська, Ю. Мейтуса, Г. Дяченка, В. Безкоровайного, М. Гайворонського, А. Штогаренка), Лесі Українки (М. Лисенка, Д. Січинського, Г. Дяченка), Івана Франка (М. Лисенка, Д. Січинського, Я. Степового), Богдана Лепкого (С. Людкевича, Н. Нижанківського, Д. Січинського), М. Шашкевича (В. Матюка), Олександра Олеса (М. Лисенка, С. Людкевича, Я. Степового, Н. Нижанківського), О. Кониського (В. Барвінського), П. Карманського (С. Людкевича), В. Пачовського (С. Людкевича), Р. Купчинського (Н. Нижанківського), Генріха Гейне (М. Лисенка, Д. Січинського), обробки українських народних пісень, зрідка звучали солоспіви російських композиторів на слова Т. Шевченка (М. Мусоргського, П. Чайковського, С. Рахманінова), арії з опер українських та західноєвропейських композиторів. Така широка полістильова палітра вокальної літератури у програмах Шевченківських святкувань засвідчує актуалізацію творів композиторів всієї України, а також іноземних авторів.

Закономірно, що найбільшою популярністю у виконавців та слухачів користувалися солоспіви Миколи Лисенка, які є складними для виконання. У циклі «Музика до «Кобзаря» композитора, а це понад 80 творів, переважають солоспіви. Вивчення архівних джерел засвідчує, що із 56-и вокальних творів М. Лисенка у програмах Шевченківських урочистостей виконувалося 36. Найчастіше це «Ой Дніпре мій, Дніпре» (16 разів), «Мені однаково» (12), «Гетьмани, гетьмани» (10), «Ой чого ж ти почорніло», «Ой одна я одна» (8), «Реветь та стогне Дніпр широкий», «Минають дні, минають ночі» «Якби мені, мамо, намисто», «Садок вишневий», «На городі коло броду», «Хустина» (всі – не менше 5-и разів). Зразковим було виконання Лисенкових творів видатним співаком Модестом Менцинським (1875–1935), який був першим, хто представив музику Лисенка Галичині і Західній Європі. В одному з листів М. Лисенко писав до М. Менцинського: «Пропаганда в Європі і в Словянщині української творчості є річ дуже-дуже важна. І для нас, малої, пригнобленої нації, вельми корисна» [6, с. 276]. Твори композитора, які за словами співака «підходять під характер моєї душі», він прагнув показати всюди, де тільки виступав [6, с. 277]. З. Попіль відзначав, що М. Менцинський як виконавець був «пройнятий глибокою шаною до Шевченкового слова і Лисенкової музики. Він так вдумливо і переконливо, з таким щирим почуттям і натхненням відтворював поетичний і музичний зміст їхніх творів, що цілком дорівнювався досягненням великого поета і композитора» [6, с. 50–51]. Пишучи про Менцинського як першого інтерпретатора Лисенка, Ф. Колесса наголошував, що «а ні Шевченко, а ні Лисенко не могли б собі бажати кращого інтерпретатора, перший свого могучого слова, другий своєї чудової пісні» [6, с.162]. У солоспівах М. Лисенка, здавалось, написаних спеціально для нього, співакові вдалося разом із композитором вивести вокальне інтонування за межі стильової моносистемності: це був феноменально щасливий взірць взаємовпливу нового типу

романсової лірики і нової естетики співу, адже ні до, ні після Менцинського ніхто не спромігся втілити той особливий, вироблений їхнім віртуальним творчим тандемом тип, за висловом Т. Булат, «сугестивного типу ліричного висловлення», «адже у втіленні М. Лисенком «Музики до Кобзаря» превалують речитативно-аріозні образи, близькі своєю монументальною фресковістю до оперних вагнерівських вокальних рефлексій. Це вимагає від співака бути в стані жанру і в стані стилю, вже не кажучи про витривалість голосового апарату й спеціальну постановку самого голосу; драматичну природу світовідчуття й національної специфіки жанру, – комплексу етнознакових даних, які виводять творчу особистість на рівень планетарності, роблять художника громадянином світу» [1, с. 39].

Щирим пропагандистом української вокальної Шевченкіани була Іванна Іваницька-Синенька (1897–1988). Сформованою співачкою вона у 1933–1934 роках здійснює концертне турне в українських емігрантських громадах. Тодішня преса так писала про місію І. Іваницької-Синенької: «Своїми виступами за кордоном у Берліні, Відні, Празі, Букарешті, Ужгороді наша співачка причинилася не лиш до популяризації української пісні, але й до популяризації й пропаганди української справи, зокрема українського музичного життя між чужинцями» [2, с. 26]. Розмірковуючи про її спів, Теодор Терен-Юськів (співак і музичний критик) здійснив вельми важливе узагальнення. На його думку, українські музиканти на чужині як митці поневоленої нації силою любові до рідного краю перевищили найбільший емоційний чинник людського характеру – кохання [7]. Зрідка виконувалися хорові твори великої форми за участю солістів. Це кантати «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполітая» М. Лисенка, «Лічу в неволі» Д. Січинського, «Хустина» Г. Топольницького, Дума з поеми «Невольник» Б. Вахнянина, хорова балада «Катерина» Й. Кишакевича, «Розрита могила» Д. Котка (всі – на слова Т. Шевченка), Молитва і фінал опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Співаки діаспори були першими виконавцями окремих вокальних творів. Так, Софія Коренець 11 березня 1921 року на концерті в 60-і роковини смерті Тараса Шевченка у Відні вперше виконала два солоспіви Нестора Нижанківського («Не співай по весні», «Снишся мені») у супроводі автора [10], брати Самойловичі – тріо Зиновія Лиська на слова Т. Шевченка «А у тої Катерини» 22 березня 1928 р. (Прага, ЧСР, палац «Радіо»), тріо Я. Архипів, О. Самойлович, М. Самойлович вперше виконали твір Ф. Якименка на слова Т. Шевченка «Чого мені тяжко» 18 березня 1926 року у Празі. У виконанні Ніни Дяченко 28 травня 1930 року у Празі солоспіву «Я не нездужаю нівроку» радянського композитора Ю. Мейтуса на слова Т. Шевченка свідчить про контакти з Радянською Україною і про бажання оновлення репертуару сучасною музикою.

Отже, українські співаки діаспори виконували не тільки твори, що пройшли випробування часом і концертною практикою, але й виносили на суд слухача нові твори, написані в Україні і за її кордоном.

Як підкреслює Г. Карась, впродовж існування таборів для інтернованих українців в ЧСР, Польщі, Німеччині (1919–1925 рр.), «незважаючи на складні умови, культурна діяльність мала на меті створення духовної атмосфери у середовищі колишніх воїнів, зупинку процесів деморалізації, пробудження національної свідомості. Неоціненно в цьому процесі була роль Шевченківських святкувань. Постать Т. Шевченка, яка була овіяна ореолом святості і поваги, стимулювала творчу атмосферу, сприяла національній ідентифікації, піднесенню духа» [4, с. 16]. Солістами в таборових концертах були майбутні відомі співаки Василь Тисяк і Орест Руснак, а також уславлені європейські знаменитості Модест Менцинський, Роман Любинецький, Олександр Носалевич.

Однією із центральних українських культурно-освітніх інституцій Праги в цей період був Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова (заснований 1923 р.), де частими були інститутські свята (концерти, академії, шкільні свята). Важливо, що в них брали участь як викладачі, так і студенти, частина з яких згодом стала провідними співаками чеських оперних театрів. Таким чином, відбувалися збереження і передача традицій української вокальної школи від старшого покоління до молодшого, педагогічний процес протікав не тільки в класах інституту, але й на концертній естраді. Залучення до святкувань широкого кола студентської та учнівської молоді збагачувало її неоцінним досвідом, який вони переносили на наступну свою творчу діяльність в різних країнах.



Шевченківські святкування стимулювали композиторську та виконавську творчість, актуалізували кращі твори української музики та сучасний репертуар, сприяли діалогу культур, зокрема української та чеської. Частина українських співаків діаспори виступали або були провідними солістами оперних театрів країн Європи. Їхня участь у Шевченківських святкуваннях, більшості з яких був притаманний високий організаційний і виконавський рівень, підвищувала престиж українських концертів.

Всі ці чинники не тільки підносили рівень української музичної культури, але й сприяли її поступу у світовому культурному просторі, консолідації українців за межами рідної землі.

Отже, соціокультурна місія українських співаків діаспори у Шевченківських святкуваннях першої половини ХХ ст. полягала у збереженні та пропагуванні вокальної спадщини українських композиторів як в середовищі емігрантів, так і народів, де вони проживали; забезпеченні професійного рівня Шевченківських святкувань у різних країнах світу; вихованні естетичного смаку українського слухача-емігранта; інтеграції української музичної культури в культурний простір, підвищенні авторитету України, поживленні інтересу до її культури. Зважаючи на те, що Шевченківські святкування відбувалися кожного року у різних країнах світу, можемо говорити про їхній масштабний вимір.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект: монографія / Валентина Антонюк. – 2-ге вид. перероб. і доп. – Київ : Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Білокін С. Іванна Синенька-Іваницька / С. Білокін. – К. : Медекол, 1997. – 45 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Карась Г. Шевченківські святкування української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словаччині / Г. Карась // Прикарпатський вісник Наукового Товариства ім. Шевченка. Серія «Слово». – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 2 (10). – С. 13–23.
5. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Мартиненко Оксана Василівна. – Київ, 2001. – 310 с.
6. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / [авт.-упор. М. Головащенко ; вступ ст. М. Головащенко]. – К. : Рада, 1995. – 462 с. : іл.
7. Терен-Юськів Т. Сопрано Синенька-Іваницька на платівці / Т. Терен-Юськів // Свобода. – 1966. – 21 лип., ч. 133.
8. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. 1911–1944. (А-Р) // Центральний державний архів у Празі (Statní uatrední archiv v Praze ; ЦДАП /SUAP). Ф.1484 «Український музей у Празі» (UM), картон № 81, інв. № 964 /1.
9. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. (Прага 1922 –1944) // Центральний державний архів у Празі (Statní uatrední archiv v Praze ; ЦДАП /SUAP). Ф.1484 «Український музей у Празі» (UM), картон № 81, інв. № 964 /2.
10. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. 1911–1944. (Інші міста на R–Z) // Центральний державний архів у Празі (Statní uatrední archiv v Praze ; ЦДАП /SUAP). Ф.1484 «Український музей у Празі» (UM), картон № 81, інв. № 964 /3.

Л. Й. НАЗАР-ШЕВЧУК, А. Р. ПРИШЛЯК

**ПОЕТИКАЛЬНІ ОБРІЇ ЖАНРУ КЛАРНЕТОВО-ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО  
ФОРТЕПІАННОГО ТРІО Є. СТАНКОВИЧА  
«КВІТУЧИЙ САД ... І ЯБЛУКА, ЩО ПАДАЮТЬ У ВОДУ»**

*У статті розглянуто один з найцікавіших та досі маловивчених жанрів кларнетового тріо, зокрема, його підвиду – кларнетово-віолончельно-фортепіанного тріо. Розглянуто історіографічний аспект становлення і розвитку жанру (Л. ван Бетховен, Й. Брамс, О. Цемлінський, В. д'Енді та ін.) з локалізацією на детальному аналізі тріо українського композитора Є. Станковича з програмною назвою «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» з присвятою «Моїй Матері». Охарактеризовано новий тип концептуальної програмності та сучасні засоби її втілення, що дозволяють окреслити цю композицію як нове вагоме слово у розвитку жанру, який виходить на рівень гносеологічного синтетичного узагальнення, адаптуючи та втілюючи закономірності питома національного вияву у сфері кіномистецтва – «поетичного кіно», відкриваючи тим самим нові обрії перед розвитком камерно-інструментальної музики ХХІ ст., в тому числі перед жанром кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо.*

**Ключові слова:** кларнетово-віолончельне фортепіанне тріо, історія розвитку кларнетового тріо, Є. Станкович, концептуальна програмність, закономірності «поетичного кіно» і музика.

Л. И. НАЗАР-ШЕВЧУК, А. Р. ПРИШЛЯК

**ПОЭТИКАЛЬНЫЕ ГОРИЗОНТЫ ЖАНРА  
КЛАРНЕТОВО-ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО Е. СТАНКОВИЧА  
«ЦВЕТУЩИЙ САД... И ЯБЛОКИ, ЧТО ПАДАЮТ В ВОДУ»**

*В статье рассмотрен один из самых интересных и до сих пор малоизученных жанров кларнетового трио, в частности его подвида – кларнетово-виолончельного фортепианного трио. Рассмотрены историографический аспект становления и развития жанра в творчестве Л. ван Бетховена, Й. Брамса, О. Цемлинского, В. д'Энди и др. с локализацией на детальном анализе трио украинского композитора Е. Станковича с программным названием «Цветущий сад... и яблоки, что падают в воду» с посвящением «Моей Матери». Охарактеризованы новый тип концептуальной программности и современные средства ее воплощения, позволяющие определить данную композицию как новое веское слово в развитии жанра, который выходит на уровень гносеологического синтетического обобщения, адаптируя и воплощая закономерности истинно национального проявления в сфере киноискусства – «поэтического кино», открывая тем самым новые горизонты перед развитием камерно-инструментальной музыки ХХІ века, в том числе перед жанром кларнетово-виолончельного фортепианного трио.*

**Ключевые слова:** жанр кларнетово-виолончельное фортепианное трио, история развития кларнетового трио, Е. Станкович, концептуальная программность, закономерности «поэтического кино» и музыка.

L. J. NAZAR-SHEVCHUK, A. R. PRYSHLYAK

**POETIC HORIZONS GENRE CLARINETE-CELLO-PIANO TRIO IN COMPOSITION  
E. STANKOVYCH «BLOOMING GARDEN... AND APPLES FALLING INTO THE WATER»**

*The article is bringing up an actual issue of research problem of little-studied chamber-instrumental ensembles with participation of clarinet, particularly, one of the subtypes: clarinet-cello-*

*piano trio. Historiographical course of formation and genre development starts from the works of Ludwig van Beethoven, who used ensemble combination of clarinet, cello and piano for the first time in his Youthful «Gesellschaft-trio» (1787). Almost within 100 years after Beethoven, J. Brahms used such combination for one of momentous compositions in chamber ensemble genre – famous Trio op.114 (1891), having actually renewed traditions of chamber music in European culture. Immediately after J. Brahms, this combination was used by V. d'Indi, O. Tsemliński and in XX century by: J. Amberg, W. Berger, F. Brooks, R. Kahn, M. Bruch, B. Frank, E. Hartmann. Same combination was used by Ukrainian composer Y. Stankovych in one of his concept-meditative compositions with symbolic and poetic name «Blooming garden... and apples falling into the water» with expressive subtitle «To My Mother» (1996). Poetic name of composition forms an association with one of momentous masterpieces of cinematographic art of XX century. – «A well for the thirsty» by V. Illienko (scenario by I. Drach), who develops the deepest loneliness drama of abandoned parents in excessive emotionality of allegorical form. Name of composition seems literally taken from the most tragic film frame, where an old man is carrying through the blooming garden an apple-tree, pulled up from earth by the roots, dotted with fully ripen fruits, falling into the water. Symbolic and allegorical idea of I. Drach was brilliantly realized by Y. Illienko, expressing one of the national phenomena of cinematographic art of Ukraine – «poetic cinematography», representatives of which were O. Dovzhenko, S. Paradzhanov, Y. Illienko, and musical dimension of sound component was represented by M. Skoryk, L. Hrabovskiy, Y. Stankovych. The author appeals to a specific genre solution of instrumental Trio – parable story, confession-prayer. Based on detailed structural «frame-by-frame» analysis of composition, use of new conceptual type of program is seen with a foundation of Ukrainian «poetic cinematography» features, particularly the combination of real figurative, generalized personal and allegoric-metaphorical poetic cinematography view. Thus, in Y. Stankovych's Trio, delicate psychological reflexions and allusions are combined with literal sound representations; frame-kaleidoscopic course of events with through dramaturgical line; static meditative contemplative zones with dynamics of desperate dramatic collision; picturesqueness sonorous-aleatory timbre planes with the graphic of complex polyphonic interlacings; serial type of intonation complex organization with distinct firstborns of melogenic type; philosophic conceptual contemplation with undisguised deep and sincere, open and emotional heartiness, having subordinated dramaturgical development rules to cinematographic canons (flow-pouring of musical substance is analogous to change of perspectives upon meditative contemplation-reflexion, «delayed» in consciousness, memory or even literal and visual perception of image of «blooming garden»). Dipping into depth of human existence, the author opens and plunges into volcanic power of human heart magma, reaching truly poetic reactivity and maximum concentration of conciseness frames' energetic flow. Such a synthetic sound image of this Trio allows not only making a comparison with «poetic cinematography», but defining this composition as a sample of conceptual «poetic cinematography in sounds». At the same time, widening of ensemble genre specific limits take place, the universality of idea and image complex of which symptomatically causes individually unique complex synthesis of different type and monologueness as well as dialogueness, obviously expressing the most inspiring models of polylogue (quadricity, sound magma) on different levels of musical totality. Likewise, clarinet-cello piano trio of Y. Stankovych «Blooming garden... and apples, falling into the water» is appearing as deeply innovatory and momentous canvas on the way of genre development, having assured a significant renewal and broadening of poetical boundaries on the whole for ensemble music.*

**Keywords:** *Clarinet-Cello-Piano trio, the history of clarinet-trio, E. Stankovich, conceptual program, regularity of «poetic cinematography» and music.*

Духові інструменти впродовж свого існування становили суттєву ланку у розвитку ансамблевої музики. Не є винятком і кларнет, який у сучасному технічному вигляді є відносно молодим інструментом, проте його попередники (шалмеї) багато представлені в ансамблевих складах давніх епох середньовіччя, Ренесансу, доби бароко. З XVII ст. кларнет починає свою карколомну кар'єру в якості сольного, оркестрового та ансамблевого інструмента. Розглядаючи типи ансамблів з використанням кларнета, які склалися в процесі його активної експлуатації,

слід зазначити, що серед монодичних, духових та мішаних ансамблів кларнет чи не найбільше з усіх духових «прижився» у камерній ансамблевій музиці. Особливою популярністю користувався жанр кларнетового фортепіанного тріо. Велетенська кількість творів та популярність цього жанру серед багатьох композиторів до сьогодні засвідчують «життєспроможність» кларнета як провідного ансамблевого інструмента<sup>1</sup>. Нижче наведені імена композиторів, що зверталися до кларнетового тріо само собою засвідчують і популярність цього жанру, і його активну апробацію у музичній культурі різних епох і країн, що у зв'язку з активізацією виконавської ансамблевої практики актуалізує осмислення, узагальнення та введення в науковий обіг цієї проблеми.

Симптоматично дослідження означеної теми викликає наукову інспірацію, оскільки ні у вітчизняному, ні у зарубіжному музикознавстві наразі тема кларнетової ансамблевої музики не піднімалася, хоча у роботах з органології, інструментології, тембрології (Д. Рогаль-Левицький, А. Модр, М. Нюрнберг, М. Карс, У. Пістон, Е. Денісов, Л. Грабовський, Ф. Караєв), історії розвитку духових інструментів та музики для духових інструментів (К. Закс, Ю. Усов, С. Левін, В. Апатський, В. Благодатов, В. Громченко, П. Круль), науково-дидактичної та методологічної літератури (К. Мюльберг, В. Богданов, В. Носов, М. Вовк, О. Кролль, М. Бріксель, З. Буркацький) кларнетові тріо присутні у якості яскравих зразків як видатні музичні твори у сфері ансамблевої камералістики. Зазначимо, що і в українській музиці кларнетове тріо знайшло своє втілення, зокрема в творчості Л. Колодуба, Є. Станковича, І. Мацієвського, К. Цепколенко, В. Рунчака, Б. Фроляк, С. Азарової та ін.

Мета статті полягає у проведенні історичного дискурсу розвитку кларнетово-віолончельних фортепіанних тріо (як найбільш численної групи) та художній інтерпретації цього жанру українськими митцями, зокрема програмним твором Є. Станковича «Квітухий сад... і яблука, що падають у воду».

Так, одним з перших авторів кларнетового тріо для власне сучасної конструкції кларнета справедливо можна вважати В. А. Моцарта, оскільки саме для цього складу написано одне з перших в історії музики знамените «Kegelstatt-trio» (K.498), відоме як Тріо для кларнета, альту і фортепіано Es-dur. Однак нову сторінку у розвитку жанру становлять кларнетово-віолончельні фортепіанні тріо, зокрема Молодече Тріо op.11. Л. ван Бетховена (1887). Це один з ранніх камерних творів за участю дерев'яних духових інструментів. Зазначимо, що відкриваючи нову еру в музичному мистецтві, Бетховен по-новому висвітлив і роль духових інструментів, адже в ансамблевих і симфонічних жанрах його музику неможливо уявити без духових<sup>2</sup>. Молодече Тріо було відоме як «Gassenhauer-Trio», адже у 3-й частині композитор використав популярний віденський оперетковий шлягер, а «Gassenhauer» і означає в сучасному розумінні «хіт». У цьому творі вперше в камерних жанрах єднаються кларнет, віолончель і фортепіано. У такому складі всі інструменти виграють від близького сусідства, але і достатньо контрастують за тембральними якостями, відповідаючи при тім висотно-діапазонній тріадній теситурі (верх – кларнет, середина – віолончель, низ – басы фортепіано). Контраст, навіть конфлікт як категорії композиторського стилю стають визначальними щодо вибору

<sup>1</sup> Серед кларнетово-фортепіанних тріо утворилася певна система жанрових підвидів, оскільки вражаюче число цих ансамблевих творів передбачає виявлення окремих структурних моделей за типами складів: духові кларнетово-фортепіанні тріо (М. Глінка, К. Сен-Санс, Р. Штраус, П. Дессау, Е. Блох, Е. Вілла-Лобос, А. Руссель, В. Лютославський, Б. Фроляк, К. Цепколенко), струнні кларнетово-фортепіанні тріо, які у свою чергу діляться на скрипкові (А. Хачатурян, Б. Барток, Ч. Айвз, Д. Мійо, Е. Кршенек, О. Арутюнян, І. Мацієвський), альтові (В. А. Моцарт, Р. Шуман, М. Брух, Х. Ляxenманн) та віолончельні (Л. ван Бетховен, Ф. Ріс, Й. Брамс, В. д'Енді, О. Цемлінський, Б. Франкл, Е. Хартман, Є. Станкович) кларнетово-фортепіанні тріо, інноваційні мікстові склади, що передбачають поєднання нетипових інструментів (челеста, арфа, гітара тощо) з кларнетово-фортепіанною основою (Я. Ксенакіс, А. Казелла, Л. Беріо) чи тріо з використанням людського голосу і кларнета (Ф. Шуберт, Л. Шпор, Г. Зірітц, В. Рунчак).

<sup>2</sup> Так, два кларнети присутні в октеті, йому належать три дуети для кларнета і фаготу, присутній цей інструмент і в пізніших ансамблях: Квінтет Es-dur op. 16 з кларнетом, Тріо B-dur op. 11, для ф-но, кларнета і віолончелі, септет Es-dur op. 20.

інструментального складу; не випадково І ч. – стрімке, з імперативною акордиком, *Allegro con Brio* в розгорненій сонатній формі бетховенського типу – з об'ємною насиченою розробкою, інтенсивними хвилями наростання, динамічною репризою та розгорненою кодою. Споглядальне та сповнене теплих ліричних почуттів, з ознаками речитативного інтонування *Adagio* – II частина, після якої йдуть Бравурні варіації, насичені блиском, життєрадісністю, поступальною енергетикою.

Майже через сто років у контексті відродження традицій камерного музикування, дещо отіненого в епоху романтизму більш експансивними (концертними, симфонічними та театральними) жанрами, до такого складу тріо звертається Й. Брамс. Його творча співпраця зі знаменитим кларнетистом Р. Мюльфельдом подарувала світові неперевершені шедеври камералістики: Тріо для кларнета, віолончелі і ф-но *a-moll* op.114 та Кларнетовий квінтет *b-moll* op.115, написані у 1891 р. Так, у 4-частинному Тріо синтезуються неокласичні тенденції та пізнььоромантична виразова сфера естетичного світогляду композитора в останній період творчості. Шляхетність, стримана лірика та філософське споглядання однак не позбавляють в цьому творі високої брамсівської психологічно-емоційної напруги. Варто зауважити, що саме ці твори стали, як зазначали сучасники [3, с. 12], поворотним пунктом в розвитку камерних жанрів, здобувши тривку і заслужену популярність до наших днів. Власне для цього складу пише своє в стилі неокласичної сюїти Тріо *B-dur* op.29 Венсан д'Енді (1897). Продовжувачем традицій Й. Брамса був австрійський композитор О. Цемлінський, перу якого належить кларнетово-віолончельне фортепіанне Тріо *d-moll* op.3. Музична мова твору насичена, відзначається тісним переплетенням хроматизованих та альтерованих гармоній, густим поліфонічним голосоведенням, що тягє до експресіоністичної манери вислову.

У ХХ столітті такий тип тріо приваблює багатьох композиторів. Серед них: Тріо op.11, *Fantasiestücke* Op.12 Й. Амберга; Тріо Op.94 in G (1905) В. Бергера; Тріо Op.12 (1906) Ф. Брукса; Тріо op. 45 in G (1906) Р. Кана. М. Брух свій цикл «8 п'єс для кларнета, альту і фортепіано» перекладає і для віолончелі замість альту. Можливості кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо знайшли своє втілення впродовж ХХ ст. в творчості Б. Франкла (Тріо op.10), Е. Хартмана («Серенада» *A-dur* op.24), українська композиторка С. Азарова використовує цей склад у авангардовій композиції «Вісь всякого Карасса...». До цього ж складу звертається і Є. Станкович в одній зі своїх концептуально-медитативних композицій з символічно-поетичною назвою «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду».

Євген Станкович – один з небагатьох українських композиторів, у чийй творчості кларнет посідає вагоме місце. В різноманітній жанровій палітрі композитора музика для кларнета представлена кількома сольними творами, камерно-ансамблевими композиціями, рівно ж і оркестровими<sup>1</sup>. До кларнетового року (1996) належить також Тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» для кларнета in B, віолончелі і фортепіано з красномовним підзаголовком «Моїй Матері»...

Безперечно, що ця програмна назва підштовхує до конкретного визначення певного кола ідей та їхнього образно-художнього втілення. Важливо вже те, що таку найсокровеннішу тему композитор втілює у жанрі тріо з відповідним тембральним вибором інструментів: кларнет, віолончель та фортепіано. Характерна для Є. Станковича експресивно-лірична манера висловлювання, глибинно-грудний, контральний тембр його «звукового образу – фоніки музичної мови» – неначе виводять, «уявляють» внутрішньо-психологічні константи сонорики композиторського почерку.

Поетична назва твору продиктована, ймовірно, асоціаціями з одним зі знакових художніх шедеврів кіномистецтва ХХ століття – «Криницею для спраглих» Ю. Ілленка, яка

<sup>1</sup> Назвемо провідні композиції Є. Станковича: «Монолог» та «Соната для кларнета соло Є. Станковича» (1996), «Гра над прірвою» – концерт для кларнета соло (1996), яким передує Камерна симфонія №5 для кларнета і струнних (1995). В ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у творах 1993 року – Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів» для квінтету духових (1993) та у творі «Що сталося в тиші після відлуння» для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні) (1993).

невблаганно гостро ставить болючі питання батьківства-материнства, у високій патетиці алегоричної форми розгортає найглибшу драму самотніх батьків, які переживають своїх дітей, і безнадійного чекання, безоглядної віри на зустріч з ними. Кадри найвищого відчаю людини – батька, що не йме віри загибелі свого сина, відчуженості «міських» дітей, живучи в уявному світі нездійсненого теперішнього та минулого-майбутнього, який крізь буйний квітучий сад несе видерту з землі з корінням, всіяну досяглими плодами яблуню, з якої по дорозі – дорозі в нікуди, повз розквітаючі тисячі нових життів, по хресній дорозі надлюдських страждань самотності – осипаються достиглі яблука у воду... Мимоволі здригнеться кожна людина і думкою полине, де б вона не була, до найдорожчих, до батьків. Символічно-алегорична ідея Івана Драча була геніально втілена Юрієм Ілленком, закарбовуючись назавжди у пам'ять тих, хто хоч раз переглянув цей фільм. Є. Станкович обирає це мотто для свого твору, апелюючи до специфічного жанрового вирішення – розповіді-притчі, сповіді-молитви, торкаючись глибинної екзистенції людської душі та серця<sup>1</sup>.

Так, Тріо починається неначе з вібруюче-пульсуючої звукової матерії на *ppp* у партії фортепіано, яку композитор вибудовує за допомогою специфічної алеаторної площини: рівномірні вісімки в лівій руці коливаються на двох інтервальних послідовностях: м.7 (fis-e) та в.2 (h-cis), періодичність повторень яких визначається варіабельними метричними вимірними одиницями (тактами при загальному розмірі 4/4), вибудовуючи наступний числовий ряд: 13-15-17-19-20-18-16-14-15-17 звуків на кожен фразу, перемежуючи парні та непарні числові послідовності у зворотних напрямках (ефект стабільності та нестабільності, роздування та затихання), який у правій руці рухається шістнадцятими по звуках g-d-(ч.5)-b-f-(ч.5)-a-d-(ч.4), диспонує квінто-квартову інтервальну послідовність, що має наступний вигляд: 22-24-26-28-29-27-25-23-21-20 ритмічні одиниці-удари. Якщо накласти ці дві метрично-ритмічні пульсації, то отримаємо наступну картину:

Такти:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
права рука	22	24	26	28	29	27	25	23	21	20
ліва рука	13	15	17	19	20	18	16	14	15	17
сума чисел	35	39	43	47	49	45	41	39	36	35

Як бачимо, найбільша згущеність звуків-доторків до клавіатури припадає на 5-й такт, після якого у 10-тактовому розділі (*1 Розділ А*) настає поступова розрідженість. Враховуючи майже утриману педаль у партії фортепіано, цей пульсуючий фоновий тематизм творить звукообраз легкого мерехтіння (партія фортепіано обіймає 1-3-ю октави) чи шелестіння

<sup>1</sup> Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа уособлює найкращі надбання кіномистецтва України. Це кіно, у якому панує художній образний світ, вибудований на *метафорах, гіперболах, паралелях і асоціаціях*. Твори поетичного кіно формуються під знаком української поезії та поетичної прози. Часто вони супроводжуються музичними образами народної пісенності і разом з тим використовують новітню авангардову музику. Саме явище поетичного кіно частково співвідносне з фольк-модернізмом, що зародився в українській культурі на початку ХХ ст. Художньо самобутнє, колоритне, наповнене символікою і фольклором, українське поетичне кіно представляє традиції національної культури. Воно апелює до почуття прекрасного, людської душі та розуму, звертається до загадкової сфери міфів, яскравих образів, ідей, народних уявлень і мотивів. Л. Брюховецька глибоко розкриває саму специфіку поетичного кінобачення, яке зосереджує у собі вміння зображати події образно, узагальнено та метафорично. Поетичне світобачення притаманне авторському кіно Федеріко Фелліні, Інґмара Бергмана, Луїса Бунюеля, Андрія Тарковського та ін. Непроминальні шедеври кінематографу створили й українські майстри: Олександр Довженко, Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Іван Миколайчук. Ці видатні особистості заклали традиції та створили унікальний напрям кінематографу – українське поетичне кіно [1, с. 5]. Композитори-шістдесятники, до покоління яких належить і Є. Станкович, були активними співучасниками процесу становлення та творення цього своєрідно-неповторного кінонапрямку.

листоків-пелюсток. На його фоні у четвертому такті вступають віолончель та кларнет, які експонують «розріджену» 14-звучну серію, чергуючи звук за звуком наступну послідовність, кожна нота якої знаходиться на відстані 3-х октав, творячи єдине просторове ціле, разом з тим являючи собою два паралельні ряди, які творять кларнет і віолончель<sup>1</sup>:

Cl		<i>f</i>		<i>as</i>		<i>d</i>		<i>f</i>		<i>c</i>		<i>b</i>		<i>g</i>		<i>d</i>		<i>g</i>		<i>c</i>		<i>f</i>		<i>des</i>		<i>b</i>		<i>c</i>		<i>ges</i>	
Vc	<i>gis</i>		<i>h</i>		<i>es</i>		<i>a</i>		<i>e</i>		<i>c</i>		<i>f</i>		<i>a</i>		<i>e</i>		<i>g</i>		<i>d</i>		<i>f</i>		<i>h</i>		<i>g</i>		<i>d</i>		<i>fis</i>

При проведенні цієї «розширеної» теми дуже важлива роль належить виконавським штрихам: половинні ноти кларнет і віолончель виконують *molto trillo*, *molto legato*. Так 10 тактів пульсування специфічної тремолоуючо-вібруючої тканини і творять образ квітучого саду.

У наступних 10 тактах (**2 Розділ B**), дотримуючись попередніх штрихів та динаміки, однак з додатком ремарок *dolcissimo* і *molto espressivo*, композитор нарощує динаміку образу за рахунок скорочення сегментів – у фортепіано переважають секстольні послідовності, а також трель, а кларнет та віолончель розшаровуються на дві рівноправні поліфонічні стрічки з більш інтенсифікованим рухом (четвертинками), кожна з яких хроматично ускладнюється, однак у висхідному чи низхідному спрямуванні руху згортається в динамічному плані від *p* до *ppp*. Підкреслимо ще раз чотири ремарки, які композитор в рукописі випишує чи не в кожному рядку партитури стовпчиком: *molto dolcissimo*, *molto trillo*, *molto legato*, *molto espressivo*. Якщо додати тотальну педаль у фортепіано, то отримаємо все той же алеаторний образ ледь чутного (постійні дімінуендо до *ppp*) шелестіння з майже невловимою диференціацією кларнетово-віолончельних тембральних стрічок.

У 20–30 тактах (**3 Розділ C**) на тлі все більшої індивідуалізації партій кларнета та віолончелі, які немов хроматично нюансуються, тремолоуючи буквально кожен звук, у партії фортепіано з'являється імітація челести – саме такого *quasi Celesta* звучання добивається автор, міняючи штрихи на стакато та переносючи партію фортепіано на висоту 3–4-ї октави. Загалом сонорна техніка є однією з видових рис музики ХХ ст., а у творчій манері Є. Станковича посідає одне з чільних місць.

Та кришталеве казково-челестове звучання невбавом переміщається в іншу сферу (**4 Розділ D**), де автор за допомогою форшлагів рівномірних вісімок (причому різних за інтервалами) на арпеджіюваному коливальному контурі «високого басу» – зауважимо, що теситурно фортепіанна партія знаходиться вище від партії кларнета та віолончелі тепер видзвонюють дзвіночки – *quasi campanelli* (ремарка автора). На цьому «небесному» фоні імітаційно переплітаються дві тремолоуючі натхненні мелодії. Причому починає цей дует партія кларнета, за якою інверсією теми вступає віолончель. Цей співучий канон зливається в кульмінаційному підйомі у просвітленій в.б – «d-h» другої октави (надвисока теситура для віолончелі), яка набирає з огляду на внутрішню регістрово-теситурну напругу порівняно з кларнетом сольної виразності. Зростає і динаміка, яка доходить все ж до певної межі – *mf*, яке проте одразу ж тамується дімінуендо. В останніх тактах розділу (37–39 тт.) на тлі кульмінаційного підйому «дуєту» кларнета і віолончелі композитор диференціює і партію фортепіано на дві площини, неначе підкоряючи загальний стан матерії принципу дуєтності.

У наступному – **5 Розділі E** (40-60 тт.) створюються відчуття репрізності, радше рефлексії щодо мерехтіння шістнадцяток у фортепіанній партії, проте новий штриховий прийом у партії віолончелі – мікроскопічне глісандо – заповільнений рух половинними нотами

<sup>1</sup> а) повний ряд (14-звучна серія): *gis - f - h - as - es - d - a - f - e - c - c - b - f - g - f - des - h - b - g - c - d - ges - fis*;

б) два паралельні ряди: Віолончель має 10-звучну серію, Кларнет – 8-звучну, які накладаються на партію фортепіано з провідними устоями *fis-e-h-cis* (+ c) // *g-d-b-f-a*, а спільними звуками стають 8 звуків: *e-h-c-g-d-b-f-a*, що у зведеному ладі дає семиступеневу вертикаль натурального та міксолідійського мажору (від «с»).

по малих секундах (*molto lento glissando*) надає цій тихій вібруючій звуковій матерії нового відтінку. Врешті після трьох тактів глісандування секундами у партії віолончелі починається соло. Все тим же тремолоючим голосом розгойдані терцієві ходи (висхідні та низхідні терції) розв'язуються в спадний малосекундовий хід, що нагадує специфічні контури колискових пісень («Котику сіренький») з вузьким амбітусом, рівномірним рухом, внутрішньо статичною мелогенічного типу архаїчною звуковисотною лінією. Знову імітаційно кларнет підхоплює цю звукову первісну тематично-образну ідею і починає власне соло знову ж таки з відчуттям видозміненої теми в інверсії, чим досягається своєрідний ефект віддзеркалення, відгомону в повітряній аерофонній площині, яка невдовзі перебирає на себе солуючу функцію – на тон вище кларнет точно повторює колискову тему віолончелі. Це заворожуюче переплетення заколисуючих голосів поглинає і фортепіанну партію (т. 49–51), яка на *p* делікатними трелями в два голоси вторить колисковим поспівкам. Так Є. Станкович досягає вже не лише триединності-трію, а кuartетного «на-усі-сторони-світнього» (на всі чотири сторони) розчинення цієї надделікатної, надніжної, неначебто здалека, з глибин пам'яті, колискової. На *ppp* сходяться у великій терції «es-g» кларнет і віолончель, витримуючи-розчиняючись у здавалось би безкінечній вібрації (штрих *trillo* утримується постійно), на фоні якої у партії фортепіано відгомонами пролітають (по одному такту – паузи через один такт) фрагменти пульсуючого шелестіння, що етимологічно у фактурному викладі виходить зі знаменитого «дихаючого повітряного простору» шопенівського Етюду As-dur, моцартівської кришталевої «челестової» делікатної фактури та шубертівських зоряно-блимаючих експромтів. Так закінчує Є. Станкович **Першу частину** «Квітучого саду».

60 такт знаменує початок **Другої частини** Тріо, нового відліку, імпульсом якого стають глибокі басы фортепіано – утриманий звук «d» субконтроктави, остинатно пульсуючи на *ppp* триває 33! такти, причому впродовж 15 тактів піаніст грає лише цей один звук лівою рукою. Відчуття набату (авторська ремарка *sonore*) знову ж таки безмежно віддаленого та нерегулярність, збивність його пульсу вносить тривогу, неспокій, неясні передчуття. На фоні цього віддаленого набату віолончель починає пристрасне (*molto espressivo*) соло, початковий мотив якого нагадує знамениту «Французьку пісеньку» з «Дитячого альбому» П. Чайковського, проте дещо видозмінену (замість початкової ч.4 – зм.4 останні два звуки мотиву переносяться на в.7 догори тощо). Цю тему підхоплює на *pp* кларнет, виражальна сфера якого залишається у межах *dolcissimo ma cantabile*. Партія віолончелі набирає функції підголоску, проводячи в аугментації (цілими нотами на кожний такт) сегменти теми *molto sul ponticello*. Ця фраза вигасає, і їй на зміну приходить новий елемент підспівування-підігрування кларнетовій мелодичній лінії: флажолетні зблиски відривчастих послідовностей чистих, далі зменшених кварт, які віддзвонюють окремими стакатними звуками у фортепіано в піднебесці 4–5-ї октав (76–81 тт.) на все тому ж незмінному органному фоні «d». З 82 такту віолончель починає новий виток соло, в якому видозмінені елементи колискової динамізуються: з'являється крещендууюча динаміка, *accelerando* «працює» на прискорення, все більше немовби захлинаючись, промовляючи кожну наступну фразу, розширюється їхній амбітус, сягаючи діапазону двох октав, стрімко розганяючись у висхідних послідовностях віолончель доходить до відкритого інтенсивного маркантного форте, в той час, як партія фортепіано лишається в зоні незмінного *pp*, миготіння та остинатного «розрідженого» пульсу (продовжені заліговані цілі ноти). Кларнет вторить на *p* віолончелі, поволі «заражаючись», набираючи під її впливом експресивності, яка виливається врешті в рівноправний дует двох пристрасних мелодизованих речитативів, що створюють враження схвильованого діалогу, радше навіть проведення однаково інтенсивних паритетних ліній. Згущення емоційної напруги зростає, доходячи до навперебій промовляння окремих розгонистих мелодичних фраз. На цьому тлі напруженого дуєту у партії фортепіано з'являються нові звукообрази – спочатку трельна полідовність у правій руці, далі легатні і кришталево-стакатні перебори, але найважливіше – бас. Ламаною децимою відлунює далекий набат, розщипляючи «d» в «с-е» (9 раз Є. Станкович ударяє цією децимою в глибоченних басах – 94–104 тт.), поім з'являються удари децим на «fis-a» (їх також 9). Буквально в останніх тактах пристасних речитативів у правій руці фортепіано зароджується нова – гостра стакатна остинатна фігурка, немов голкою вколених двох шістнадцятків, які ознаменують новий виток



форми у 120 такті. Ще сім разів глухо на *pp* «гупнуть» яблука в траву, залиту водою на «fis-a», в той час, як, вичерпавшись до знемоги, віолончель та кларнет «зависнуть», розгойдуючись в трелях, аж зойк кларнета зривним висхідним пасажем перерве уже всякий супокій (125 т.).

Різко і несподівано починається **Третя частина Тріо**. З цього моменту накопичені почуття у партії фортепіано на *ff* безстримно, наче водоспад (швидше сплески води догори) прориваються розбитими поламаними пасажами, які своїм об'ємом сягають 4-х октав!, що гальмуються невеликим маркованим пунктирним кластером, який знаменує соло спочатку кларнета, далі віолончелі. До невпізнанності, зривності, до стану глибокого душевного потрясіння доходить «Котику сіренький». Драматичними шляхами себезабуття розпинається тема, розчленовується і механістичною урбаністичного характеру навалюю маркантних технократичних ритмів (тт. 147–152), які безоглядно рубають звуковий простір, неначе страшна машина перемелюють все існуюче, захоплюючи і партію кларнета, і віолончелі, які намагаються неймовірними зусиллями вирватися з цього коловороту, починаючи врешті новий «дуєт» на разуючому *ff*, в який третьою особою підключається фортепіано. Так триває на все більшому драматичному тонусі до 170 такту, коли врешті захриплі до знемоги голоси інструментів вичерпують впродовж 55 тактів свій енергетичний потенціал у дикому вихорі тотального маркатисимо і фортисимо.

На найвищому піку напруги з'являється трель. Трель, яка так довго бриніла у першому розділі «Квітучого саду», тепер стає болючим, пекучим відлунням у серці. Три інструменти в чотири голоси (на всі чотири сторони світу) по велетенському звуковому просторі на все більшому *ff* тремолоють врзнобій (кларнет – тріолями, віолончель – квінтолями, фортепіано – права рука сикоповано-пунктирними послідовностями, ліва рука – басы в контроктаві – рівномірними половинними нотами) інтонації «сіренького котика» – колискової – маминої пісні. Це дивовижне плетиво стрічок-суголося немовби волає і вічним докором сумління, і вічним браком-полічимістю часу, і вічною невідворотністю кінечності людського існування, і вічним непроминальним вогнем пам'яті, і обпеченими пелюстками життя кожної людини, і бринінням квітучого саду далекого дитинства, в який неможливо повернутися, в якому падають і падають яблука у воду... І в кожного своїх подостатком... У різних комбінаціях, у різних фактурних вирішеннях, у різних фігуративних моделях композитор «розкручує», розбалансовує трель, яка уже в алеаторних комплексах на фортисимо та маркатисимо відчайдушно пробує, долаючи генеральні паузи, відшукати свій «згублений квітучий сад» (крізь суцільну звукову магму прозирають ремінісценсії початку твору – трель, фігурації шістнадцятками, секстолі, тріолі, групи по 27, 13, 17 звукових послідовностей, в яких повторюються звуки початкових серій). Ці 17 тактів (171–186 тт.) стають трагедійною кульмінацією твору, який за своєю глибинною гносеологічною концептуальністю возводиться в ранг вселюдської значимості. Є. Станкович піднімає у цьому тріо вічні проблеми і питання, бо ніколи не вичерпається криниця для спраглих, і завжди падатимуть яблука в квітучому саду.

**Післямовою Largo** (186–202 тт.) автор тамує розпачливий біль, вертаючись у звуковий простір *ppp, dolcissimo*, аугментуючи в найповільніший темп (чвертка=44), прагнучи затримати довгий погляд, зупинити кадр, сфотографувати в пам'яті, хоч би в згадках наблизитися до свого квітучого саду. І в трьох останніх тактах три інструменти знову здалеку бринять, немов квітучий сад...

Отже, підсумовуючи вищесказане, відзначимо, що майже через 100 років після Й. Брамса український композитор Є. Станкович дає один чи не з найкращих художніх зразків кларнетно-віолончельного фортепіанного тріо. В ньому зливаються тонкі психологічні рефлексії та алюзії з елементами майже буквальної звукозображальності; кадрово-калейдоскопічний перебіг подій з вишуканою і водночас експресивною наскрізною драматургічною лінією; статичні зони медитативно-споглядального типу з динамікою гостродраматичної колізії; барвистість сонорно-алеаторних тембральних площин з графікою складних поліфонічних переплетень драматургічних ліній; серійний тип організації інтонаційного комплексу з інтонаційно рельєфними первістками мелогенічного типу; філософська концептуальна споглядальність з відвертою глибоко душевною відкритою емоційною сердечністю. Це новий тип програмності, в якому вчуваються і певні закономірності

питомо національного бачення кіномистецтва – унікального «поетичного кіно»<sup>1</sup>. А. Луніна в одній зі своїх статей, присвячених творчості Є. Станковича, використовує наступну модель стильової парадигми композитора, визначаючи її «на перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти» [6], проводячи рівночасно цікаві аналогії з мистецько-естетичними аспектами творчості таких метрів «поетичного кіно», як С. Параджанов та А. Тарковський. З першим – музику композитора поєднують «відтворення «звукової симфонії» універсуму, почуттів, барв, вібрацій і обертонів життя Природи» [5, с. 44], з другим – метафоричний тип висловлювання, заповільнений час в стилі «рапідної зйомки», у «режимі крайньої медитативності, у магматично в'язкій часовій аурі» [5, с. 45]. І дійсно, драматургічні закономірності Тріо відповідають певним кінематографічним канонам, наприклад, рух-перетікання музичної матерії у 1-й частині п'ять разів змінює ракурси-кадри щодесять тактів, утримуючись в зоні медитативного споглядання-рефлексії, «затриманого» в свідомості, пам'яті, або й буквального візуального відчуття образу «квітучого саду». Наступна фаза – 2 частина – розгортається за принципом психологічно-емоційного динамічного нагнітання за рахунок густих поліфонічних переплетень поліплощинних співвідношень багатопланової перспективи. У 3-й частині автор, доходячи до драматичних згущень, застосовує повномасштабну «звуково-емоційну магму», замішану на болі, розпачі, втраті. При цьому композитор використовує глибоко-метафоричні асоціації, наприклад, майже буквально звуковідтворення-візуалізацію ламаних децим – «падіння яблук у воду», при цьому остинатність в партії фортепіано, незмінність стану речей символізує набат, дзвони, які б'ють на сполох людській душі. Зануренням в глибини людської екзистенції не лише методом абстрагованого споглядання-медитації, але емоційно-пристрасно з величезною патетикою і «відкритими» почуттями автор поринає у вулканічну силу магми людського серця, досягаючи воістину поетичної реактивності та максимальної концентрації енергетичного потоку кадрів свідомості. Такий синестетичний звукообраз цього Тріо дозволяє не лише провести аналогії з «поетичним кіно», але визначити цей твір як зразок концептуального поетичного кіно у звуках.

Ще однією фундаментальною ознакою «поетичного кіно» як українського феномена є його етнологічно-етнографічна, ментально-національна визначеність, що проявилось у Є. Станковича на рівні використання мелогенічних етнічних ідіом-примітивів (елементів народної колискової «Котику сіренький») чи інших символічних звукових кодів (дитячої пісеньки, радше асоціативного відтворення пісеньки з дитинства – «Французької пісеньки» з «Дитячого альбому П. Чайковського»). Так, ремінісценсії, сугестивне навіювання, тонкі, на грані підсвідомого, перебіги синестетичного рівня досягаються синтезом, методом вільного моделювання метафор, гіпербол, асоціацій та паралелей, відтворюючи програмний задум яскраво образно, і на рівні узагальнення, і крізь складний інтуїтивно-екзистенційний простір поезики обраної теми.

Разом з тим втілення складного психо-емоційного та філософсько-концептуального типу проблем, які піднімає художник у цьому жанрі, та їхня реалізація відбувається через вибір саме такого інструментального складу (кларнет, віолончель і фортепіано), очевидно, спричинений естетичним концептом знаково-семантичної якості їхньої сонорно-тембральної природи. І «грудний» віолончельний звук глибин людського серця, і універсальність та особлива духовна мобільність кларнета не лише у відображенні реального звукового світу, але

<sup>1</sup> Тут доцільно використати тезу Л. Кияновської про втілення нового типу програмності, великою мірою співвідносній з мистецтвом кіно. Тут присутня більша підпорядкованість зоровому ряду, стрімкіша зміна епізодів тощо. Картинність, щільність і «монтажність» драматургії – умови **кінематографічної програмності**. Характерними ознаками для кіномузики є: 1) мелодичний чи фактурний стереотип, мелодична лінія якого є ніби уособленням «колективної емоції»; 2) щільність музичного часу відповідає швидкості змін дії на екрані; 3) темброво-гармонічний фактор, покликаний співвідноситись з «кольоровою гамою» (за Л. Кияновською) режисера, а, отже, донести до глядача глибинний зміст кінематографічного полотна. Програмність в ХХ ст. не лише диктує певну образно-емоційну сферу, на яку повинна налаштувати слухача, але й проектується на формотворчому та драматургічному рівні, визначаючи при цьому адекватні лише їй засоби виразовості [2].

й певна «потойбічність», можливість вести діалог також з ірреальною стороною буття<sup>1</sup>, і оркестральність, масштабність та велетенська виразова спроможність фортепіано творять у Станковича одну з найсокровенніших екзистенційних мистецьких рефлексій, змістове та духовне спрямування яких криється в присвяті автора – «Моїй Матері». Щодо вибору ансамблевого типу, Є. Станкович зупиняється саме на тріо, спираючись на глибинні етимологічні первні жанру. Як зазначає І. Польська, «загальний вектор історичної еволюції європейських ансамблевих жанрів уявляється наступним чином: від недиференційованої хаотичної багатоваріантності – через «троїчні» моделі – до моделей діалогічних («дуєт») і «квадричних» (квартет), синтезуючи риси дуальності та тріадності, – і далі до багатозначних полілогічних моделей ХХ століття» [8, с. 185]. Отже, тріадні поєднання стояли біля витоків втілення етимології поняття ансамблевості, виявляючи її комунікативну та естетичну суть співіснування різних художніх компонентів: узгодженої взаємодії, гармонійного співіснування всіх елементів музичного цілого, осягнення комплементарної єдності семантично-тембральних індивідуальностей. Для композитора ж при втіленні такої багатозначної теми стає характерним розширення видових меж ансамблевого жанру, оскільки в творі спостерігаються і яскраво виражена сольна монологічність, специфічні типи дуєтності (часто імітаційно-поліфонічних), і індивідуалізований тип (поліплощинність) висловлювання всіх трьох інструментів. Разом з тим Є. Станкович осягає і рівень квадричності за рахунок повної автономії партій правої і лівої руки у фортепіано, створюючи ефект квартетності. А в драматичних динамічно напружених епізодах тріо у Є. Станковича здатне до відтворення ефекту оркестральної звукової магми, набираючи симультанного тутійного уже позакамерного значення. Універсальність ідейно-образного комплексу цього твору симптоматично викликає індивідуально-неповторний комплекс синтезу різного типу і монологічності, і діалогічності, очевидно, виявляючи найбільш інспіруючі моделі полілогу на різних рівнях музичного цілого.

Все це дозволяє визначити тріо Є. Станковича «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» як глибоко новаторське та знакове полотно не лише на шляху розвитку жанру, але і засвідчує значне оновлення його поетикальних меж.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Борецький В. Національні джерела сучасного естетичного концепту української кларнетової музики / В. Борецький // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : мистецтвознавство. – № 2. – 2011. – С. 45–50.
2. Брюховецька Л. Кіно часів своєї юності : зб. ст. / Л. Брюховецька. – К. : Задруга, 2008. – 174 с.
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
4. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ століття / Любов Кияновська // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей / [ред. кол. Ю. Булка, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Я. Якуб'як]. – Львів, 1993. – С. 33–45.
5. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно: [монографія] / Й. Левицька ; [пер. з польск. Л. Горбенко]. – К. : Задруга, 2011. – 123 с.
6. Луніна А. Нова форматність музики Є. Станковича / Анна Луніна // Часопис НМАУ ім. П. Чайковського. – №4 (17), 2012. – С. 38–55.
7. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича. На перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти» / Анна Луніна //

<sup>1</sup> Зазначимо, що однією з найдосконаліших кларнетових композицій до сьогодні залишається Концерт для кларнета з оркестром В. А. Моцарта, написаний як рефлексія, як діалог (особливо II частина) на смерть батька, тобто саме кларнет стає тим універсальним інструментом, здатним до осмислення та втілення в звуковій матерії однієї з найсокровенніших тем людської душі. Саме таку складову семантично-тембральних характеристик кларнета підкреслює в дослідженні естетичного концепту інструмента В. Борецький [1].

- Музичний спектр. – К., 2012. – С. 141–147 с.
8. Польська І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення) / Ірина Польська // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського : Музичне виконавство / [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 18, кн. 7. – С. 179–190.
  9. Раабен Л. Камерно-інструментальна музика / Л. Раабен. // Музыка XX века: очерки. В 2-х ч. / [ред. Л. Н. Раабен]. – Ч. 2, Кн. 3. – М. : Музыка, 1980. – С. 346–406.
  10. Усов Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю. А. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки. – Вып. 4. – Москва : Музыка, 1976. – С. 196–223.
  11. Brixel E. Klarinette – Bibliographie. – 1. Aufl. / E. Brixel. – Locarno–Amsterdam : Wilhelmshaven : Heinrichshofen Verlag, 1977. – 493 s.
  12. Erhardt L. Brahms / L. Erhardt. – Krakow : PWM, 1969 – 404 s.
  13. Marek Georg R. Beethoven. Biografia geniusza / Georg R.Marek; tl. z ang. Ewa Zycienska. – PIW, 1976. – 679 s.
  14. Schaffer B. Leksykon kompozytorow XX wieku. Cz.1:A-L / Boguslav Schaffer. – PWM, Krakow, 1963. – 326 s.
  15. Schaffer B. Lexykon kompozytorow XX wieku. Cz. 2: M–Z / Boguslav Schaffer. – PWM, Krakow, 1965. – 360 s.

УДК 78.471;78.2У;78.472

О. Г. ЛЕВИЦКИЙ

### ДІЯЛЬНІСТЬ ПОЛЬСЬКИХ ДИРИГЕНТІВ У ЛЬВОВІ ВПРОДОВЖ ХІХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ГАЛИЦЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

*У статті досліджено шляхи становлення та розвитку оперно-симфонічного диригування у Львові в контексті проблематики міжкультурної комунікації. Розглянуто діяльність польських диригентів впродовж ХІХ ст., серед яких імена видатних музикантів свого часу: Г. Ельснер, К. Курпінський, К. Ліпінський, С. Сервачинський, С. Монюшко, Г. Ярецький, М. Солтис, Г. Мельцер. Охарактеризовано їхній творчий внесок у розвиток диригентського мистецтва та музичного життя Львова, що набуло не лише локального, але європейського та світового значення.*

**Ключові слова:** оперно-симфонічне диригування, польські диригенти, музична культура Львова ХІХ століття.

А. Г. ЛЕВИЦКИЙ

### ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКИХ ДИРИЖЕРОВ ВО ЛЬВОВЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ ХІХ ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ГАЛИЦКОЙ ДИРИЖЕРСКОЙ ШКОЛЫ

*В статье исследовано пути становления и развития оперно-симфонического дирижирования во Львове в контексте проблематики межкультурной коммуникации. Рассмотрено деятельность польских дирижеров на протяжении ХІХ в., среди которых имена выдающихся музыкантов своего времени: Г. Ельснер, К. Курпинский, К. Липинский, С. Сервачинский, С. Монюшко, Г. Ярецкий, М. Солтыс, Г. Мельцер. Охарактеризовано их творческий вклад в развитие дирижерского искусства и музыкальной жизни Львова, что приобрело не только локальное, но европейское и мировое значение.*

**Ключевые слова:** оперно-симфоническое дирижирование, польские дирижеры, музыкальная культура Львова XIX века.

A. G. LEVITSKIY

**ACTIVITY OF POLISH CONDUCTORS IN LVIV  
DURING THE XIX CENTURY IN THE CONTEXT OF FORMING  
A CONDUCTOR GALICIAN SCHOOL**

*This article shows the activity of Polish conductors on Lviv stages during the nineteenth century in the context of the formation and development of opera and symphony conducting in Galicia. Through the number of Austrian, Czech, German, Italian conductors in Lviv that influenced on its cultural development, the value of Polish conductors is particularly significant, not only for Galician conductor school, as it got a strong European response. Yu. Elsner dedicated more than 20 years to conductor activity in Ukraine at the end of XVIII century, the future teacher of Chopin, and later a longtime chief conductor of the Warsaw opera. He was not only the director of many operas (including «Don Juan» and «Mercy Titus» W. A. Mozart), but also the organizer of one of the first philharmonic communities in Lviv and he also spread many chamber and symphonic works. Lviv became the starting point for such well-known figures of Polish culture as K. Kurpinskiy, who began his conducting career in Chapel of E. Rastavetsky; S. Servachynskyy – Student of Hvdanini, conductor of Bratislava, Vienna, Budapest opera, who dedicated to conductor work in Ukraine almost 30 years (between that he was the violin teacher of internationally renowned artists such as H. Venyavskyy, J. Joachim). In the bosom of violin type of conducting the art matures famous «northern Paganini» the formation of which occurred with almost 30 years stay in Ukraine of K. Lipinski. His stunning violin career eclipsed other activities, particularly in the conducting area. On the age of 18 he became a conductor of the graph Stazhenskiy choir and then held the post of conductor of Lviv Theatre, where exhibits his own operas. During his brilliant artistic career Lipinski's continued conducting and organized symphony concerts not only in Ukraine, but also toures through Europe. The most memorable was his conducting work in «Kyivski contrasty». The close friendship and cooperation with the founders of European conducting schools such as L. Shpor, F. Mendelson, H. Berlioz, F. List, R. Wagner emphasizes the importance and advantages of 20-year tenure as conductor of the Dresden court orchestra of K. Lipinski. Under the guidance of K. Lipinski the performance of «Requiem» W. A. Mozart was held in Lviv by the choir of Svyatoyurskiy church and the choir «Society s. Cecylji» of the son of the composer F. K. Mozart. I. Shuppantsih the friend of Beethoven reported him about this event. In the second half of the nineteenth century. Lviv was visited by many prominent musicians, including S. Monyushko who conducted his own concerts. His student H. Yaretskiy became a prominent figure in opera and symphony conducting, because for half of century he was the principal conductor of Lviv Theatre of Opera actively promoting many composers, including Wagner. Toured as conductor in Paris, Vienna, Warsaw, Krakow, Galicia. Invaluable contribution to the development of the symphony conducting in Ukraine has made A. Soltys under direction of whome sounded a huge number of instrumental works. He was also the mover of the first student symphony orchestra. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries. within the beginning of the Lviv Philharmonic began his conducting career a renowned pianist and composer H. Meltser later longtime rector of the Conservatory and leading conductor of Warsaw. Significant contribution to the development of the Galician school invested other polish conductors: S. Chetvinskiy, Ya. Hall, S. Nevyadomskiy, V. Vshelyachynskiy, F. Piontkovskiy, Prominskiy and others. We will also add that the work of such well known polish conductors during XX century is connected exactly with Lviv: B. Volfstal, Y. Lerer, A. Soltys, S. Huzhynskiy, V. Ruzhytskiy and finally on the basis of Lviv conductor school traditions raised a worldwide star – one of the greatest conductors of the twentieth century, Arthur Rodzinskiy.*

**Key words:** opera and symphonic conducting, Polish conductors, musical culture of the Lviv XIX century.

Дослідження становлення та розвитку диригентського мистецтва Львова, особливо у XIX столітті, становить одну з актуальних тем у відтворенні, історичній реконструкції динаміки цього процесу, який наразі у вітчизняному музикознавстві не отримав комплексного та багатогранного вияву. Полінаціональне населення Львова та строката палітра інтеграційних процесів у сфері культури впродовж XIX ст. дозволяє виділити окремі національні гілки в розвитку тих чи інших сфер музичного мистецтва. Не є винятком і диригентська справа, становлення і розвій якої припадає власне на XIX ст. Особлива роль у розбудові оперно-симфонічного диригування у Галичині означеного періоду належить польським музикантам, які якнайактивніше спричинилися до професіоналізації музично-культурного життя міста, виходячи у своїй діяльності далеко за його межі, не лише збагачуючи терени польської національної культури, але вносячи вагомі здобутки в загальноєвропейський та світовий контекст.

Як вагома і сутнісна частка музично-культурного процесу, тема розвитку та становлення оперно-симфонічного диригентського виконавства у Львові лише частково розглядається багатьма дослідниками галицької музичної культури (М. Загайкевич, Л. та Т. Мазепа, Л. Кияновська, М. Черепанін, О. Осадця, В. Токарчук, А. Савка, І. Ферендович, Л. Мельник), проблеми оперно-симфонічного диригування піднімалися і в театрознавчій галузі (А. Терещенко, О. Паламарчук, Т. Мазепа), проте розкриття історичного аспекту цього явища в плані його динаміки функціонування, внутрішньонаціонального та міжнародного контексту, функцій у тогочасному суспільстві, значення для подальшого розвитку музичного мистецтва Львова, тобто комплексного, цільового наукового дослідження цієї проблематики в українському музикознавстві поки-що не проводилося. Так само частково висвітлена диригентська діяльність львівських та приїжджих диригентів-гастролерів і в роботах польських музикознавців (П. Птушек, А. Новак-Романовіч, Ю. Райсс, Л. Блащик та ін.).

Метою статті є визначення ролі польських диригентів у становленні та розвитку оперно-симфонічного диригування у Львові впродовж XIX століття, а також окреслення характеру їхньої діяльності, усвідомлення їхніх здобутків і в ареалі багатонаціональної мистецької палітри Львова, і в загальноєвропейському масштабі.

Так, одним з провідних капельмейстерів-диригентів ще у XVIII ст. Львова був Юзеф Ельснер, який, окрім активної оперно-театральної диригентської практики, був також організатором «Музичної Академії» – прообразу музично-філармонічного товариства у 1796–1797 рр., в концертах якого виконувалися симфонії, кантати, камерні твори. Перебуваючи в 1792–1799 рр. на посаді капельмейстера у львівському «цісарсько-королівському привілейованому» театрі, 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 [15]. «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 [10, с. 101]. Згодом Ю. Ельснер здійснив постановку та продиригував ще однією моцартівською героїко-міфологічною оперою «Милосердя Тита». Переїхавши до Варшави, Ю. Ельснер продовжив плідну диригентську, композиторську, педагогічну (учитель Ф. Шопена), культурно-громадську діяльність, стаючи одним з найактивніших та провідних аніматорів становлення польської національної музичної культури.

Львів стає відправною точкою для багатьох згодом маститих польських диригентів. Так, наприклад, перші диригентські кроки у Львові починає один з найвидатніших польських диригентів – Кароль Курпінський (1785–1857), який у 1800 р. був запрошений капельмейстером при дворі Фелікса Поляновського в Мошкові біля Львова, а з 1808 по 1810 рр. – диригент і піаніст у Львові (в капелі Раствецького). Практично на Галичині пройшли роки творчого становлення скрипаля, диригента і композитора. Саме тут К. Курпінський освоює широкий репертуар класичної музики, в тому числі опери, які в рамках роботи капели неодноразово демонструвалися у Львові. Після ліквідації капели в 1808 році він переїхав до Львова, де залишався протягом двох років як викладач гри на фортепіано та директор камерної музики при будинку Едварда Раствецького [2]. У 1810 р. за рекомендаціями Ю. Ельснера обіймає посаду другого диригента і капельмейстера Варшавської опери, розгортаючи всебічну

діяльність. Важливо, що після від'їзду до Варшави К. Курпінський за рекомендаціями Ю. Ельснера стає другим диригентом оркестру Театру Народового – по-суті, центрального театру Польщі. Функції диригента виконував більше 30 років, спочатку спільно з Ельснером, а з 1924 р. як єдиний керівник інституції.

Зі Львовом пов'язане також ім'я легендарного польського скрипаля-віртуоза, педагога і диригента Станіслава Сервачинського (1871–1859). Народжений у Любліні, він початково освоїв скрипку під керівництвом батька, а в 1805–1808 рр. був учнем прославленого Гваданіні, після чого був капельмейстером оркестру в Братиславі. У 1810 р. прибуває до Львова, де стає першою скрипкою театрального оркестру, а далі його концертмейстером та капельмейстером (після К. Ліпінського). Як писав П. Пушек, «цей видатний концертуючий в багатьох містах Європи музикант в 1811–1814 був концертмейстером оркестру польського та німецького оперного театру, яким керував К. Ліпінський, а у 1819 році перейняв цю посаду, ставши наступником Ліпінського. Пізніше, в 1827 році спільно з К. Ліпінським концертував у Києві» [16, с. 117]. Зі Львова, де С. Сервачинський був провідним скрипалем, капельмейстером і педагогом, він постійно вирушає у концертні тури Європою. Так, з серпня 1832 р. по квітень 1833 р. був концертмейстером оркестру «Josephstadt Theater» у Відні. В 1833–1838 рр. він диригував оркестром Будапештської опери. Після припинення дії договору С. Сервачинський повернувся до Львова, де обійняв ту саму посаду. В 1840 р. він виступав з концертами у Варшаві та Любліні. Саме тоді його учнем стає високообдарований Генрик Венявський (до його учнів належать такі відомі скрипалі, як Йозеф Йоахім, Густав Фрімманн, Броніслав Губерман, Титус Яхимовський, Кароль Козловський). З жовтня 1841 р. диригував вокально-інструментальною капелою в церкві оо. Домініканів у Львові. Останні роки (1847–1859) С. Сервачинський провів у Любліні, де був душею музичного життя міста. У червні 1859 р. доньки забрали хворого батька до Львова. 7 листопада він дав останній сольний концерт у супроводі фортепіано Кароля Мікулі. Помер С. Сервачинський 30 листопада у Львові і похований на Личаківському кладовищі. Приблизно з 1811 р. став асоціюватися зі Львовом, де він продовжив життя активного диригента-капельмейстера, апробуючи своє мистецтво на європейських теренах (Відень, Будапешт, Варшава, Люблін, Київ). Зазначимо, 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, піаністичну чи скрипкову, диригентську, педагогічну діяльність.

Однозначно вагомою особистістю для розвитку культури Галичини був знаменитий Кароль Ліпінський. Його практично сорокалітнє перебування у Львові (1799–1839), концертна, композиторська та особливо диригентська діяльність отримали світовий резонанс. Він народився в 1790 р. в сім'ї скрипаля-капельмейстера оркестру при дворі Потоцьких в Радніні Подляській. Отже, капельмейстерсько-диригентське ремесло було практично спадковою справою. В 1799 р. сім'я Ліпінських переїхала до Львова, де батька призначили диригентом капели театру Адама Стаженського. Незабаром Кароль приєднався до оркестру як скрипаль. Вже в 1809 р. він став першою скрипкою театру, а за три роки (тоді йому було лише 22 роки) – диригентом і музичним директором театру. Завоювавши серця публіки у Львові, у 1812 р. підкорює Варшаву, а 1814 р. – Відень, де відбулася доленосна зустріч з відомим німецьким скрипалем та диригентом Людвіком Шпором. Він порадив Ліпінському віддати перевагу не диригентурі, а насамперед вдосконаленню гри на скрипці. Кароль частково прислухався до поради. Повернувшись до Львова, він звільнився з театру і наступні три роки присвятив грі на скрипці й творенню музики. З 1817 р. К. Ліпінський дає серію скрипкових концертів у Львові, і окрилений успіхом, вирушає у перші європейські гастролі, які принесли знайомство з Паганіні, який високо оцінив талант молодого скрипаля, і вони виступали разом в П'яченці. Ці виступи увійшли до музичної історії як великі дуелі скрипалів. Ліпінський з величезним успіхом виступав у багатьох європейських столицях. Виконав власний концерт для скрипки перед королівським двором в Лондоні. У Відні був визнаний почесним громадянином австрійської столиці, дав серію виступів у Парижі (їхньою організацією, між іншим, керував Ф. Шопен). Неодноразово виступав К. Ліпінський і з Ф. Лістом, загалом входячи в компендіум європейської романтичної культури XIX ст. Практично скрипаль покинув Львів у 1839 році,

переїхавши до Дрездена, де на 20 років підписав контракт на посаду капелмейстера одного з провідних європейських оркестрів. Відзначимо, що всесвітньо відомий скрипаль був і диригентом. Важливо, що диригентську діяльність К. Ліпінський розпочав саме у Львові. Спочатку він був оркестрантом симфонічно-хорової капели Стаженських, а у відносно молодому віці він уже допомагав батькові керувати капелою. Це була колосальна виконавсько-диригентська практика. Адже в репертуар капели входили різні твори: від симфоній та увертюр – до танців та застільної музики. Часто виконувалися і в'язанки та аранжування народних пісень. Саме для цього оркестру К. Ліпінський пише свої три симфонії (№1 Es-dur op.2, №2 C-dur op.2, №3 B-dur op.2), якими, очевидно, і диригує. Склад цих симфоній виказує тип оркестру Стаженських – це розвинена струнна група з подвійним складом духових (2 гобої або 2 кларнети, 2 фаготи, 2 валторни). Цей склад був типовим для багатьох інструментальних капел того часу. Увертюра D-dur була створена в 1814 р. і виконана під керівництвом автора у Львові в лютому 1814 року [7]. У віці 19 років К. Ліпінського було призначено «директором оркестру», тобто диригентом Львівського німецько-польського театру, де він пропрацював з 1809 по 1814 рр. Ян Непомуцен Камінський запрошує Ліпінського на посаду капелмейстера львівського театру (німецького, заснованого в 1776 р.). Цей театр мав істотний вплив на розвиток музичного життя у Львові. Саме тут ставились, починаючи з 1792 року, опери та зінгшпілі В. А. Моцарта. Так, львівська прем'єра «Чарівної флейти» відбулася у 1792 р. – лише за рік після її віденської прем'єри [3]. Практика диригування, яку він здобув під керівництвом батька, знадобилась для вмілого диригування оркестром [14].

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!» [4, с. 179]. Зазначимо, що у 1806 році у Києві було побудовано театр, а «Контрактовий дім» – у 1817 р. з двома великими контрактовими залами. Там часто виставляла свої оркестри місцева знать, гастролювали імениті музиканти. В 1825 р. Ліпінський концертує в Києві, і в перших Київських контрактах він виконує також оркестрові твори як диригент. У багатьох європейських турне Ліпінський користується нагодою диригувати. Так, у 1823 р. виступає разом з Марією Шимановською, а також з братом Антонієм – віолончелістом, скрипалями Августом Герке, Анрі Буше та його дружиною – арфісткою, другом Л. Бетховена – Ігнацом Шуппанцігом, сином В. А. Моцарта – Францом Ксавером та іншими артистами, акомпонуючи їм як диригент оркестру [5]. У цьому році, на відміну від інших, на Київських контрактах не було великого оркестру, тож Ліпінський разом з вищевказаними артистами створили ансамбль, який потішив київських меломанів Симфонією Й.Гайдна D-dur після ряду концертів у Польщі, де Ліпінський виступив спільно з видатним французьким скрипалем Жаком Фереолем Мазасом, якого запросив до Львова. У 1824 р. Мазас виступає під керівництвом К. Ліпінського. Отож, поряд з сольними виступами К. Ліпінський постійно виступає як диригент. Так, у 1824 р. завдяки маестро львів'яни змогли почути Симфонію № 7 Л. ван Бетховена та увертюру до опери «Олімпія» Г. Спонтіні. У 1825 р. – Ліпінський знову на Київських контрактах виконує поряд зі скрипковими творами симфонічні, переважно це увертюри – надзвичайно популярний жанр того часу. В 1827 та 1829 рр. він концертує разом зі С. Сервачинським – диригентом і скрипалем. В. Григор'єв описує один з тогочасних концертів, анонсований та рецензований львівською пресою [1, с. 38], зазначаючи, що в програмі була одна з увертюр Бетховена, якою диригував Ліпінський, того ж вечора виконуючи Концерт Віоті. Друга половина вечора була складена з камерних творів, акомпанував скрипалеві Й. Рукгабер.

З 1839 р. Ліпінський займає почесне місце концертмейстера – по-суті, капелмейстера Придворної капели оркестру в Дрездені (контракт був підписаний на 20 років і закінчився у 1859 р.), яка була рівночасно оперною трупкою. Відомо, що Ліпінський був асистентом Г. Берліоза при проведенні симфонічних концертів його музики. Його тісні контакти з Ф. Лістом, Р. Вагнером, Р. Шуманом, Л. Шпором, К. М. Вебером – провідними диригентами XIX ст. – наводять на думку про опанування та досконале володіння К. Ліпінським і



диригентським ремеслом. І власне у Львові він диригував своїми співограмами, 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. З іменем Ліпінського пов'язаний красномовний факт: 5 грудня 1826 р. у 35-ту річницю смерті В. А. Моцарта було виконано під керівництвом К. Ліпінського знаменитий «Реквієм» у катедрі св. Юра, що стало подією велетенського значення. Про це писало багато тогочасних газет Європи, про неї зі Львова повідомляв Л. ван Бетховена його товариш Ігнац Шуппанціг [12].

Слід зазначити, що саме до середини XIX ст. у Львові гастролюють імениті музиканти, які виступають і в якості диригентів (наприклад, Ф. Ліст). Серед них – видатний польський композитор і диригент Станіслав Монюшко, що відвідав Львів у 1865 році. У 1862–1864 рр. С. Монюшко працював над «Страшним двором», який демонструвався варшавською оперою 28 вересня 1865 р. У тому ж році 7 грудня відбувається 100-та вистава «Гальки», опісля чого С. Монюшко відразу їде до Львова, де перебуває майже місяць. У Львові відбулося щонайменше 3 концерти С. Монюшка, де він виступав як диригент. В одному з них було виконано під керівництвом автора симфонічний твір композитора «музичну картину «Ліричні сцени з «Привидів» [9].

Особливо важливою постаттю серед львівських диригентів другої половини XIX ст. стає Генрик Ярецький (1846–1919). Один з улюблених учнів С. Монюшка у Варшавському музичному інституті як композитор і оперний диригент. Власне, за рекомендаціями С. Монюшка Г. Ярецький відразу після закінчення освіти їде до Львова, де впродовж 1872–1900 років був диригентом львівської опери. Початково в театрі графа Скарбка виконував функції другого, а з березня 1877 р. першого диригента. У квітні 1882 р. через непорозуміння з директором театру А. Мілашевським полишає посаду і їде до Європи. Так, у грудні 1882 р. виступав як диригент у Парижі (з оркестром Pasdeloupa виконав власну увертюру до «Балладини») [17]. У березні 1883 р. повертається до Львова на запрошення нового директора Я. Добрянського. Був головним диригентом до закриття театру. Там відбулися прем'єри його опер та інших творів. На інавгураційному концерті польської опери у Львові, на прощальному спектаклі Г. Ярецький зарепрезентувався в подвійній якості – як композитор і диригент: 1 квітня 1872 р. диригував Увертюрою для оркестру, а 9 вересня 1900 р. – між іншими творами, увертюрою до власної опери «Ядвіга». Один з найбільш діяльних диригентів свого часу, Г. Ярецький переважно працював у сфері театральної та оперної музики. 12 листопада 1873 р. він організував перший у Львові концерт, складений винятково з музики польських композиторів. З великим пієтетом Г. Ярецький поставив та продиригував у Львові твори свого учителя С. Монюшка, серед яких: увертюри до «Явнути і Фліша» (1873), «Дзядів» (1874), кантату «Мільда» (1876), здійснив прем'єру «Страшного Двору» (1877), поновив «Графиню» (1887). Поза оперетковим репертуаром, який домінував у слабших театральних сезонах (наприклад, 1881/1882, 1887/1888), Г. Ярецький виставив 26 опер різних композиторів, між якими опери Р. Вагнера: «Тангейзер» (1897), «Лоенгрін» (вперше поставлена у 1877 р., вдруге в 1896) і «Рієнці» (1899). Багаторазово під його керівництвом пройшли «Сільська честь» П. Масканьї (1892), «Паяци» Р. Леонкавалло (1893), «Продана наречена» і «Далібор» Б. Сметани (1896, 1898). Демонстрував на львівській сцені багато опер польських композиторів («Дон Дезидеріо» Я. Понятовського, «Дух воєводи» Л. Гроссмана, «Конрад Валленрод» (прапрем'єра 1885 р.) і «Гоплана» (1896 р. в Кракові і 1897 р. у Львові) В. Желенського, а також і власні опери: «Міндовг» (1880), «Ядвіга» (1886), «Барбара Радзівіловна» (1893) та «Повернення тата» (1897). Під керівництвом Г. Ярецького у Львові дебютували видатні співаки А. Бандровський (1883), В. Флоріанський (1885), М. Сембріч-Коханська (1886), С. Крушельницька (1893), Я. Королевич-Вайдова (1894). Співпрацював зі знаменитими виконавцями Т. Аркльовою, О. Мишугою, Й. Ходаковським та ін.

Диригентська діяльність Г. Ярецького виходила далеко поза межі Львова. Так, він провів ще в 1877 р. 3-місячне турне з оперною трупю в Тарнові, Бродах і Тернополі. Оперна трупа на чолі з Г. Ярецьким кілька разів гастролювала в Кракові (1884, 1885, 1886, 1888). У

1890 р., коли вперше частину обов'язків виконував другий диригент Фелікс Сломковський, Г. Ярецький керував оркестром під час перенесення останків Адама Міцкевича до Кракова. Він диригував «Жалібним Маршем» Ф. Шопена, «Реквіємом» С. Монюшка, власним Гімном і Полонезом «Witaj królu» К. Курпінського. В 1892 р., після чергових концертів у Кракові, Г. Ярецький їде до Відня, де на Міжнародній музично-театральній виставці стає першим репрезентантом польської оперної музики, що стало на той час чи не єдиною її візитівкою в Європі. Так, 10 і 14 вересня диригує «Галькою», а 11 і 13 вересня прологом, III актом «Страшного двору» С. Монюшка, I актом «Забобонів» К. Курпінського у виконанні хору і солістів львівської опери разом з оркестром віденської опери. Ще в 1896 р. Г. Ярецький дав у Кракові 52 вистави, а в 1898 р. – після одного з найкращих оперних сезонів у Львові – «Тангейзера» і «Лоенгіна». В 1897–1899 рр. впродовж 4 канікулярних місяців перебував з львівською трупю у Варшаві, де у велетенському приміщенні цирку гастролював з оперетковим репертуаром і власною оперою «Повернення тата». В 1897 р. дав 97 вистав, 1898 р. – 126 (в цьому сезоні співпрацював з В. Флоріанським), 1899 р. – разом зі Ф. Сломковським – 115 вистав. В 1902 р. в досить поважному віці Г. Ярецького як провідного диригента Львова було запрошено на місце другого диригента поруч з Людвігом Челянським (перший диригент) до нововідкритої філармонії. Але за два тижні вичерпане багаторічною працею в театрі здоров'я диригента змусило до резигнації з цієї посади. У філармонії диригував спорадично, насамперед власними творами – «Ода до молодості» на текст А. Міцкевича (вона прозвучала також в 1904 р. на концерті в честь збору коштів на побудову пам'ятника А. Міцкевича (1905). Н. Вахнянин у «Руслані» називає Г. Ярецького «ветераном диригентів» [6], підкреслюючи значення його диригентської діяльності не лише для Львова, але й цілої Польщі.

Однією з найяскравіших фігур на терені диригентської діяльності Львова кінця XIX – початку XX століття став Мечислав Солтис (1863–1929) – видатний композитор, диригент, педагог, музичний діяч. В 1899 році, після смерті Рудольфа Шварца було оголошено конкурс на посаду керівника й артистичного директора Галицького музичного товариства. З 30-ти кандидатів комісія розглянула лише двох – Г. Мельцера і М. Солтиса, який і обійняв цю посаду. Видатний внесок М. Солтиса у розвиток симфонічного диригування у Львові важко переоцінити. Як зазначає Л. Мазепа, М. Солтис «проводив велику концертну діяльність як диригент численних концертів за участю симфонічного оркестру і хорів Товариства. Під його багату з у жанрі вокально-симфонічному прозвучали наступні кантатно-ораторійні полотна: Й. С. Бах «Месса h-moll», «Страсті за Матеем», «Страсті за Іоаном», Й. Гайдн «Пори року», В. А. Моцарт «Реквієм», Л. ван Бетховен «Missa solemnis», «IX Симфонія», Ф. Мендельсон «Ілля», Г. Берліоз «Засудження Фауста», Ф. Нововейський «Камо грядеши?», «Знайдення святого Хреста» [4, с. 156]. Серед симфонічних творів, якими диригував М. Солтис, – симфонії Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, А. Брукнера, Р. Штрауса, І. Падеревського, М. Карловіча та ін. Особливою заслугою М. Солтиса для розвитку галицької диригентської школи є відкриття стаціонарного студентського оркестру консерваторії.

Знаменною подією для Львова стала організація філармонії та філармонійного оркестру у 1902 р. На місце головного диригента було запрошено молодого та енергійного чеського музиканта Людвіка Челянського. Другим диригентом був авторитетний польський музикант Г. Ярецький, який проте дуже швидко уступив зі своєї посади через незадовільний стан здоров'я. Замінити його було доручено талановитому польському піаністові та композитору Генріку Мельцеру. Його диригентська діяльність розпочалася у Львові, коли він вперше став за пультом перед симфонічним оркестром філармонії. Становлення Г. Мельцера як диригента відбувалося поступово. Дебют Г. Мельцера відбувся 23 жовтня виконанням Першої симфонії Р. Шумана. У відгуку про цей концерт С. Мелінського читаємо: «П. Мельцер мав заледве чотири дні часу, аби взнати чужий для себе оркестр і вивчити з ним твір найбільшого романтика у музиці XIX століття. Помілилися б ми у таланті цього незвичайного музиканта, якби вже сьогодні, після першого виступу біля диригентського пульта хотіли окреслити його диригентські здібності простими помахами» [11]. Тут же критик висловлює надію, що з приходом на місце диригента музиканта такого високого рівня, як Г. Мельцер, Львівська

філармонія може розраховувати на зростання якості концертних програм. «Дуже захопливим для постійного слухача симфонічних концертів є спостереження видимих поступів, які робить Мельцер як диригент. Справді важко повірити, що це той самий диригент, який заледве два місяці до цього так несміливо й навіть невпевнено диригував у філармонії симфонію Шумана. За чудове виконання IV симфонії Бетговена була овація для п. Мельцера та досконалого оркестру» [12]. У циклі філармонійних концертів під диригуванням Г. Мельцера було виконано вісім симфоній Л. Бетховена, його ж увертюри «Егмонт» та «Леонора», увертюру до «Рюї Блаза» Ф. Мендельсона, симфонічну поему «Молодість Геракла» К. Сен-Санса, Увертюру З. Носковського «Морське око» та багато інших.

Після закінчення своєї співпраці з Львівською філармонією Г. Мельцер викладав фортепіано у Віденській консерваторії товариства любителів музики, багато концертував як піаніст, а з 1908 р. став директором та диригентом Варшавської філармонії. У 1911–1913 рр. диригував хорами, у 1915–1916 рр. займав посади музичного керівника та диригента Великого театру у Варшаві. Будучи директором Варшавської консерваторії, він також вів оркестровий клас. Тож вперше піднявши диригентську паличку у стінах Львівської філармонії, Г. Мельцер більше не розлучався з нею.

Отже, підкреслимо, що диригентське мистецтво Львова, яке розвивалося в контексті потужної багатоманітної різнонаціональної культури, стало одним з вагомих чинників розвитку і польської диригентської школи. Так, Ю. Ельснер, К. Курпінський, частково С. Сервачинський починали свою творчу диригентську діяльність саме у Львові, провадячи згодом її не лише на теренах Польщі, але й на європейських обширах. Малою знаною, а проте дуже важливою в контексті розвитку оперно-симфонічного диригування краю стала диригентська діяльність К. Ліпінського, який попри видатну скрипкову сольну та ансамблеву кар'єру провадив активну капельмейстерсько-диригентську практику, зокрема на Україні та в Польщі, а в Дрездені – в період розквіту романтизму та становлення диригентського ремесла – 20 років був капельмейстером одного з провідних філармонічних оркестрів Європи. Так, Львів стає на межі XIX–XX століття свого роду П'ємонт ді диригентури для Г. Мельцера. Особливу сторінку розвитку оперно-симфонічного диригування становить і багатопланова діяльність Г. Ярецького та М. Солтиса. Безперечно, що варто окреслити значення інших львівських диригентів польського походження того часу С. Четвінського, Я. Галля, С. Невядомського, В. Вшелячинського, Ф. Піонтковського, Ю. Промінського та ін. Додамо, що саме зі Львовом пов'язана уже в XX столітті діяльність таких видатних польських диригентів, як Б. Вольфсталь, Й. Лерер, А. Солтис, З. Гужинський, В. Ружицький і врешті мегазірки світового масштабу – одного з найвидатніших диригентів XX століття – Артура Родзінського.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Григорьев М. Кароль Липинский / Михаил Григорьев. – М. : Музыка, 1977. – 159 с.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
3. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення театру у Львові / Тереса Мазепа / *Musica Galiciana* / [pod red. L. Mazepy] // *Materialy Serji Naukowej*, 22–25 kwietnia 1999 r. w Rzeszowie. – WSP, Rzeszow, 2000. – С. 67–89.
4. Мазепа Л. Шлях до музичної Академії у Львові / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Т. 1. – Львів : Сполом, 2003. – 288 с.
5. Мельник Л. Музичне життя Львова 1824 р. у дзеркалі часопису «Mnemosyne» / Лідія Мельник // *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. – Т. CCXXXII. – Львів, 1996. – С. 217–222.
6. Руслан. – 1902. – Ч. 208. – 30 вересня.
7. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. – 1814. – Nr 8/ – S. 134.
8. *Blaszczyk L. Zycie muzyczne Lwowa w XIX wieku* / Leon Blaszczyk // *Przegląd Wschodni*. – Warszawa, 1991. – 197 s.
9. *Dziennik literacki*. – 1865. – №19. – S. 151–152.
10. *Elsner J. Sumariusz*. / Jozef Elsner. – PWM, Krakow, 1957. – 179 s.

11. Kurjer Lwowski. – 1902. – № 296. – 25 października.
12. Kurjer Lwowski. – 1902. – № 356. – 24 grudnia.
13. Mała encyklopedia muzyki. – Warszawa, PWN. – 1981. – 1278 s.
14. Mazepa L. Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. Do utworzenia towarzystwa sw. Cecylii w 1826 r. – Cz.1. Okres działalności J. Elsnera i K. Lipińskiego / L. Mazepa // «Musica Galiciana» T.V ; [pod red. L. Mazepy] // Materiały Serji Naukowej, 22–25 kwietnia 2000 r. w Rzeszowie. – WSP, Rzeszów, 2000. – S. 97–118.
15. Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner. Monografia / Alina Nowak-Romanowicz. – Kraków, 1957. – 200 s.
16. Puczek P. Karol Lipiński jako pedagog Henryka Wieniawskiego / Paweł Puczek // Karol Lipiński. – Życie, działalność, epoka: t. IV.: Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. – Wrocław, 2007. – S. 115–148
17. Reiss J. W. Mała encyklopedia muzyki / Józef Władysław Reiss. – Warszawa, PWN, 1960. – 922 s.

УДК 78.03 (477):787

М. Й. ХАЙ

#### **СТРУКТУРА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКИХ ТОВАРИСТВ: ЦЕХОВИЙ СТАТУТ І ЦЕХОВЕ ARGO, ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ І РЕКОНСТРУКЦІЯ**

*У статті досліджено особливості прадавньої епічної (старцівської) практики мандрівних співців – кобзарів та лірників. Розглянуто специфіку структури кобзарства в Україні – цехові утворення, спосіб навчання-переїмання традиції, таємне «дідівське» argo. Охарактеризовано вторинні процеси реконструкції традиційних практик кобзарства і лірництва сучасними методиками.*

**Ключові слова:** структура кобзарства-лірництва, епічна традиція, старцівство, «дідівське» argo, науково-виконавська реконструкція.

М. И. ХАЙ

#### **СТРУКТУРА КОБЗАРСКО-ЛИРНИЦЬКИХ ОБЩЕСТВ: ЦЕХОВЫЙ УСТАВ И ЦЕХОВОЕ ARGO, ЕТНОПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И РЕКОНСТРУКЦИЯ**

*В статье исследованы особенности древней эпической (старческой) практики странствующих певцов – кобзарей и лирников. Рассмотрена специфика структуры кобзарства в Украине – цеховые образования, способ обучения-заимствования традиции, тайное «дедовское» argo. Охарактеризованы вторичные процессы реконструкции традиционных практик кобзарства и лирничества современными методиками.*

**Ключевые слова:** структура кобзарства-лирничества, эпическая традиция, старчество, «дедовское» argo, научно-исполнительская реконструкция.

М. J. KHAI

#### **THE STRUCTURE OF KOBZAR-LIRNYK SOCIETIES: THE GUILD CHARTER AND GUILD ARGO, ETHNOPEDAGOGICAL PRINCIPLES AND RECONSTRUCTION**

*One of the most characteristic forms of traditional Ukrainian music culture is the ancient epic practice of traveling singers-kobzars and lirnyks. Its structural nature and organization is perhaps the most important component in the forming of the mentality of the nation.*

*The original form of the structure of kobzardom in Ukraine – the guild formation, the method of study-transference of tradition, secret argo et al.-suffered tremendous losses with the threat of ultimate annihilation. Therefore, the main task of science today, the author considers the provision of a secondary processes of reconstruction of traditional practices of kobzar and lira playing by modern techniques and the use of destructive criticism against primitive pseudo-scientific approaches to allow sacred forms to exist at the level of scientific performing reconstruction.*

*The current state of preservation, study and the secondary functioning allows only one of several possible forms of conservation (a term introduced by S. Hrytsa) in the unique aesthetic practice of itinerant Bards – kobzars and lirnyks – their research and performance reconstruction. Pseudo-academic concepts such as the «renaissance», «renewal», «return» of this truly phenomenal tradition of Ukrainian nation in terms of current scientific and methodological positions do not stand up to criticism. As a result the research methodology and methods of complex scientific and practical processes are becoming more and more acute and urgent.*

*Since the specific nature of any phenomenon, its semantic and formal nature determines, first, its structure, in this paper, the main focus is on reviewing the most difficult and important processes of hierarchical structure, guild relations and inner peace of the «poor brethren» ethnopedagogic adopting of the principles of traditional mechanisms and play them on the secondary reparative level. Separately attention is made to the painful issue of the lack of scrutiny and attention to the phenomenon of wandering lira playing as a special phenomenon of Ukrainian spirituality.*

*The paper submits an original view of the specificity and uniqueness of the phenomenon of Ukrainian epic tradition of bandurists, kobzars and lira players, relying upon the latest methodological and methodical achievements of modern ethnoorganologic and kobzarologic opinion, the main component of which is to analyze the structure of both the phenomena – kobza and lira playing – and stylistics of its main product – the accompanying instruments and genre structure of performing music. At the same time, dialectical patterns of extrapolation syncretic forms and methods of making the fundamental features of the structure of this phenomenon and derived performance styles are pointed out.*

*To avoid profanation and cheap quasi-scientific, ostensibly «spiritual», but actually inside story and methodologically unified aplomb in modern scientific reconstruction experiments of ethnomusicologic science and performing reconstructive practice, should provide a solid methodologic and methodic practical framework for the implementation of the rules of traditional customary ethics and aesthetics. Only time and the practical effect will give the final answer to the problem stated here. Permanent discourses can pave a path for their constructive science-based solutions.*

**Key words:** *structure kobza-lyre playing, epic tradition, startsivstvo, «antiquated» argo, research and performing reconstruction.*

Останнім часом кобзарсько-лірницьке мистецтво приваблює все ширше коло дослідників своєю політичною незаангажованістю й національною самоідентичністю. Кобзарсько-лірницьке мистецтво як соціокультурний феномен не має аналогів серед інших національних культур. Це пов'язано з тим, що воно з самого початку базується на демократичних засадах і витворило цілий ряд цехових об'єднань, які працювали з дотриманням строго означених статутних положень. Дослідження структури кобзарсько-лірницьких цехових об'єднань та їхніх статутних вимог актуалізує цю проблему й робить її затребуваною сучасною етномузикологічною дисципліною.

Питання структурної будови кобзарсько-лірницьких об'єднань в епічно-старцівських практиках України стало предметом уваги численних трактатів перших шкільних братств XVI ст. (З. Густановський та І. Борецький, братчики Львівського Старопігійського та численних козацьких братств), культурних діячів епохи бароко (С. Яворський, Д. Гуптало, С. Полоцький, Г. Сковорода), письменницьких творів доби найінтенсивнішого функціонування й початку занепаду кобзарства у XIX ст. (Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Гоголь, І. Срезневський та ін.), історико-етнологічних (М. Грушевський, А. Кримський, П. Чубинський, М. Драгоманов, Л. Українка) та фольклористичних дослідницьких праць

(О. Веселовський, М. Дашкевич, Д. Лихачов, М. Цертелєв, М. Максимович, А. Метлинський, Л. Жемчужников, Б. Грінченко та ін.). Але перші системні справді наукові дослідження структурно-типологічних особливостей структури як самих кобзарських громад, так і супровідних інструментів та виконуваних творів кобзарсько-лірницького репертуару з'явилися аж наприкінці XIX століття із працями дослідників-етномузикознавців (М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, К. Квітки) та кобзарознавців другої половини XX й початку XXI ст. (С. Грици [4–6], А. Горняткевича [3], В. Нолла [17–19], В. Кушпета [12–13], К. Черемського [29–30], М. Хая [25] та ін.).

Мета статті – системно розглянути структурну будову українського кобзарства і лірництва, показати велику інтегральну й консолідуючу роль як головного феномена-ідентифікатора ментальності і художнього досвіду української нації.

Кобзарсько-лірницьке братство було системою певного рівня суспільної, фахової й духовної організації. На відміну від інших форм і жанрів традиційної духовної культури, для яких притаманний високий ступінь стихійності і синкретичності творення й функціонування, організованість і професіоналізм у кобзарстві та лірництві були досить відчутними, що інколи породжувало хибні твердження, що кобзарство взагалі є не фольклорною, а специфічно спроектованою (з огляду на незрячість) професійно-авторською традицією. Не витримують критики із погляду науково-фольклористичного тлумачення і визначення кобзарства й лірництва як «особливої галузі напівпрофесійного виконавства з певною мірою напливовості» [34, с. 16] та штучний поділ на «незрячу» [30, с. 57–203] та «зрячу» традицію кобзарів-бандурників традиційного та «академічного» типу [30, с. 204–364] тощо. Історія генези кобзарсько-лірницької традиції від билинно-гусельних витоків давньоруської епічної традиції через європейські запозичення і сьогодні стверджує їх повну антиномічність (генетичну, соціальну, стильову), хоч повністю заперечити вплив організованих форм функціонування (цехи, братства) та особливо авторсько-літературних віянь на фольклорну кобзарсько-лірницьку практику та, навпаки, сільської на міську неможливо.

Втім, навіть найкраще організовані і найбільш наближені до специфіки середньовічних професійних цехів та гільдій кобзарсько-лірницькі об'єднання засновувались і працювали на засадах глибоко традиційних, фольклорних, на принципах високої моральності й духовності споріднених із народним середовищем закритих монаських, козацьких і «христарадницьких» корпорацій. В основі їхньої діяльності лежав передовсім не меркантильний, заробітчаний інтерес, а високі морально-етичні, релігійні й духовно-естетичні потреби самого співця і, ширше, середовища, якому він служив. Покажемо, наприклад, є факт, що О. Вересай за похвалювання золотою царською табакеркою був виключений громадою з кобзарського братства із суворою заборонаю мати учнів. Відомі й інші випадки суворого покарання братчиків сліпецького цеху за недотримання усних норм звичасвої та корпоративної поведінки, як, наприклад, побиття киями або «обрізання торби» (заборона кобзарювати на території визначеній і контрольованій цехом) за порушення «приписів» усного статуту вдруге тощо.

У кобзарознавчій літературі ієрархічна драбина правлячої кобзарсько-лірницької «верхівки» нерідко зображається у вигляді піраміди із цехмайстром або «панотцем» на чолі. Допомогали панотцеві-навчителю інститут цехової старшини (судної та думної рад) і скарбник, який збирав із кожного братчика соту частину заробітку. Тобто, на перший погляд маємо картину нібито цілком аналогічну з іншими міськими професійними цехами, коріння і принципи організації яких сягають середньовіччя. Проте кобзарство й лірництво в українському етнічному середовищі були не просто черговим артистичним промислом (як, скажімо, типові міські середньовічні музикантські цехи, функцією яких, окрім обслуговування народних свят, було і виконання академічної так званої «італійської» музики), покликаним обслуговувати гедоністичні запити міщанської спільноти.

Це була в основі своїй селянська фольклорна традиція, яка сповідувала стихійні первісно-синкретичні форми творення та принципи функціонування; духовна й художньо-естетична потреба простого люду, без якої ні сам співець, ані середовище його проживання і мандрівок не мислили собі життя, так само природно й органічно, як і без можливості дихати, харчуватися, розмовляти і навзаєм спілкуватися. Від міської та містечкової культури вона

перебрала тільки певні елементи цехової організації та деякі елементи адміністративної ієрархії. Однак рівень і ступінь організованості тут був присутнім у значно завуальованіших (усних) формах, ніж це мало місце в міщанських цехах. Зате правила усного звичаєвого статуту, яких кобзарі й лірники дотримувались беззастережно, вони сповідували із ортодоксальною суворістю, притаманною для усіх інших «закритих» братств і громад (просто сліпців, звичайних старців-жебраків, монахів, козаків тощо).

Аналіз праць М. Сперанського, В. Гнатюка, П. Мартиновича, К. Квітки та багатьох інших засвідчує, що чільне місце у кобзарській присязі займали такі чесноти, як суворе дотримання норм усного звичаєвого права (статуту), так само неписаних законів честі й совісті, поваги до панотців, судової старшини, допомоги побратимам, чесності й справедливості у стосунках із цеховими побратимами-братчиками та з усією кобзарсько-лірницькою братією поспіль, порядності у грошових стосунках з цехом і церквою тощо [10; ІМФЕ, 11–3. – од. зб. 94].

Згідно з багатьма свідченнями, кожне братство мало «свій центр в одному з міст, де за власний кошт купувало ікону, свічки і оливу для церкви», обов'язковою умовою «визвілки» було, крім уміння грати на лірі, знання кількох «релігійних пісень, псальмів, кантів... молитов», усвідомлення «...всіх звичаїв та правил братства» [34, с. 27], а також таємної лебійської («дідівської») мови [34, с. 40].

Як бачимо з цього неповного переліку обов'язків і чеснот, що ставились перед братчиками кобзарсько-лірницьких громад, нічого принципово нового й відмінного від достеменно селянських звичаєвих та відомих християнських духовних заповідей усний їх статут не містив, тоді як основною метою міщанських цехів було забезпечити своїм членам передовсім економічні передумови свого корпоративного співжиття. У цьому, а також у ступені наповненості репертуару світським та авторським елементом літературного та апокрифічного походження й полягала основна відмінність між двома естетично, духовно й філософськи протилежними традиціями, що, власне, й дозволяє визначити кобзарсько-лірницьку традицію як передусім фольклорну і селянську, яка, як і інші її гілки (пісенна, інструментально-танцювальна), зазнавала значних трансформацій, спричинених нівелюючим впливом нефольклорних чинників традиції міської.

Суттєвим елементом кобзарсько-лірницької звичаєвості були цехово-корпоративні заборони на розголошення цехових законів, знань, таємниць, репертуару, чому немало сприяло спілкування всередині цеху таємною «лебійською» («дідівською») мовою, яка являла своєрідний цеховий жаргон (*argo*) – суміш діалектно-сленго-побутових слів, прийнятих до вживання виключно в сліпецькому середовищі. Найдокладніше, зокрема, описані (включно із складанням словників) лебійські *argo*: східно-подільських (В. Боржковський), тернопільських (К. Викторин-Студинський), буцацьких (В. Гнатюк) та ін. [6, с. 58; 11–13].

Відголоски цих вузькокорпоративних заборон можемо і нині спостерігати не лише в пасивних реліктових осередках кобзарсько-лірницького побуту (дані із Сумщини В. Хоменцова, з Волині О. Саніна, В. Шевчука та ін.), але й в активних зонах дії інструментальних професіональних (у сенсі народного професіоналізму) капелх гуцульського, бойківського, частково подільського, поліського і навіть наддніпрянського і полтавського регіонів України, де автентична традиція, здавалось би, цілком поступилась напливовій і клубній. Наприклад, особливою чеснотою гуцульських та бойківських народних скрипалів-професіоналів, а також фірларів, флоєристів, пищавочників й донині вважається не передавати учням та колегам-конкурентам найвищих своїх досягнень і найкращих «кавалків» вчителя або ж навіть сам інструмент його класти у домовину небіжчиків.

Одним із дієвих механізмів реалізації функції цехового *argo*, своєрідним гарантом забезпечення безперешкодного спілкування між собою в навколишньому світі, у несліпецькому й нерідко по-ворожому налаштованому середовищі було його застосування, окрім побутового, ще і в контактах із силовими формами влади. В. Гнатюк ще у 1894 році розрізняв щонайменше дві функції кобзарсько-лірницького *argo* в кобзарському побуті: розпізнавальну й конспіративну [3, с. 34]. Не розуміючи до кінця необхідності обстоювання канадським професором А. Горняткевичем права останньої на рівноправність з першою та факту її

«легітимности» щодо ставлення суспільства до конспіративності і закритості лірницького середовища [3, с. 34], наголошуємо на суспільно-соціальній, ситуативній і чисто кількісно-числовій (у сенсі випадків прямого застосування) збалансованості обох із названих функцій.

З питаннями старцівського argo й таємної дідівської мови певною мірою корелюються й питання особистих вуличних та корпоративних псевд (псевдонімів), тобто вуличних чи цехових прізвиськ. Якщо усні цехові табу і таємна лебійська мова відігравали роль радше безпосереднього захисту від зовнішнього навколишнього світу, то завдання кобзарського прізвиська (псевдо) було більш опосередкованим і мало на меті охороняти не так цехові таємниці старцівської братії, як конкретні їхні персоналії, їхню особисту духовну енергетику, служило своєрідним біоенергетичним оберегом особистої аури співця, ніби «громовідводом» від біди, яка постійно підстерігала знедолених сліпців.

Подвійне ім'я за аналогією із православною й католицькою церковною, монаською й козацькою традиціями мало також функцію заховати за собою персону справжнього його носія. Нерідко практикувалось мати окреме ім'я для дому і рідних, а інше – для людей. Відомі випадки вибору псевдо лірниками за принципом вуличних прізвиськ, церковних (за хрещенням у церкві) «перших» імен, традиція передавання «творчого» або «цехового» псевдо від вчителя до учня тощо. Традиція усних статутних заборон, мовне argo, особисті та цехові псевдоніми були одночасно й охоронною, і катарсичною, і стилезахисною системою. Це був вищий порівняно з іншими «нищими» угруповуваннями людей (які далі бруталного і нерозвинутого «блатного» жаргону та вульгарних босяцьких прізвиськ, як правило, не піднімались) рівень організації цехово-корпоративного співжиття, в якому ідейно-духовний та художньо-естетичний елемент беззастережно домінував над меркантильно-кримінальним і груповим. У цьому лірницько-кобзарські братства уподібнювались церковно-монастирським громадам, козацьким товариствам і суттєво різнилися від закритих груп і структур «соціального дна».

Одним із визначальних чинників діагнозу і втілення морально-естетичних, соціальних, духовних, стильових, історико-територіальних, структурних та інших ознак кобзарсько-лірницької практики в Україні був етнопедагогічний інститут «одклінщин» та «визвілки». Між тим, його слід розглядати значно ширше: не лише як «екзамен», який вже є наслідком, а радше як складну й довготривалу процедуру усного переймання традиції, що базується на цілком відмінних від академічних й загалом споріднених з іншими народно-професійними традиціями дидактичних принципах. Про це, зокрема, свідчить навіть його двоступенева структура, що мала на меті перед- та, власне, екзаменаційну функцію.

Багато дослідників потверджують переважно трирічний термін попереднього (до моменту «одклінщин») навчання [5, с. 120; 17, с. 185–189]. В. Нолл, щоправда, наголошує на різних термінах [34, с. 16; с. 22]. З цього можна дійти висновку, що терміни були дійсно різними, але трирічний все ж превалував і, напевне, був більше притаманний організованим (цеховим) формам навчання. Стихійні ж та індивідуалізовані форми навчання-переймання зазвичай відбувалися у менш строго регламентовані терміни, нерідко плавно переходячи у безнастанний процес «доучування» і самовдосконалення навіть після офіційного обряду «визвілки».

Більшість дослідників наголошували лише на самому факті відбування кобзарем чи лірником ритуалу «визвілки», особливо не заглиблюючись у зміст та опис перебігу ритуалу (Ф. Колесса, В. Кирдан, А. Омельченко, В. Нолл). Значно рідше трапляються більш або менш розгорнуті описи обставин перебігу цього важливого й цікавого етнопедагогічного обряду, що акцентує увагу на моменті, власне, «екзаменування учня» (підмайстра) майстром – «панотцем» або ж цілим гуртом «панотців» (М. Сперанський, Ф. Лавров, В. Ємець, В. Боржковський, К. Квітка), які засвідчують неодинаковість його у різних територіальних традиціях і цехах. В одних випадках основний акцент робився на знанні і виконанні учнем норм усного статуту; в інших – на спеціально визначеному порядку перебігу самого ритуалу; а в ще інших – на ретельному засвоєнні і знанні молитов і так званого «обов'язкового» репертуару тощо. Згадані ознаки інституту передачі досвіду кобзарсько-лірницької практики властиві й решті компонентів її структури, форми репертуару й манери його інтерпретування.



Як один із найяскравіших і найхарактерніших прикладів трирічного опанування кобзарського ремесла відомим бандуристом Є. Мовчаном подаємо тут оповідь завідувача відділу й редактора часопису «Народна творчість та етнографія» І. М. Власенка, зафіксовану ним у пам'яті від самого бандуриста й переповіджену авторові у 1989 р., що її тут подано, з огляду на стислість, скорочено і приблизно:

*«Одержавши від батька малолітнього Єгора платню за весь трирічний період навчання наперед, «панотець» (згідно з літературою, очевидно, Пасюга – М. Х.) суворо попередив, що якщо учень не відбуде визначеного терміну навчання, то «одклінцин» та «визвілка» не буде, а платня пропаде. Якщо зважити, що події відбувались в голодоморні 30-ті, то драматизм ситуації можна собі лише уявити.*

*На початку першого року учень з «панотцем» зрізали відземок сухої верби й так-сяк обробивши його, кинули в повітку у сіно досушуватись. На цьому, якщо не зважати на можливість щоденно слухати спів і гру майстра, вся «наука» першого року й закінчилася. На другий рік з підсохлого відземка виготовили т. зв. «ложку»-заготовку на киталт спідняка бандури і, видовбавши її трохи ізсередини, кинули на горнище іще на рік. Паралельно готувались соснові дощечки на верхняк. За цей час допитливий Єгор встиг напам'ять всмоктати майже весь репертуар «панотця». Доторкатись до бандури, проте, було суворо заборонено: «будеш грати на своїй!» Слухання співу і гри вчителя продовжувалось й закріплювалось у пам'яті у вільний від основних (і, мабуть, не дуже приємних обов'язків хатнього помічника і слуги) час. На третій рік «ложку» видовбали ще ретельніше і запхнули у кадіб з мукою (щоб мука вибрала решту вологи з деревини) ... іще на рік. Паралельно готувались інші деталі майбутньої бандури: верхняк, кілки, струни тощо. «Науки» ж – знову ніякої!...*

*І тут нерви у вразливого і нетерпеливого від природи хлопця не витримали (несила було стерпіти заборони, бо грати і співати усно без інструмента «вивчене» дуже кортіло спробувати під бандуру) і ... він втік додому. Розгніваний батько, «надававши чортів» малому, привів його знову до панотця і попросив зглянутись на голод. Той нехотя погодився, але знову попередив про наслідки повторної втечі. Через півроку, буквально за кілька місяців до кінця, втеча повторилася. Батько «позичати у Сірка очей» відмовився. У хаті лемент. Тоді старша сестра, взявши малого за руку, впала на коліна перед старим і в сльозах, обцілюючи йому руки, таки умовила дотримати непутящого брата до кінця терміну.*

*Термін скінчився... Бандуру нарешті викінчили... Для опанування «технікою гри» здібному Єгоркови (нездібних «панотці», як правило, не брали) знадобилось заледве кілька тижнів. Засвоєний за три роки із уст вчителя репертуар поступово «наклався» на супровід бандури. Ось і весь процес... Далі – «одклінцини» та «визвілка» і самостійна дорога постійного самовдосконалення».*

Ми не можемо однозначно стверджувати ідентичності відомостей, що їх переповів редактор зі слів самого Є. Мовчана. Однак етнопедagogічна й етнопсихологічна схеми трирічного процесу навчання не просто цікава й така, що відповідає основним принципам народної педагогіки, що їх нам доводилося неодноразово фіксувати у польових нотатках, а й є засадничою передумовою усього процесу науково-виконавської реконструкції кобзарства й лірництва. На те, що «Єгор Мовчан із величезними труднощами витримав установлений своїм панотцем термін жебрацтва» [30, с. 96], що входив у «комплекс» навчання, вказують і спогади Г. Ткаченка [22, с. 8], однак вони не акцентують уваги на етнопедagogічних принципах і засадах процесу.

Описана щойно метода усного переймання традиційної кобзарсько-лірницької практики характерна і для підготовки народних музик-професіоналів інших музично-виконавських традицій (скрипалів, цимбалістів, сопілкарів тощо). Наприклад, майже аналогічний спосіб «навчання» від рідного батька із обов'язковою заборонаю доторкатись до інструмента розповів авторові відомий майстер бойківської інструментальної музики В. Ігнатиш. Натомість сумнівними видаються висунуті Б. Яремком принципи навчання та особливо запозичені із «вченої» загальної педагогіки способи застосування малих та середніх сопілок у навчанні дітей [34, с. 33–34, 62–63, 151–157], штучні спроби виявити певну етапність у навчанні дітей тощо. Не заперечуючи загалом ефективності такого педагогічного підходу у вторинному навчанні

автентичної манери гри, необхідно вказати на цілковиту відсутність його в народній педагогічній практиці.

У викладених педагогічних засадах виразно простежуються щонайменше п'ять традиційних етнопедагогічних принципів:

1. Ненав'язливий спосіб діагностики духовних, морально-етичних, музично-виконавських й індивідуально-фізіологічних даних претендента в «учні». Немалу роль в діагностуванні попередніх даних учня поряд із музичними здібностями відігравали релігійні й характерницькі риси вдачі учня.

2. Переважно трирічний термін «навчання», переважання якого підтверджує численна література (В. Нолл, В. Кушпет та ін.). Менший або більший термін залежав від здібностей учня, особливих обставин перебігу традиційно визначеного терміну навчання й належав радше до нечисленних винятків із цього правила.

3. Принцип і навчання «від зворотного», який полягав у суворій забороні доторкатись до «святая святих» кобзарства (бандури, кобзи, ліри) без попередньої духовної підготовки, усного засвоєння молитов, лебійської мови, примовок і репертуару, беззастережно пієтичного ставлення до «вчителя-панотця» і всієї «нищої братії» тощо. Типовим був також звичай не видавати найбільших своїх секретів: здібний знайде свої, можливо, ще кращі, а нездібному цим не зарадиш. Цей принцип ще й тепер живе серед музик Гуцульщини, Бойківщини, Полісся, Полтавщини, Поділля й Наддніпрянщини.

4. Бажане самостійне (з огляду на незрячість – «навпомацки») виготовлення інструмента: власноручно зроблений інструмент не покинеш – він стає ніби частиною тебе. Винятки були і дещо частіші, ніж із правила, описаного в п. 2. Цей постулат був глибоко закорінений в народних повірях і легендах про священність кобзарського інструментарію, зокрема й усього решти традиційного [19, с. 84; 13, с. 197–297; 16, с. 27].

5. Такий самий ненав'язливий й необов'язковий, як і в діагностиці здібностей, спосіб переймання репертуару і техніко-виконавських навичок та прийомів. Головний з них – «на слух» за принципом «роби, як я». Широко практикувався розповсюджений серед сліпих прийом накладання рук вчителя на руки учня й розпізнавання струн, кілків та інших деталей інструмента «навпомацки». Так само «навпомацки» здійснювались й операції настроювання, ремонту та догляду за інструментом. Такі висновки-спостереження підтверджуються і досвідом співпраці автора із незрячими братчиками Київського кобзарського цеху О. Тріусом (Ромни) та Львівського лірницького цехів Лайошем Молнаром (Львів).

Згадані стихійно-синкретичні ознаки механізму передачі досвіду кобзарсько-лірницької практики властиві й решті компонентів її структури, форми конструкції і строю інструмента, способів гри, стилістичного спрямування репертуару й манери його інтерпретування.

Принциповим чином різнилися не лише принципи передачі, а й сама практика функціонування традиції. За слушним твердженням С. Грици, «у творчій діяльності окремих представників народного професіоналізму на новому етапі повторення, варіювання традиційних засобів поступається місцем пошукам, нерідко досить активним, нового, створенню нових творів, помітно наближених до професійних, які займають ніби проміжне становище між фольклором і професійною творчістю. Однак саме вихід за межі «власної» традиції, – застерігає далі С. Грица, – може виявитися згубним і довести до несприйняття їх діяльності у кожній із цих двох сфер» [4, с. 96].

Зайве нагадувати, що подібна форма передачі й динаміка функціонування традиції властива не лише кобзарям і лірникам, а й іншим сферам інструментальної практики як так званого «загального», так і «спеціального» середовищ (скрипалям, цимбалістам, пастушим імпровізаторам на сопілкових та амбушурних інструментах, трембітанникам тощо). Засади виникнення, еволюції й функціонування стихійної фольклорно-інструментальної традиції та «народних професіоналів» (незважаючи на їхню деяку зовнішню схожість із академічною) – максимально наближені, а протиставлення їх принципам «академічного професіоналізму», навпаки, – носить діаметрально протилежний характер: за естетичними, інтонаційними, формотворчими, імпровізаційними, функційними, перцептивними ознаками тощо.

Ця теза істотніше характеризує сутність «народного професіоналізму», ніж, скажімо, у А. Баніна: «Професіонали» виконували роль не стільки творців, хоча як представники неписьменного мистецтва вносили свою лепту в процес спільної творчості, оскільки роль своєрідних прискорювачів цього процесу в масштабах всієї нації, роль розповсюджувачів місцевих фольклорних стилів в процесі кристалізації загальноросійського національного стилю» [34, с. 25, с. 178].

Поєднання стихійно-синкретичних елементів функціонування та етнопедагогічних засад переймання усних кобзарсько-лірницьких і загалом інструментально-виконавських традицій з організовано-корпоративними принципами їхнього засвоєння при беззаперечному пріоритеті перших – найістотніша ознака процесу усної передачі досвіду багатовікової народно-виконавської практики.

Ознаки етнотрадиційної стихійності і первісного синкретизму народно-виконавських засад у цехах поєднувалися з ортодоксальністю й суворістю корпоративно-цехової дисципліни, канонічністю поведінки й репертуару притаманних їй для решти складових структури кобзарсько-лірницької практики: типової конструкції, форми і строю інструментарію, способів і прийомів гри на ньому, композиційного і стильового спрямування репертуару та манери його виконавської інтерпретації.

Якщо у процесі новочасних трансформацій, реставрацій та реконструкцій рівень наповненості рисами первісної стихійності та синкретизму якоюсь мірою нівелюється, то тією ж мірою тут зникають і ознаки традиційності та автентизму. Інакше кажучи, для визначення кобзарства-лірництва як достеменно народно-виконавської практики, модернізація усіх згаданих параметрів і ознак її внутрішньої структури може становити допустимий (і завжди історично практикований традицією) мінімум від усього обсягу її основоположних характеристик. Коли ж трансформування, «осучаснення», «авторизація», олітературнення, організованість й «модерні» характеристики традиції та виконавського стилю починають переважати над основоположними – традиція як явище зникає, а всі «удосконалення» і «трансформації» у її лоні втрачають сенс, бо на її місці виникає нова якість, нове явище: її вторинний сурогат. У цьому разі ми вже матимемо справу не з фактом переймання традиції і навіть не з її реставрацією чи науково-виконавською реконструкцією, а з тим чи іншим ступенем відходу від традиції, від принципів і засад її автентизму та автохтонності, тобто або з дилетантсько-самодіяльним чи професійно-академічним підходом, при якому дотримуються діаметрально протилежних щодо традиції методико-педагогічних, музично-стильових та виконавсько-інтерпретаційних вимог, принципів і засад.

Навіть при найретельнішому і найпрофесійнішому застосуванні й дотриманні останніх результат буде один і той самий: карикатура на традицію або ж, в найкращому разі, її неадекватна сценічна «копія». Ще більше хибними з погляду етномузикології є намагання О. Правдюка [20], В. Шевчука [31, с. 5–6], О. Вертія [8, с. 3–6], В. Дубравіна [8, с. 57–76], Б. Жеплинського [9] і навіть дуже посвяченого у специфічно кобзарські таємниці К. Черемського [28–30] та ін. застосовувати науково-кобзарознавчі критерії в оцінюванні художньо-самодіяльницьких та авторсько-композиторських форм середньовічного міського та сучасного самодіяльного й сценічно-професійного бандурництва.

Наприклад, Ф. Лаврову, як і решті дослідників кобзарства «епохи розвинутого соціалізму», так і не вдалося здійснити наукової класифікації кобзарсько-лірницької традиції як феномена передусім релігійно-духовної традиції українців, своєрідного й оригінального вияву релігійності нашого народу у своєму фольклорі [30, с. 57–364]. Натомість К. Квітка, класифікуючи середовище народних співців-інструменталістів, акцентував увагу не так на фізичному стані їхнього зору, як на змісті репертуару і вмісті в ньому традиційно кобзарського елемента. З цього погляду середовище стихівничих, «калік перехожих» і «dziadów kalwaryjskich» значно ближче стоїть до кобзарства, ніж авторська творчість усіх зрячих бандуристів [10].

Таким чином, елементи авторського бандурництва знаходимо вже у творчості багатьох вихідців із шляхти та козацтва (І. Мазепа, С. Климовський, Г. Потьомкін та ін.) і навіть в окремих видатних незрячих бандуристів (Є. Адамцевич, П. Супрун, Б. Антоненко та ін.), а

ознаки виконавської реконструкції – в діяльності цілої когорти дослідників кобзарства (О. Сластьон, М. Лисенко, частково Г. Хоткевич, а в наші дні – незабутні Г. Ткаченко і (попри всілякі самовідречення від цього) сам М. Будник). К. Черемський помилково зачисляє торбаністів Відортів, бандуриста Т. Рачицю і самого Т. Шевченка до «реконструкторів» [30, с. 225], а Г. Ткаченка, М. Будника та їх послідовників виставляє повпредами «розвитку сучасного кобзарства» [30, с. 350]. Логічніше перших назвати представниками авторського академічно-писемного, а других – виконавсько-реконструкторського напрямів. Так само некоректно і, що найголовніше, по-дилетантськи необ'єктивно виглядають і грубуваті випадки на адресу неназваних «наукових метрів» [30, с. 347–348].

У результаті згаданих квазінаукових белетристично-описових розмірковувань у пошевченківський період склався примітивно потрактований, необ'єктивно змальований і надміру романтизований образ кобзаря-звитяжця («Кобзар – це не жабрак, а воїн») [29, с. 89–95], що не відповідав ні історичній, ані фактологічній правді. Правда ж полягала у тому, що на різних стадіях своєї багатотрагедальної історії ця постать піддавалася дещо різним типологічним видозмінам, але завжди зберігала за собою ознаки фольклорності, епічності, релігійної та високодуховної наповненості форми і змісту, а елементи міської культури їй були глибоко чужі.

В умовах сьогодення це складна науково-теоретична й науково-практична проблема. Сучасне етномузикознавство розрізняє щонайменше три рівні функціонування фольклорно-виконавських традицій: а) існування живої традиції; б) реставрацію дещо пригаслої традиції; в) реконструкцію цілком перерваної традиції на науково-фольклористичному рівні. «Поміж автентичним та вторинним фольклором, – зазначає С. Грица, – знаходиться ланка, яку б можна назвати «професійною реконструкцією фольклору», її суб'єкт – це насамперед навчально-експериментальні фольклорні ансамблі, художні майстерні по відновленню і реконструкції народного мистецтва... Всі інші видозмінені форми фольклору... слід вважати фольклоризмом» [6, с. 210].

Сьогодні ми змушені констатувати, що лірницька традиція в Україні на первинному автентичному рівні уже остаточно перервалася: відомості про останніх лірників, що донедавна іще ходили по Волині, Поліссі, Поділлі і Гуцульщині, належать до 50–60-х, рідше, – 70–80-х років. Зараз на рівні наукової реставрації, а часом і реконструкції, найбільш продуктивно працюють бандуристи М. Товкайло з Переяслава, Т. Компаніченко з Боярки, К. Черемський та Н. Божинський із Харкова, Ю. Фединський із Крячківки, В. Кирилич з Дрогобича, лірник Ю. Кондратенко, бандуристи Я. Крисько та Н. Черкас зі Львова, незрячі Лайош Молнар (Львів) та О. Тріус (Ромни), лірники Стефан (М. Хай), Ярема (В. Шевчук), Борода (Ю. Авдєєв) та бандуристи Ждан Безвербний, П. Моргунюк, Є. Макоцьоба з Київщини, С. Ткач, А. Ляшук з Волині, В. Левицький із Гуцульщини та ін.

Проблема відновлення кобзарсько-лірницької *практики* (термін В. Нолла) на рівні вторинної науково-виконавської її реконструкції в сучасній Україні належить чи не до найскладніших і таких, що потребують особливо фахового і толерантного підходу. Сам термін «практика» в стосунку до широко вживаного означення «традиція» запровадив в український етномузикознавчий обіг американський етномузиколог-україніст В. Нолл. Більшість семантичних акцентів при цьому вчений переніс із майже не властивого американцям терміна «традиція» на більш приземлений термін «практика». Останній термін для технології вторинного виконавства (треба це визнати) надається якнайкраще. Не вдаючись до обширної критики такої незвичної для вітчизняної етномузикологічної науки інтерпретації питання, в межах цієї роботи робимо спробу розмежування цих начебто дещо опозиційних по відношенню одне до одного означень, визначаючи «практику» як вузьколокальний та індивідуальний вияв традиційного музикування за певних конкретних етносоціальних, часових і територіальних умов та обставин. Під «традицією» здебільшого розуміють передачу досвіду вузько територіальних та індивідуалізованих практик впродовж порівняно більш тривалого відрізка історичного часу, їхнього активного функціонування серед певної соціальної верстви людей-представників певного етнічного утворення на даному етнічно-територіальному обширі.

Залишаючи питання популяризації живої традиції та реставрації для іншої розвідки, спробуємо тут дещо докладніше зупинитися лише на деяких аспектах науково-практичної реконструкції лірницької традиції на матеріалі записів Ф. Колессою лірників Полтавщини.

Поряд з великою науково-теоретичною вартістю епохальної праці Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум» [11], вона має й непересічне практичне значення. Важливо, зокрема, й те, що повз увагу дослідника не пройшло малодосліджене лірництво. Скажімо, порівняно з відомою до цього роботою П. Демуцького [15] бачимо першу серйозну спробу етноорганологічного аналізу будови і строю лір з різних регіонів, а також і досить ґрунтовні описи (етнофонічні коментарі) лірницького виконавства. Посилаючись неодноразово на П. Демуцького [15, с. 63–111 та ін.], Ф. Колесса прагне уникати недоліків праці свого попередника. Це найбільше стосується фіксації досить розгалуженого супроводу ліри (за Ф. Колессою – «мережанки»), який П. Демуцький не нотує зовсім. Дослідник усіма своїми доводами неначе заперечує відомі у кобзарознавстві спроби якось вивістити кобзарство як виключно «лицарську» традицію й принизити лірництво як традицію «жебрацьку» і зводить різницю між ними до суто специфічних відмін у будові і особливо у способах звукоутворення цих справді різних за своєю природою інструментів.

Істотно допомагає співцеві-реконструктору заглибитись у внутрішній світ первинного виконавця (у нашому прикладі – їх два: Антон Скоба з Богачки та Іван Скубій з Лелюхівки) виконавський коментар, як-от: «Скубій вправно володіє технікою кобзарської рецитації. Його варіанти відзначаються багатством і красою мелодійних мотивів, подекуди нагадуючи ритміку української народної пісні, однак не виявляє такої суцільності, як у справжніх кобзарів. Хоч Скубій – лірник, та в його рецитаціях якось не дуже вражає лірницька манера» [11, с. 312]. Або: «Декламація в Скоби – прекрасна; в його співі дума «Про удову» виходить викінченим артистичним твором, що справляє велике враження» [11, с. 103].

Схема реконструктивної роботи щодо відновлення згаслої традиції на вторинному рівні зводиться в основному до таких етапів:

1. Вибір і вивчення певної локальної традиції (або конкретного співця).
2. Запис, дослідницька обробка матеріалу з метою його наукового осмислення.
3. Вивчення характерних особливостей традиції як конкретного етнофонічного явища, нотування й підготовка самого матеріалу та виконавських засобів (голосу та інструмента) до реконструктивного відтворення.
4. Вторинне відтворення манери виконання, максимально наближене до автентичного першозразка.
5. Функціонування вторинного варіанта виконання на вторинному рівні та науково-популярної репрезентації.

Ця схема в основному працює також і в інших музичних традиційних жанрах (пісенному, інструментальному, інструментально-танцювальному тощо), тому у відповідних розділах інших праць більше її не розглядаємо. Істотною різницею між реставрацією автентичної манери співу (гри) та її вторинною науково-виконавською реконструкцією є те, що у першому випадку фольклорист відновлює дещо пригаслі або ж зовсім зниклі елементи виконавського акту на основі відомого йому живого матеріалу, але з якихось причин випущеного носіями традиції у питомому її середовищі. Науково-виконавська реконструкція автентичної манери виконання є процесом її відновлення шляхом використання писемних та експедиційних фонографічних джерел і матеріалів фольклористами-науковцями в умовах сучасної наукової та навчальної діяльності та виконавської практики, коли традиція повністю перервалася або перебуває на стадії прикінцевого зникнення.

Але, крім позитивних моментів, реконструкція за нотаціями має і суттєвий недолік порівняно із передачею «із уст в уста» чи реставрацією від живих її носіїв, але таких, що вже перестали практикувати, чи з аудіозаписів. Маємо на увазі і відсутність живого виконавця, безпосереднього виконання, якого жодна найдосконаліша нотація чи коментар, звичайно, не замінять. Це, власне, і є найважливіший, найважчий і найвідповідальніший етап процесу реконструкції.

Найпершою стадією цього процесу є робота над прочитанням нотації. Особливу складність становить читання аналітичних нотацій. Величезна кількість найрізноманітніших мелізмів, фіоритур і фігур особливого ритмічного поділу, безтактовий спосіб викладу матеріалу, застосування діакритичних знаків та інших деталей нотації, з одного боку, допомагає заглибитись у світ рецитації, а з іншого – ускладнює сам процес прочитання і тому таїть у собі небезпеку спотворення, відхилення від автентичного звучання. Якщо зважити, що певний ступінь втрати автентичності неминучий і на етапі власне нотування, то стає зрозумілим, наскільки важливо звести ці втрати у процесі відтворення до мінімуму.

Але якщо об'єктивність технічної сторони нотації залежить майже завжди від професійних здібностей і навичок первинного виконавця-етнофора традиції, то відтворення, власне, виконавської манери вимагає від вторинного виконавця-відтворювача забезпечення певного рівня адекватності даних первинного виконавця-носія традиції, відтворення обставин, конкретної ситуації автентичного виконання тощо.

Рівень вільності і природності виконання має відповідати рівневі проникнення вторинного виконавця-відтворювача у специфіку конкретного фольклорного першотвору, у специфічний світ лірницької ментальності. Допоки виконавець-відтворювач не відчує того душевного трепету, який підкаже йому, що треба співати саме «так», як би це в його уяві зробив кобзар-лірник – носій традиції, він не дістає права на жодні вияви виконавської довільності. Не раз це просто домислення якогось додаткового мотиву, фрази чи й навіть цілого уступа, якого «не вистачає». Інколи – це тільки окремих речитатив, вигук або лише акцент, якого нема у нотації, або більш розширена, ніж у нотації (чи звужена), інструментальна перегра. А ще колись – зімпровізована відповідно до ситуації примовка. Головне, щоб все це не виходило із рамок традиційних норм, яких кобзарі-лірники-ортодокси дотримувались дуже ретельно. Такий, хоч і вторинний, але максимально наближений до автентичного варіант виконання в умовах загубленої традиції допомагає не лише дослідникам і слухачам відчувати колорит живого звучання інструмента та співогри, але здатний буде збудити увагу широкого загалу до вторинного, але зорієнтованого на автентичне відтворення кобзарсько-лірницьких традицій і звичаїв, традиційних релігійних жанрів, які в наш час потрібні Україні, можливо, більше, ніж будь-коли. Що ж стосується імпровізаційних моментів, то вони можливі аж тоді, коли парадигматика мелоритмотипологічних варіантів певного типу опанується реконструктором такою мірою, що їхня змінність і варіабельність, легкість і природність модифікування максимально наблизяться до автентичних.

Ситуація з лірництвом в Україні, як неодноразово справедливо відзначав цехмайстер Київського кобзарського цеху Микола Товкайло, склалася так, що внаслідок ажіотажного попиту на досліди кобзарської традиції наприкінці XIX – початку XX ст., яке тоді катастрофічно зникало з побуту, дослідники, що раптом спохватилися її екстрено рятувати, не помітили, як «менш цінна і характерна для України» лірницька традиція непомітно зникла, залишившись майже не зафіксованою. Таким чином, їхня увага зосередилась на «більш шляхетному й властивому нам» кобзарстві, ареали поширення порівняно з лірництвом сягали заледве 1/3 території України.

Отож, спроба розглянути лірництво як феномен української духовності мала на меті бодай частково повернути лірницькій традиції несправедливо відібрану у неї славу однієї з найстражденніших галузей духовної культури українців і в такий спосіб розпочати заслужено належне її вивчення, реконструкцію і пошану.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. – М., 1997. – 248 с.
2. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе / К. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973. – С. 275–284.
3. Горняткевич А. Відзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові / А. Горняткевич. // Посвіт. – К., 1994. – № 2. – С. 14–21.
4. Грица С. И. Украинская песенная эпика / С. И. Грица. – М., 1990. – 262 с.

5. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К., 1979. – 248 с.
6. Грица С. Часові й територіальні нашарування в українській словесно-музичній епіці / С. Грица // Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль, 2000. – С. 120–136.
7. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К., 1967. – 244 с.
8. Євген Адамцевич. Спогади. Статті. Матеріали / [упоряд. О. Вертій, Г. Діброва ; передмова. О. Вертій]. – Суми : Собор, 1999. – 95 с.
9. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів, 2000. – 196 с.
10. Квітка К. В. Професійні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності та побуту. – ВУАН. Зб. істор.-філол. відділу. – К., 1924, № 13.
11. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса. – К., 1969. – 304 с.
12. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта / В. Кушпет. – К. : LitSoft, 1997. – 148 с.
13. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). / В. Кушпет. – К., 2007. – 498 с.
14. Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України / Ф. Лавров. – К : Мистецтво, 1980. – 254 с.
15. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. – К., 1903.
16. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии / С. Маслов. – Харьков, 1902.
17. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні / В. Нолл // Родовід. – К., 1993. – Ч. 3. – С. 16–26.
18. Нолл В. Порівняльне дослідження мистецтва бардів з перспективи етномузикології / В. Нолл // Родовід. – К., 1991. – Ч. 2. – С. 37–40.
19. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства (Усна історія української селянської культури 1920–30 років) / В. Нолл. – К., 1999. – 561 с.
20. Правдюк О. Роменський кобзар Євген Адамцевич / О. Правдюк. – К : Муз. Україна, 1971. – 130 с.
21. Привалов Н. И. Лира. Русский народный музыкальный инструмент. / Н. И. Привалов. – СПб., 1905. – С. 2–17.
22. Ткаченко Георгій. Основи гри на бандурі / Георгій Ткаченко // Родовід. – К., 1995. – Ч. 11. – С. 112–114.
23. Товкайло М. Георгій Ткаченко – бандурист, художник, архітектор / М. Товкайло // Бойки. – Дрогобич, 2003. – С. 280–284.
24. Хай Михайло. Апологетам гармошки як «рятівника» традиції українських лірників (рецензія на статтю Ю. Рибак «Поліські сліпі гармоністи» // Етномузика. – Ч. 5. – Львів, 2008. – С. 69–90) / Михайло Хай // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 1 – К., 2011. – С. 116–122.
25. Хай Михайло. Микола Будник і кобзарство / М. Хай. – К., 2014. – Рукопис.
26. Хоткевич Г. М. Бандура та її репертуар / Г. М. Хоткевич. – Торонто–Харків, 2009. – 270 с.
27. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу [друга редакція] / Г. М. Хоткевич. – Харків, 2012. – 512 с.
28. Черемський Кость. Повернення традиції / Кость Черемський. – Харків, 1999. – 288 с.
29. Черемський Кость. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / Кость Черемський. – Харків, 2008. – 248 с.
30. Черемський Кость. Шлях звичаю / Кость Черемський. – Харків, 2002. – 444 с.
31. Шевчук Валерій. Проза Миколи Литвина / Валерій Шевчук // Микола Литвин. Зорі на дні криниці. – К., 1987. – С. 5–6.
32. Энциклопедический словарь. – М., 1991. – С. 306–307.

33. Яремко Б. Гнат Хоткевич і формування методу дослідження кобзарства / Богдан Яремко // Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність. – К., 1997. – С. 51–52.
34. Яремко Богдан. Етноінструментознавство / Богдан Яремко. – Рівне, 2003. – 186 с.
35. Bröcker M. Die Drehleier / M. Bröcker. – Düsseldorf – Texband. – 1973. – 178 s.

УДК 78.25

Й. Й. СОЗАНСЬКИЙ

### ЖАНРОВА ПАЛІТРА СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

*У статті розглянуто проблему музичної спадщини композиторів української діаспори ХХ століття в жанровому аспекті, зокрема у сфері симфонічної музики. Зроблено спробу провести дослідження жанрової типологізації цього виду творів та визначення пріоритетів розвитку симфонічної музики українського зарубіжжя.*

**Ключові слова:** музика композиторів української діаспори, жанри симфонічної музики, програмний симфонізм.

Й. Й. СОЗАНСКИЙ

### ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРОВ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ

*В статье рассматривается проблема музыкального наследия композиторов украинской диаспоры ХХ века в жанровом аспекте, а именно в сфере симфонической музыки. Предпринимается попытка провести исследование жанровой типологизации сочинений данного вида и определить приоритеты развития симфонической музыки украинского зарубежья.*

**Ключевые слова:** музыка композиторов украинской диаспоры, жанры симфонической музыки, программный симфонизм.

J. J. SOZANSKY

### GENRE PALETTE OF SYMPHONIC MUSIC COMPOSERS CARRIERS OF UKRAINIAN DIASPORA

*The article deals with the issue of studying symphonic music of the diaspora composers. National symphonic music that has literally flourished in the 20<sup>th</sup> century in Ukraine had no less intensively developed beyond her boundaries as well. The huge mass of symphonic works created by the Ukrainian composers abroad represents a very interesting and practically unstudied sphere of the Ukrainian musical science. Actualization of the research, study, systematization and, finally, performing and publication of the symphonic works created by the Ukrainian composers beyond the borders of their homeland is one of burning problems of national culture. Throughout the whole 20<sup>th</sup> century composers of the Ukrainian diaspora created a considerable number of the samples of symphonic music, whose genre variety is quite impressive. These are the full-scale non-program and program symphonies of several parts (over 70 symphonies) out of which we shall name the most outstanding works of R. Prydatkevych, M. Roslavets, P. Senetsya, A. Rudnytsky, Yu. Fomenko, Yu. Fiyala, S. Turkevych-Lukyanovych, M. Kuzan, V. Kikta, V. Baley. Of great interest are the program symphonies of composers of the Ukrainian diaspora that would produce and accumulate in their program titles the principal*



*character-ideological spheres of symphonism: 4 program symphonies of R. Prydatkevych, No.1 «Ukraine. Liberation», No. 2 «Poplar» based on T. Shevchenko poem, No. 3 «West Kentucky», No.4 «Of Hetman Mazepa»; «Ukrainian symphony» of A. Rudnytsky, Symphony No. 2 on the themes of I. Franko, A. Olhovsky works, Symphony No. 4 on the themes of T. Shevchenko works by V. Shut, «Adams Apple» of V. Baley, etc. No less impressive numbers of single-part symphonic overtures, poems, rhapsodies, suites, etc., including program ones, amongst which there stand out the works of F. Yakymenko, M. Hayvoronsky, V. Vytvytsky, A. Hnatyshyn, V. Shut, V. Pecheniha-Uhlytsky, V. Hrudin, V. Lapshynsky, I. Vovk, V. Ovcharenko, etc. There are represented also the concert genres practically for all instruments and a variety of instrumental-symphonic compositions. There are also observed the original new specific genre solutions of instrumental-symphonic works that combine the features of several genre types, the so-called «hybrid forms». For example, the symphonic concert («Ukrainian carols, shchedrivky, vesnyanky(new year, spring ritual song)» of V. Kikta, «Concerto Rustico» of V. Zubytsky), chamber symphony (Sinfonia concertante of the Z. Lavryshyn), symphony concert of I. Matsiyevsky or representing a modification of the primary genres of various etymology – symphonic frescos: «Frescos of Sofiya Kyivska» of V. Kikta, symphony-parable: «GULAG Archipelago», «Ringing church bells» of I. Panov, symphony-chronicle: «John the Baptist» of V. Kikta, symphony-ballad: «Ballad-Monolog» of V. Baley. The most interesting and original are the program conceptual compositions without a specified genre type that has already become a typical phenomenon for the 20<sup>th</sup> century music (for example, such conceptual solutions as the «Metamorphoses» or «The Book for the orchestra» of V. Lyutoslavsky). These are «Two movements for orchestra» of Z. Lavryshyn, «Ghost» of L. Kuzmenko, «Gates of time» of H. Kulesha, «Meeting of the restricted and unrestricted» and «In between» of R. Revakovich, «Quantity 4.85» of M. Kuzan, new edition of the monumental composition «Homeomorphies IV» of L. Hrabovsky. There are also the symphonic canvases with the use of a choir or voice: «The come back roads» for tenor and symphonic orchestra of M. Kuzan, «Elegy of sorrows» for the reader, violin, piano and chamber orchestra of O. Levkovich, Symphony with choir «Miserere Domine» of A. Olkovsky. The genre varieties and the evolution of symphonic music of the diaspora composers are comparable with general tendencies of the ways of development of symphonic music throughout the 20<sup>th</sup> century. Interpretations of symphony genre and other varieties of symphonic music are connected not only with the style features of this or that composer, but they also deal with certain regional peculiarities and will acquire characteristic individual forms reflecting at that both, the national nature of thinking and absorbing characteristic traits of culture of this or that geopolitical area that they belong to.*

**Key words:** *music composers, Ukrainian diaspora, genres of symphonic music, program symphony.*

Національна симфонічна музика, яка буквально розквітла в ХХ столітті на Україні, не менш інтенсивно розвинулася і за її межами. Велетенський масив симфонічних творів, написаних українськими композиторами за кордоном, становить дуже цікаву та практично недосліджену сферу в українському музикознавстві. Дослідження, вивчення, систематизація, зрештою, виконання та видання симфонічних творів, написаних українськими композиторами за межами Батьківщини, є однією з важливих проблем національної культури.

Розпорошені дані в енциклопедичних виданнях, лексиконах та довідниках (М. Дитиняк, І. та Н. Соневицькі, Г. Карась, А. Муха) поки що покликані продемонструвати панораму творчих композиторських постатей, які працювали за межами України і є біобібліографічним, на жаль, не завжди є вичерпними матеріалами. Частково інформацію про музику композиторів української діаспори зустрічаємо в поодиноких вітчизняних роботах з питань історії української музики (Л. Кияновська, О. Підківка), виданнях діаспори (А. Рудницький, А. Ольховський) та нечисленних монографіях, статтях, розвідках, присвячених окремим композиторам (С. Павлишин, Б. Сюта, В. Витвицький та ін.). Проте цільового комплексного вивчення та дослідження жанрових різновидів, зокрема симфонічної музики, наразі не існує. Частково цієї теми торкається у своїй статті А. Калениченко [4], де лише накреслює жанрові магістралі і намагається продемонструвати бодай статистично велетенський масив музики, створений українськими композиторами за кордоном. Зокрема, він зазначає, що

інструментальна, в тому числі симфонічна музика українського зарубіжжя «являє собою істотну складову української музичної культури, складну розгалужену жанрову і стилеву системи, позначена великою питомою вагою звернення до української національної і патріотичної (особливо в композиторів західної діаспори) тематики та фольклорних джерел. Водночас деякі стилі (рококо, модернізм, класицизм, неокласицизм, неофольклоризм), техніки (атональність, електронна музика), жанри та нетрадиційні інструментальні склади виникли в інструментальній музиці української діаспори раніше, ніж в Україні» [4, с. 171]. Тобто приналежність до національної культури всіх її мистецьких здобутків, у тому числі музичних, де б вони не були створені, є аксіоматичним.

Мета статті – розглянути музичну спадщину композиторів української діаспори ХХ ст. в жанровому аспекті, зокрема у сфері симфонічної музики, провести жанрову типологізацію цього виду творів та визначити провідні пріоритети розвитку симфонічної музики українського зарубіжжя.

Впродовж ХХ ст. композитори української діаспори створили чимало зразків симфонічної музики, жанрове розмаїття якої вражає. Це і повновартісні кількочастинні симфонії, і велика кількість одночастинних симфонічних увертюр, поем, сюїт тощо, в тому числі програмних. Не менш яскраво представлені і жанри симфонічних концертів для різноманітних інструментів, а також нові специфічні жанрові вирішення інструментально-симфонічних творів, що поєднують ознаки кількох жанрових типів, так звані «гібридні утворення» (наприклад, концерт-симфонія, симфонічний концерт, тип камерної симфонії) або ж являють собою модифікацію первинних жанрів (симфонія-притча, симфонія-літопис, симфонія-дума).

Жанрові різновиди та еволюція симфонічної музики композиторів діаспори співвідносні з загальними тенденціями шляхів розвитку симфонічної музики впродовж ХХ ст. Трактовки жанру симфонії та інших різновидів симфонічної музики пов'язані не лише зі стилевими ознаками композиторського стилю, але виявляють певні регіональні особливості та набирають несподівано характерних індивідуальних форм. Безперечний вплив на розвиток національного діаспорного симфонізму мали також школи і традиції, в межах яких перебували ті чи інші митці.

Розглянемо етимологічно первинні жанри симфонічної музики, насамперед непрограмні симфонії. Творцями традиційних симфонічних циклів були серед американо-українських композиторів В. Шуть – автор трьох симфоній; М. Фоменко, А. Ольховський написали по дві симфонії. У композиторів А. Рудницького, З. Лавришина, В. Овчаренка, В. Грудіна, Ю. Фіали непрограмні симфонії представлені по одному творі.

Так, Першу симфонію А. Ольховського, написану ще в еміграційні роки у Німеччині, високо оцінили німецькі музиканти, зокрема, світової слави диригент Георг Шолті, не менш захоплено зустріли критики і його Другу симфонію<sup>1</sup>. Найбільш плідним виявився в цьому жанрі В. Шуть, якому належать 3 непрограмні симфонії. Всі вони побудовані на народних мотивах, особливо – Третя симфонія, яку високо оцінила музична критика<sup>2</sup>. У творчості композиторів американського ареалу другої половини ХХ ст. симфонічний жанр посідає доволі значне місце. У ньому працювали також і представники молодшої генерації – В. Балей, О. Левкович, О. Яковчук.

<sup>1</sup> Про Другу симфонію ректор Державної вищої музики Баварії, композитор, проф. Й. Хаас писав: «Симфонія *gis-moll* Андреаса Ольховського для великого оркестру є видатний твір класично-романтичного характеру, в котрому проявляється незвичайне вміння з поєднанням з промовистою формальною спрямованістю. Ідеї запам'ятовуються як за своїм ритмом, так і за мелодикою, гармонізація витончена, і таким чином виявляється тонкість усього твору. У барвистому оркеструванні використовуються всі досягнення сучасного мистецтва інструментовки» [8, с. 25].

<sup>2</sup> Музикознавець М. Недзвецкий писав: «Третя симфонія В. Шутя вражає своєю монументальністю, єдністю музичної форми, ідейною та емоційною цільністю...» [7, с. 308]. Над нею композитор почав працювати ще в Німеччині, а завершував уже у США. На думку М. Недзвецкого, поряд із Другою симфонією Л. Ревуцького та Увертюрою до опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського ця симфонія є одним з видатних досягнень української музики, зазначаючи при тім плідне перетворення традицій Й. Брамса, А. Брукнера, П. Чайковського.

Композитори європейської діаспори також зверталися до жанру непрограмної симфонії, вибудовуючи власний спосіб світовідчуття та світосприйняття в одному з найскладніших музичних жанрів, в якому три симфонії створив В. Зубицький, по дві симфонії написали Ф. Якименко, С. Борткевич, М. Малько, С. Туркевич-Лукіянович<sup>1</sup>. У східному ареалі діаспори, зокрема в Росії, створили симфонії композитори українського походження М. Рославець, П. Сениця, а також Г. Козаченко, В. Кирпань.

Безперечно, що великий інтерес являють собою програмні симфонії композиторів української діаспори, що репрезентують та акумулюють кризь програмні назви провідні образно-ідейні сфери симфонізму. Так, одними з перших українських програмних симфоній стали полотна видатного українського скрипаля та композитора Р. Придаткевича (США), перу якого належать 4 програмні симфонії: №1 «Україна. Визволення», №2 «Тополя» за поемою Т. Шевченка, №3 «West Kentucky», №4 «Про гетьмана Мазепу», найбільш знаменитою серед яких стала Перша симфонія. Про визнання симфонічної музики Р. Придаткевича свідчить виконання першої частини «З гір та рівнин» Першої симфонії під керівництвом видатного диригента Леопольда Стоковського<sup>2</sup>.

Серед інших представників американської діаспори програмні симфонії писав А. Рудницький – автор трьох симфоній, серед яких його Друга симфонія має програмну назву «Українська» (1942)<sup>3</sup>. Так, Симфонія № 2 А. Ольховського написана за мотивами творів І. Франка. В. Шуть створив Симфонію №4 за мотивами творів Т. Шевченка, а В. Бaley, торуючи нові авангардові шляхи, в другій половині ХХ ст. звертається до філософської тематики, називаючи свою Симфонію «Яблуко Адама», рівно ж багаторівневою програмною симфонічною монументальною композицією є його чотиричастинний цикл «Дума-Монолог».

Використання поетичних текстів у програмах симфоній стало новітнім явищем у сучасній музиці. Так, О. Левкович пише Симфонію на слова японських поетів, а також Симфонію «Україно моя» на тексти В. Довжика, П. Мовчана, В. Симоненка. Патріотична тема займає чільне місце в творчості композиторів діаспори, про що свідчать і програмні назви їхніх симфоній. Так, С. Борткевичу належить Симфонія «З моєї Батківщини», П. Сениці – Симфонія з назвою «Де-не-де тополі», Ю. Фіялі «Українська симфонія». Піднімають українські автори і глобальні історичні теми, творячи гостродраматичні полотна. Такими є симфонії О. Яковчука – Симфонія «33», «Куликовська симфонія» В. Кікти, ГУЛАГ-симфонія «Anno Domini 1937», «Благовіст-симфонія» І. Панова. Український діаспорний симфонізм виявляється і в досить неординарних цікавих стильових вирішеннях, співмірних зі світовим авангардом, розширюючи свої образно-тематичні горизонти за рахунок звернення до тем сучасності та спроб розширити межі власне симфонізму за рахунок символічно-семантичних немuzичних ідіом.

Такою є творчість С. Туркевич-Лукіянович, якій належить «Три симфонічні ескізи» («Малярська симфонія») та «Space Symphony» («Космічна симфонія»). «Малярська симфонія», за словами С. Павлишин, – це «унікальна музика, що з таким глибоким розумінням і відчуттям

<sup>1</sup> Авторка звертається до симфонічного жанру у 1937 р., створюючи Першу симфонію, в якій чітко виступають такі стильові риси, як індивідуалізація оркестру та його груп, нове трактування чотиричастинної структури, відсутність чітко окресленої тональності цілого, оперування такими техніками, як алеаторика, сонористика, адже композиторка сформувалася під впливом таких метрів, як А. Шенберг, П. Гіндеміт. А, проте, «уся симфонія та її тематизм відзначається слов'янським характером» [10, с. 55].

<sup>2</sup> В основі симфонії – мелодія пісні, створена на слова Я. Щоголіва «Сідлай коня вороного, ой, брате козаче» вченим-істориком М. Слабченком, який співпрацював з композитором в Одесі в 1920-х роках. Йому і присвячено цей твір, над яким Р. Придаткевич працював з 1928 по 1937 рр. Так, В. Витвицький підкреслює два рівні програмності – зовнішню, ілюстративно-зображальну, і внутрішньо-емоційну, які долають особистісний рівень програмності суб'єктивних почуттів і думок та піднімають її програмність на новий суспільно-національний рівень значимості [2].

<sup>3</sup> Ця симфонія відзначається потужним драматичним розмахом та побудована на темах українських пісень («Благослови, мати», лемківської пісні «Я в кватиронці сиджу», «Із-за гори кам'яної», «Ой, що ж то за шум учинився») [12, с. 71].

відбиває процес творення в малярстві» [10, с. 68]. Практично останнім великим твором С. Туркевич була «Космічна симфонія» (1972), яка втілює етапи прогресу людства, освоєння космосу. Це масштабний тричастинний симфонічний цикл: I. Alpha (Земля); II. Galileo Galilei; III. Місяць (Армстронг). До подібного типу програмного симфонізму належать «*Simphonia brevis*» Я. Ласовського, «Симфонія для ударних» та «Симфонія для духових» М. Кузана<sup>1</sup>, три програмні симфонії П. Яровинського: №1 – «Пам'яті С. Корольова», №2 – «Джордано Бруно», №3 – «В стилі ретро»; концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Святої Софії Київської» В. Кікти.

Як бачимо, звукообраз світу українських діаспорних симфоній тяжіє до осмислення і реалізації насамперед теми Батьківщини. У кожного з авторів вона вирішується по-своєму, однак патріотична ідея пронизує чи не всі симфонічні полотна. Так, у Р. Придаткевича його перша симфонія «Визволення» – це героїчна епопея з батальним фіналом, вирішена пізньоромантичними експресивними засобами. У С. Борткевича, навпаки, національна ідея постає крізь призму ностальгійної лірики з елементами пейзажистики, зближуючись почасти з полотнами російського емігранта С. Рахманінова. Для А. Рудницького натомість сприйняття національного відбувається крізь призму авангардових пошуків, а сформований під впливом І. Стравінського, Б. Бартока та Ф. Бузоні стиль цього композитора в специфічній манері модернового мислення. Взорвані на інтенсивне використання цитатного фольклорного матеріалу, який лягає в основу драматургічної дії (паралель до Л. Ревуцького), демонструють національно-патріотичну тематику Ю. Фоменко, Ю. Фіяла, Г. Лапшинський, В. Шуть, А. Ольховський. Для С. Туркевич-Лукіянович характерна авангардова система серійного письма, апробації сучасних композиторських технік (алеаторика, сонористика), що відрізняє українську авторку, яка сформувалася під впливом своїх вчителів П. Гіндеміта, А. Шенберга, В. Новака. Проте головним визначальним критерієм стилю стає оперування так званими «серіями-поспівками» з яскравим національним забарвленням, що дає унікальний симбіоз гостроавангардних пошуків у сфері музичної мови, сплучених з тенденціями «нової простоти» українського характеру. Подібним шляхом рухається у своєму симфонізмі і М. Кузан, вихований в аурі французької музики ХХ ст. Його опуси особливо позначені експериментаторством, чи не кожен твір наділений статусом неповторної специфічної філософсько-естетичної концепції (подібно до О. Мессіана, з яким близько товаришував і мешкав в одному будинку). Крізь призму глибинної рефлексії постає національна традиція в творчості композиторів другої половини ХХ ст В. Баляя, В. Кікти, І. Панова.

Трапляється в симфонічній музиці української діаспори і жанр симфоніети. До нього зверталися А. Ольховський (Симфоніета №1 та Симфоніета «fis»), В. Шуть (2 симфоніети), Т. Буєвський, П. Яровинський, С. Туркевич-Лукіянович<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Так, М. Кузан обирає специфічні трактовки жанру симфонії, зокрема для чітко визначених складів. Це Симфонія для ударних (*Symphonie Percutante*) з 1964 р., в якій при потрібному складі оркестру з арфою і трубою п'ять ударників обслуговують 43 інструменти, серед яких є рідковживані клявес (2 циліндричні дерев'яні палки), маракаси, бонгоси, тумбаси (конгоси), баскійські барабани звичайний і підвішений, 5 родів тарілок, у тому числі «чарльстон», бич, терка. У цій симфонії вже яскраво виявляється провідний метод композитора, а саме – «диференціація оркестру з калейдоскопічною зміною індивідуалізованих тембрів» [9, с. 77]. Не менш цікавою є Симфонія для мідних (*Brass symphony*), написана через рік. Гранично лаконічний твір містить в собі найважливіші риси симфонії: у тричастинному циклі середня є справжнім сонатним алегро з тематичним дуалізмом і розвитком, а найважливіше – глибоким змістом. Знаменно, що ці традиційні ознаки жанру, яких композитор уникає в інших випадках, він втілює у творі, «партитура якого близька до складу військового оркестру» [9, с. 80].

<sup>2</sup> Симфоніета С. Туркевич (1956) має три частини. «У першій частині під назвою «Акварель» композиторка передає не процес малювання, а внутрішні творчі пошуки митця. І хоч початок твору має романтичний розмах, проте індивідуалізація оркестру, одночасна інтонаційно-ритмічна і темброва багатоманітність приводять до звукових поєднань, які стали типовими для композиторки – кварто-квінтових, секундових, септимових» [10, с. 62]. При цьому виникають асоціації з Гіндемітом та його акустичною теорією гармонії. Друга частина – «Графіка і рисунок» – має структуру рондо, при цьому

Найбільш часто в творчості митців українського походження превалює один з популярних і в Україні симфонічних одночастинних жанрів – жанр симфонічної поеми. Власне поемність як романтично-імпровізаційна манера вислову та закладена в природі жанру свобода поетичальності викликала до життя, можна б сказати, «процвітання» цього жанру не лише в материковій українській симфонічній музиці, але й у діаспорній. Так, непрограмні симфонічні поеми належать С. Борткевичу, П. Сениці, Л. Туркевичу, С. Яременку, І. Мацієвському, Л. Штейнбергу. Ціла галерея програмних симфонічних поем уможливило проведення тематично-образного та ідейного зрізу власне тенденцій українських композиторів діаспори. Серед американської композиторської палітри цей жанр репрезентують програмні симфонічні поеми «На чорному морі» і «Рідна сторона моя» М. Гайворонського. Після еміграції та навчання у США композитор приступає до симфонічних жанрів. Одним з найцікавіших творів вважається симфонічне Allegro d-moll, відоме під назвою Тон-поема – героїчна<sup>1</sup>.

Яскрава національна ідея лежить в основі симфонічної поеми «Україна» за «Гайдамаками» Т. Шевченка П. Печеніги-Углицького, написаної в 1930-х рр<sup>2</sup>. Яскравою національно-патріотичною тематикою відзначаються симфонічні поеми «Степ» І. Білогруда, «Тризна» З. Лиська, «Заграва» О. Микитюка, «9 січня» М. Фоменка, «Україна» М. Бойченка. Філософським баченням патріотичної ідеї вирізняється симфонічна поема В. Шутя «Ісус траву косив» за текстами Я. Савченка.

Діаспорна європейська симфонічна поема демонструє доволі широке тематично-образне коло. Так, симфонічна поема «La Vita» («Життя») С. Туркевич-Лукіянович, створена в 1960-х рр., належить до останніх її творів і «є свідченням еволюції знову в інший бік – гранично різкої, «сучасної» музичної мови. Зміна ця дуже кардинальна і вказує на свідомий пошук нового способу висловлювання» [10, с. 89]. За кордоном була створена симфонічна поема «Карнавал» Р. Сімовича як дипломна робота у Школі вищої майстерності в класі В. Новака у Празі<sup>3</sup>. До цього типу поем з узагальненою програмністю можна віднести «Ліричну поему» А. Рудницького, «Отелло» С. Борткевича, «Поему на молдавські теми» Г. Лапшинського, «Меморіал» П. Яровинського, симфонічні поеми «Лабуш», «Звитяга» Г. Дяченка, «В часи новолуння» М. Рославця. Родоначальником діаспорної симфонічної поеми можна вважати одного з найвитонченіших та найшляхетніших українських символістів Ф. Якименка, якому належать «Лірична поема» та поема-ноктюрн «Ангел» (за М. Лермонтовим).

Не втратив своєї актуальності та доволі часто апробованим українськими композиторами став жанр симфонічної увертюри. До нього зверталися В. Малішевський, П. Сениця (непрограмні увертюри). Знову ж таки програмні твори відкривають найбільш

---

епізоди форми передають душевну напругу. Третя – «Малювання олією» – передає певний згусток барв, проте у Туркевич «ніколи не знайти не тільки натуралізму, але й звукообразальності» [10, с. 63]

<sup>1</sup> Програма цього твору виявлена В. Витвицьким у записах композитора і була обмежена трьома словами: «Гніт, боротьба, перемога», проте в записах останніх днів життя М. Гайворонського було знайдено уточнення суто національного плану, а саме рядки Т. Шевченка:

«І забудеться срамотня давня година,  
І оживе добра слава, слава України»,

який автор визначає як заголовок-зміст своєї Тон-Поеми [1, с. 131].

Після виконання твору симфонічним оркестром у Нью-Йорку під керівництвом Курта Гінтца (1940) та Детройтським симфонічним оркестром (1960), відгук на які написав А. Рудницький, критик відзначив добре оркестрування твору, хоч гармонічну мову характеризував як консервативну, визначаючи проте Тон-поему як найкращий твір М. Гайворонського [14].

<sup>2</sup> Автор використовує мотиви козацької маршової пісні «Гей гук, мати, гук», яка стає лейтмотивом твору. В. Витвицький зазначає, що хоч «у цьому творі вражає подекуди надто реалістична – навіть як на симфонічну поему ілюстративність. Зате вмиле використання мелодичного матеріалу і питома для Углицького легкість в орудуванні оркестровим масивом робить цей твір замітною позицією в нашій оркестровій музиці» [3].

<sup>3</sup> А. Терещенко відзначає, що «твір вийшов легкий, блискучий, барвистий», адже образи поеми відтворюють різні маски святкового хороводу, поміж які композитор «майстерно вплітає у симфонічну тканину інтонації української народної пісні «Дівча в сніях стояло» [15, с. 12].

характерні теми та ідеї, які втілювали українські композитори у своїх симфонічних полотнах, перебуваючи за кордоном. Так, програмні увертюри створили І. Вовк «Захар Беркут», А. Рудницький «Веселу увертюру», Ю. Фіяла «Бурлеск-увертюру», «Урочисту увертюру», М. Кузан – симфонічну увертюру «Свобода»<sup>1</sup>.

Популярною в інтернаціональному середовищі свого часу стала «Українська різдвяна увертюра», побудована на темах колядок В. Безкоровайного, яка неодноразово виконувалася на загальноміських новорічних святах у Баффало (США), де проживав композитор. У цьому жанрі написали Героїчну увертюру-фантазію Г. Лапшинський; увертюру «Прощання Батьківщини» і «Сільську увертюру» А. Гнатишин, увертюру «Запорожець і Султан» В. Зубицький, увертюру «Лісова пісня» за мотивами однойменної драми-феєрії Лесі Українки М. Бойченко.

Нове життя знайшла в симфонічній музиці і циклічна симфонічна сюїта, яка в ХХ столітті набирає незвичайних форм та вирішень. Поступово перетворюючись з танцювального циклу, цей жанр проходить складний шлях до програмної філософсько-концептуальної сюїти (С. Рахманінов, К. Дебюссі), стаючи, по суті, одним з різновидів циклічної симфонії. Однак непрограмні симфонічні сюїти наділені власним жанровим статусом, передбачають і певну спрямованість в руслі або неокласицизму, або новофольклоризму. До непрограмної сюїти зверталися В. Овчаренко, П. Печеніга-Углицький, С. Борткевич, В. Витвицький, В. Малішевський, Л. Ніколаєв, В. Овчаренко, О. Тринько. Серед програмних сюїт найбільшою популярністю все ж користуються етимологічно виправдані танцювальні теми. Так, широко представлені в творчості композиторів-діаспорників балетні сюїти: Ф. Якименка, А. Рудницького, І. Білогруда – дві «Балетні сюїти», В. Витвицького – балетна сюїта «У сні»; Ф. Євсєвського – симфонічні сюїти з балетів «Фантастична казка», «Підв'язка маркізи», В. Кирпаня – балетна сюїта «Романтична».

Як національно-забарвлені з опорою на відповідно фольклорні первістки можна визначити сюїти В. Грудина (сюїта №1 – «Українська»), З. Лиська – «Хлопська сюїта», Ю. Фоменка – «Українська сюїта», А. Гнатишина – «Українська сюїта» та «Моє село»<sup>2</sup>. У жанрі сюїти А. Гнатишин створив ще один цикл для симфонічного оркестру під назвою «Українські танці», в які ввійшли: Козацький, Катерина, Любовний вальс, Гандзя, Гопак, Аркан, Метелиця. Подібною можна вважати і сюїту «П'ять народних пісень для оркестру» П. Яровинського. Трапляються сюїтні цикли з чіткою національною визначеною приналежністю, часто екзотичного характеру (дві «Японські сюїти» В. Грудина, сюїта «Пісенна розповідь про таджиків» С. Богославського), або характерно етнічно-регіонального спрямування («Слов'янська сюїта» П. Яровинського, «Білоруська сюїта» №2 В. Грудина). Однак сюїта диспонує і до сюжетної чи філософсько-символічної програмності, дозволяючи піднімати епічні чи філософсько-психологічні теми. Такими є сюїти А. Мірошника «Остання ніч Поета», Ф. Євсєвського Сюїта з музики до драми І. Кочерги «Ярослав Мудрий», Ю. Фіяли

<sup>1</sup> Як зазначає С. Павлишин, «поштовхом для написання увертюри стала побачена композитором у Нью-Йорку скульптура під одноіменною назвою. Твір вперше прозвучав 1992 р. у виконанні Французького симфонічного оркестру в залі Плеєль в Парижі... Безпосереднім натхненням для композитора була вільність України. Про це говорить сама музика. Хоч автор не застосовує в ній цитат, теми виразно будуються на інтонаціях українських пісень, найближчих до жанру історичних. Сам композитор вказав, що «Свобода» (яку він розуміє насамперед як внутрішню, духовну вільність) засновується на відомому українському мотиві з трьох звуків, знайомому йому з дитинства, – «Дударіку» [9, с. 84].

<sup>2</sup> «Українську сюїту» А. Гнатишин створив у 1937 р. в Австрії, і це був перший симфонічний твір композитора. Чотиричастинний цикл являє собою в'язанку українських танців: вступна «Думка», фантазійний гуцульський «Аркан», що починається скрипковим соло, «Кружок», зітканий з галицьких вальсових мотивів, та заключна запальна «Коломийка». Яскравий національний характер «Української сюїти» А. Гнатишина приніс йому популярність, оскільки твір був виконаний Віденським симфонічним оркестром Віденського радіо під керівництвом Макса Шенгера і неодноразово повторювався на замовлення слухачів; прозвучав він і в часі війни у Великому залі Бетховена в Берліні [5]. Друга симфонічна сюїта А. Гнатишина «Моє село» (1945) має 5 частин, назви яких відповідають жанрово-сюжетному задуму та носять автобіографічний характер: «Гра у військо», «Вечірня пісня», «З батьком у поле», «В церкві», «В неділю на толоці».

«Кирилика», П. Яровинського «Русь» (за картинами М. Реріха), Я. Барнича сюїта з мелодрами «Багурич» за творами Б. Лепкого, М. Фоменка «Младиш», «З далекого світу чудес», В. Шутя – сюїта «Дівоча любов» (написана на смерть поетеси Оксани Лятуринської).

Небагаточисленими, але все ж які знайшли своє втілення в творчості композиторів-діаспорників, стали жанри симфонічної рапсодії (в Празі була створена «Українська рапсодія» В. Барвінським (1914), яку з успіхом виконав у Відні знаменитий диригент Вацлав Таліх; авторами симфонічних рапсодій стали І. Заяць «Галицька рапсодія», А. Мірошник «Українська рапсодія»); симфонічної фантазії (В. Малішевський, Д. Семененко), симфонічної картини (Л. Штейнберг), симфонічної казки, легенди (В. Малішевський, Ф. Якименко – симфонічна легенда «Русалка»).

Симфонічні концертні п'єси становлять також ще один цікавий підвид у жанровій палітрі симфонічної музики. Вони належать перу таких авторів, як М. Гайворонський – Вальс «Червона калина», П. Печеніга-Углицький – «Траурний марш», «Полонез», «Козачок», «П'ять українських народних пісень»; В. Безкоровайний – «Думка-шумка», «Для розради» (думки і коломийки), І. Заяць – «Кавалерійський марш», В. Шуть – «Два Симфонічних Скерцо», О. Яковчук «Пастораль», «Гавот», К. Віленський – «Ave Maria», Ю. Фіяла – «Каприз», «Еклога пам'яті Дж. Кеннеді», В. Зубицький – «Чотри мініатюри», «Адажіо», П. Сениця – «Думка про татарський полон», Ф. Якименко – «Фантастичне скерцо», «Відлуння в зорях». Як бачимо, у жанрі симфонічної мініатюри також превалює програмність більшою мірою жанрового типу, щоправда тут варто додати про звернення композиторів до такого питомо національного жанру, як думка (П. Сениця, В. Безкоровайний), який доволі рідко зустрічається саме в сфері симфонічної музики.

Популярними в ХХ столітті стали композиції, які походять з ужитково-образотворчої сфери – диптихи, триптихи для симфонічного оркестру, яких не оминули своєю увагою і композитори-симфоністи. Це «Диптих» О. Левковича, а З. Лавришин дає специфічну інтерпретацію цієї форми – «Two movements for orchestra». Симфонічні триптихи писали А. Ольховський – «Симфонія-триптих», І. Мацієвський – триптих «Липень у Карпатах», Д. Семененко – «Триптих», Ю. Фіяла – «Український триптих».

Як і інші види в музиці ХХ століття, симфонічна музика відзначається і новаторським прочитанням уже існуючих жанрових різновидів, як рівно ж і утворенням нових, синтетичних жанрів. Знову ж таки ці процеси найбільш інтенсивно виявляються у сфері жанрових симбіозів (у цьому контексті згадаймо появу велетенської кількості камерних симфоній), а проте масштабні симфонічні полотна також знаходять у композиторів нетипові жанрові розв'язання. Так, до типу власне камерних симфоній належатиме «Simfonia concertante» З. Лавришина. А монументальна композиція В. Балея «Дума-монолог» для симфонічного оркестру, кожна з частин якої присвячена ім томогія М. Березовському, А. Веделю, Д. Бортнянському та Б. Лятошинському, стає проекцією утворення нового синтетичного жанрового різновиду – симфонії-думи. Такими ж є специфічні вирішення симфонічних полотен В. Кікти, у творчості якого представлені такі жанри, як симфонічний концерт «Українські колядки, щедрівки та веснянки», особливо – симфонічний літопис «Володимир Хреститель». Ймовірно, що «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру М. Скорика є свого роду жанровим прообразом і вищезгаданого симфонічного концерту В. Кікти, і «Concerto Rustico» для симфонічного оркестру В. Зубицького. Введення солюючих інструментів чи певної групи інструментів у симфонічні твори, з одного боку, з іншого – монументалізація та симфонізація жанру сольного концерту приводять до появи специфічного жанру – симфонії-концерту з вказаним солюючим інструментом (в українській музиці такий тип симфонічного жанрового виду особливо характерний для Є. Станковича, трапляється він і у В. Сильвестрова та інших композиторів. Яскравим прикладом цього жанрового вирішення може стати «Симфонія-концерт для скрипки з оркестром» І. Мацієвського та «Фрески Софії Київської» В. Кікти для арфи і симфонічного оркестру.

Однак найбільш цікавими та оригінальними є програмні концептуальні композиції без визначеного жанрового типу, що стало вже характерним явищем для музики ХХ ст. (наприклад, такі концептуальні вирішення, як «Метаморфози» чи «Книга для оркестру» В. Лютославського). Такими композиціями є «Мара» Л. Кузьменко, «Брама часу» Г. Кулеші,

«Зустріч обмеженого і необмеженого» та «Поміж» Р. Реваковича, «Величина (Magnitude) 4,85» для великого симфонічного оркестру М. Кузана, що стала виявом пошуків відтворення в музиці нової космічної ери (1970). «Вже в структурі твору автор застосував компогонічний поділ на п'ять періодів, правда, з цілком музичними темповими окресленнями. Логіка розвитку у циклі від найповільнішого до найшвидшого темпу має ту особливість, що і в центрі є швидкі частини» [9, с. 30]<sup>1</sup>. Такою ж радикальною є і нова редакція монументальної композиції «Гомеоморфії IV» для великого симфонічного оркестру Л. Грабовського. Як правило, це композиції експериментального плану, в яких автори ведуть інтенсивні пошуки і нових виразових засобів, і намагаються втілити нові змісти та знайти їм адекватне відображення у формі та жанрі. Так, сучасний канадський композитор О. Павук є автором наступних творів для симфонічного оркестру: *Fragmentation* (1971), *The Scrool* (1974), *Solari* (1977), *Echo Spirit Isle* (1983), *Mirage* (1984), *Split Seconds* (1988), *Cosmos* (1988). Виявом глибини досвіду композитора є його найбільш помітні композиції останніх років<sup>2</sup>.

Використання вокального компонента в симфонічній музиці, що бере свій початок від знаменитої 9 симфонії з хоровим фіналом Л. ван Бетховена, все ж залишається явищем доволі рідкісним в історії музики. Проте в ХХ ст. композитори звертаються до цього симбіозу, піднімаючи в таких творах глобальні проблеми (Г. Малер, Д. Шостакович, Є. Станкович). Серед симфонічних полотен з використанням голосу чи хору у творчості композиторів української діаспори назвемо Симфонію з хором «Пушкін» С. Богославського, «Шляхи повернення» для тенора і симфонічного оркестру М. Кузана, Симфонію з хором «*Miserere Domine*» А. Ольховського, «Елегію смутків» для читця, скрипки, фортепіано та камерного оркестру О. Левковича на слова Й. Бродського і В. Набокова.

Отже, палітра симфонічної музики композиторів української діаспори дуже багата і цікава не лише з огляду на розмаїття жанрових різновидів, але і з огляду на композиторські персоналії, що зверталися до цих жанрів. Так, лише в жанрі симфонії композитори української діаспори створили більше 70-ти полотен, що є суттєвою паралеллю до симфоній, створених в Україні впродовж ХХ століття. Великою популярністю у симфонічній творчості композиторів діаспори користуються жанри симфонічної увертюри, поеми, сюїти. З'являються і нові жанрово-видові модифікації симфонічних творів – симфонічна дума, симфонічний концерт, симфонічний літопис. Особливо показовими є програмні симфонічні твори, які стали носіями яскравого вираження національних ідей та демонструють широту ідейно-образних пошуків та пріоритетів композиторів української діаспори.

Безсумнівно, що симфонічні полотна українських композиторів, чия творчість проходила за межами України, є багатогранними та чисельними, становлячи досі не досліджену сферу української культури і потребують свого наукового осмислення, та насамперед – виконання, видання нот, створення аудіо- та відеозаписів. Адже симфонічні твори композиторів української діаспори, образно-семантичний зміст яких дозволяє окреслити співзвучні до національного симфонізму концептуальні вирішення, але і виявити ймовірно нові, невластиві аспекти, гравітуватимуть до меж розширення та суттєвого збагачення українського симфонізму в цілому.

---

<sup>1</sup> Для втілення свого задуму М. Кузан знайшов найбільш адекватні засоби. «Крім граничної диференціації у використанні інструментів і пуантилістичної фактури, він застосовує чвертьтоновість і спеціально означені способи звукодобування» [9, с. 30].

<sup>2</sup> Виявом глибини досвіду композитора є його найбільш помітні композиції останніх років. Це *Touch Piece* – мультимедійна робота для великого оркестру, в якій поєднано 16-канальний об'ємний звук з електроакустичним та звуками природи, змінено оркестрове звучання, яке проектується з динаміків, і поєднується з мульти-екранним відео навколишнього середовища (образами природи і Космосу), тканинами, спеціальними скульптурами, театральним освітленням; *Farewell to Heaven* (Прощання з Небес) – робота для індійської компанії танцю *Menaka Thakkar Indian Dance Company*, в якій змішуються музичні елементи Південно-Східної Азії з оркестровими звуками Заходу.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість ; [ред. Є. Дзюпина, Ю. Ясіновський] / В. Витвицький. – Львів, 2001. – 171 с.
2. Витвицький В. Перша симфонія Р. Придаткевича / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 158–162.
3. Витвицький В. Симфонічний концерт у Дітройті / В. Витвицький // Свобода. – 1953. – 10 лют., ч. 39.
4. Калениченко А. Академічна інструментальна музика української діаспори у першому наближенні (жанровий аспект) / А. Калениченко // Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора А. Мухи / [ред.-упорядник О. Кушнірук]. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 3. – С. 162–171.
5. Лагодинська-Залеська Г. Андрій Гнатишин / Г. Лагодинська-Залеська // Овид (Чикаго). – 1959. – Ч. 6 (104). – С. 30.
6. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник / Антон Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.
7. Недзвецький М. Визначний творець музики // Нові дні. – 1961. – вересень. Цит. за : Лисенко І. Трагедія талановитого композитора (Василь Шуть) // Лисенко І. Музики сонячні дзвони. Статті, рецензії, спогади / І. Лисенко. – К. : Рада, 2004. – С. 308.
8. Ольховський Ю. Про батька / Ю. Ольховський // Ольховський А. Нарис історії української музики / – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 23–29.
9. Павлишин С. Композитор Мар'ян Кузан / С. Павлишин. – Львів : Навчально-виробничі майстерні Львівського поліграфічного технікуму, 1993. – 135 с.
10. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович / С. Павлишин. – Л. : Бак, 2004. – 177 с.
11. Підківка О. Після довгих років забуття / О. Підківка. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 266 с.
12. Процидін О. Антін Рудницький. Нарис про життя і творчість / О. Процидін. Дипломна робота : Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка. – Львів, 1991. – 76 с.
13. Рудницький А. Українська музика / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
14. Рудницький А. Український симфонічний концерт в Дітройті / Антін Рудницький // Свобода. – 1960. – 20 жовт., ч. 202.
15. Терещенко А. Роман Сімович / Алла Терещенко. – К. : Музична Україна, 1973. – 97 с.

УДК 78.452

ВАН Ї

**УКРАЇНСЬКІ МАЙСТРИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЇ  
(ПРО НЕЗАБУТНІ ГАСТРОЛІ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО СПІВАКА  
БОРИСА ГМИРІ)**

*На основі відгуків сучасників у китайській пресі та особистих щоденників Бориса Гмирі у статті досліджено гастролі співака в Китаї на межі 1956–1957 рр. Розглянуто творчу програму перебування співака у різних містах Китаю, проаналізовано репертуар концертів, теми майстер-класів, відгуки китайських педагогів у пресі.*

**Ключові слова:** гастролі, співак, вокальне мистецтво, репертуар, творчі зв'язки.

**УКРАИНСКИЕ МАСТЕРА ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ  
(О НЕЗАБЫВАЕМЫХ ГАСТРОЛЯХ ВЫДАЮЩЕГОСЯ УКРАИНСКОГО ПЕВЦА  
БОРИСА ГМЫРИ)**

*На основании отзывов современников в китайской прессе и личных дневников Бориса Гмыри в статье исследованы гастроли певца в Китае на рубеже 1956–1957 годов. Рассмотрена творческая программа пребывания певца в разных городах Китая, проанализирован репертуар концертов, темы мастер-классов, отзывы китайских педагогов в прессе.*

**Ключевые слова:** *гастроли, певец, вокальное искусство, репертуар, творческие связи.*

**UKRAINIAN MASTERS OF THE VOCAL ART IN CHINA  
(ABOUT NON FORGETTABLE TOURS OF THE FAMOUS UKRAINIAN SINGER  
BORYS GMYRYA)**

*During the years of Ukrainian independence and after friendly diplomatic relations between Ukraine and China installation in 1992, it was started a very active cooperation between these two countries in the area of education and culture, the attention from China was increased to the Ukrainian history, its centuries cultural values, the interest of Chinese people has increased to the Ukrainian art and Ukrainian music apart. Ukraine today has become recognizable in China. Chinese people are singing Ukrainian folk songs and know the famous Ukrainian poet Taras Shevchenko.*

*Notwithstanding the big attention to the Ukrainian art for the last time it must be fixed that the interest to the Ukrainian music in China has appeared much earlier: on the beginning of 1920's Chinese melomaniacs with the great satisfaction were listening to the singing of famous Ukrainian singer Lyubov Lypkovska, instrumental and vocal compositions of Ukrainian composers performing by numeral artistic Ukrainian migrants to China in the first half of XX century.*

*The most brightful impression on the vocal art fans among Chinese people became the meeting with art of famous Ukrainian singer Borys Gmyrya, who gave the touring concert from 14<sup>th</sup> of December 1956 till 13 January 1957 in Shanghai, Tyantsyn and Peking.*

*Borys Gmyrya is one of the most famous Ukrainian opera and chamber singers (base), one of the most important representatives of Ukrainian vocal school, who actively integrated Ukrainian vocal culture to the world music. Today his name adorning the list of the most famous vocalists of the world.*

*Borys Gmyrya is well known who is being remembered in Chinese Republic, notwithstanding the fact he was in China only once among 1956–1957.*

*It was his single tour to the China, and as it was appeared – very saturated and contentable. During the only month of the presence in China, the singer managed to give several solo concerts in different towns impressing the audience by its master performing, taking part in some press-conferences. Made some master classes for Chinese singers, vocal faculties students and teachers of the high musical institutes.*

*To the program of the concert it was added some compositions of Shubert, Rakhmaninov, Musorgsky, Dargomygsky, Lysenko and other Ukrainian folk songs.*

*Chinese newspapers widely described these events, about performs of the singer it was a lot of reviews by Chinese pedagogues, noting that the singer has not only the master voice but also the great facial and fantastic ability to use the motions and he is the unsurpassed lector and master to create its own concert programs, which must become the separate knowledge.*

*B.Gmyrya was one of the first Ukrainian singer, which made a fundament to stabilize the Ukrainian Chinese cultural relations. The result of the famous singer touring has become the foundation of the base to the long term cooperation between Ukraine and China in culture.*

**Key words:** *tour, singer, vocal art, repertoire, creative connection.*

Китайська Народна Республіка стала однією з перших держав, що 27 грудня 1991 р. визнали незалежність України. Дипломатичні стосунки між Україною та Китаєм були встановлені 4 січня 1992 р., а в березні 1993 р. в Україні було відкрите Посольство Китайської Народної Республіки.

Від цього часу дружні взаємини між Україною та Китаєм почали значно поглиблюватися, активізувалася увага до історії України, її зовнішньої політики, історії багатотисячолетніх культурних, суспільних та політичних взаємин між цими двома державами, які були дуже активними і плідними ще від кінця XIX століття. На сучасному етапі співпраця між Україною та Китаєм відбувається у сферах енергетики, агропромисловості, фінансів, освіти та культури з урахуванням стратегічного партнерства і взаємної вигідності спільних проєктів.

Упродовж двох останніх десятиліть особливо зросла цікавість китайського народу до українського мистецтва і української музики зокрема. Вже в 2000 р. в інтерв'ю газеті «Слово» посол Китайської Народної Республіки в Україні Чжан Сіюнь відзначив, що «Україна сьогодні є дуже пізнаваною в Китаї. Китайські мешканці співають українські народні пісні і добре знають поезію видатного українського поета Тараса Шевченка. Китайське телебачення має велике бажання увійти до ефіру українського телебачення» [6]. У своєму виступі Чжан Сіюнь також виступив з пропозицією посилити культурну співпрацю України та Китаю і відзначив, що не згоден з думкою про те, що співпраця двох держав може залежати від майбутнього підписання Україною Угоди з Європейським Союзом.

Яскравим свідомством уваги Китаю до української музики стала презентація в 2010 році «Збірки українських пісень», яка відбулася в ресторані «Київська Русь» у Пекіні. Ця збірка стала першим в історії Китаю виданням нотного тексту української національної музики. Її поява свідчить про великий внесок у розвиток дружби і поглиблення уваги до культурної спадщини між китайським та українським народами.

Збірка стала результатом тривалої спільної праці китайського музикознавця Сюе Фаня, українського художнього ансамблю «Київська Русь» і видавництва Міжнародного радіо Китаю. Її укладання та видання привернуло увагу найширшого суспільства і Китаю, і України. Збірку розпочинає передмова, яку уклали голова Китайського товариства дружби із зарубіжними країнами пан Чен Хаосу і посол України в КНР пан Юрій Костенко. Під час презентації цього важливого видання учасники ансамблю «Київська Русь» і пекінський чоловічий хор «Шуайге» по черзі співали пісні зі збірки китайською та українською мовами.

24 серпня 2013 р. у м. Шанхай було відкрито перший Український культурний центр, метою якого стало задоволення культурних та естетичних зацікавлень громадян України та Китаю і сприяння співпраці між ними. Український культурний центр (площа якого складає 960 квадратних метрів) для української громади міста був виділений безкоштовно і став місцем, де китайці можуть знайомитися з українською піснею, фольклором, почути українську поезію. Під час відкриття центру відбулися виставка з творів українського скульптора Василя Салиги, презентація книги відомого китайського художника Чжен Жен Гана «Листи любові до України», звучали пісні вокального ансамблю з України з м. Львова «LaVIVO» і китайського співака Чжоу Шена. Український культурний центр в Шанхаї став важливим місцем знайомства китайців з Україною.

Не дивлячись на посилену увагу до українського мистецтва за останній час, слід відзначити, що цікавість до української музики в Китаї проявилася значно раніше: ще наприкінці 1920-х років китайські меломани з великим захопленням слухали спів знаменитої української співачки Любові Липковської, яка неодноразово приїздила до Харбіна, інструментальні та вокальні твори українських композиторів у виконанні численних мистецьких українських переселенців до Китаю в першій половині XX ст.

Особливо яскравим і сильним враженням серед китайців стало знайомство з творчістю видатного українського співака Бориса Гмирі, який виступав з гастрольними концертами з 14 грудня 1956 р. по 13 січня 1957 р. у містах Шанхай, Кантон, Тяньцзинь і Пекін.

Аналіз інформаційних джерел показує, що в українському музикознавстві серед напрацьованих з цієї теми є опубліковані матеріали під редакцією сестри видатного співака Ганни Принц, особисті щоденники Б. Гмирі (Харків, 2010). Істотним доповненням в запропонованій статті стало використання відгуків китайських педагогів з вокалу у китайських періодичних джерелах – в газетах «Чифанжибао» і «Жемінжибао».

Мета статті – описати незабутній візит видатного українського співака до Китаю, з якого розпочалося близьке знайомство китайської аудиторії з творчістю українських майстрів вокального мистецтва.

Борис Гмиря (1903, м. Лебедин Сумської області – 1969, Київ) є одним з найвідоміших українських оперних і камерних співаків (бас), один з найважливіших представників української вокальної школи, який в середині ХХ століття активно інтегрував українську музичну культуру у світову музику.

Сьогодні його ім'я прикрашає перелік найбільших вокалістів світу. Про це свідчать і віднесення ще за життя співака (у 1962 р.) його імені до одної з найпрестижніших Міжнародних енциклопедій «Хто є хто», включення творів з його репертуару до світових каталогів, астрономічна кількість (сім мільярдів) випусків радянською фірмою «Мелодія» платівок з записами унікального голосу співака. У 1980-х роках «Мелодія» спільно з французькою фірмою випустила серію грамплатівок під рубрикою «З скарбниці світового виконавського мистецтва», в якій Україну представляв лише Борис Гмиря. У 2007 р. ЮНЕСКО оголосило голос Бориса Гмирі феноменом, який належить до усієї світової культури.

Унікальний голос Бориса Гмирі було відзначено ще в роки його навчання у Харківському інженерно-будівельному інституті, звідки він вступив на навчання до Харківської консерваторії у клас П. Голубєва, учня знаменитого педагога Федеріко Бугамеллі.

Під час навчання у Харківській консерваторії Б. Гмиря працював солістом Харківського оперного театру, а після закінчення навчання у 1939 році його було запрошено на роботу до Київського оперного театру.

У цьому ж році Б. Гмиря став переможцем на Всесоюзному конкурсі вокалістів у Москві, став лауреатом II премії (першу премію не було присуджено) і отримав запрошення на роботу відразу від трьох оперних театрів – Большого у Москві, Ленінградського та Мінського оперних театрів. Співак відмовився полишати рідну Україну і залишився у Києві. В майбутньому в гастрольних концертах у себе на Батьківщині та за кордоном співак включав до програми своїх виступів обов'язкове виконання українських пісень, чим підкреслював своє національне походження і безмежну любов до України. «Інтегруючи українську музичну культуру у світовий контекст з надзвичайною силою, він зробив це, проживаючи і працюючи у себе на батьківщині, а не в чужих країнах» [5, с. 1].

«Голосом Гмирі Україна розмовляє з Богом», – так про великого оперного співака писали критики [1, с. 132]. Розуміючи, якими важливими у вихованні є духовність і дотичність до прекрасного, співак намагався донести до слухачів найвищі зразки світової класичної музики. Неймовірна працездатність, аналітичний розум, природні дані (діапазон голосу співака від баса до тенора, гнучкість і пластичність голосу) надали йому можливість бути близьким та доступним мільйонам слухачів.

Борис Гмиря, володіючи голосом широкого діапазону, оксамитовим тембром, багато виступав і як камерний співак. У виконанні пісень та романсів українських, російських та єврейських композиторів від завжди демонстрував дивовижну ясність, лаконічність, мініатюрність виконання, стриману внутрішню силу, емоційну виразовість і тонку інтерпретацію творів камерної вокальної музики.

Глибоке психологічне розкриття музичних сценічних образів співак представив у виконанні великої кількості провідних оперних партій: Греміна в опері «Свгеній Онегін» і Томського у «Піковій дамі» П. Чайковського, Івана Сусаніна в опері «Іван Сусанін» та Руслана в опері «Руслан і Людмила» М. Глінки, Бориса Годунова в опері «Борис Годунов»

М. Мусоргського, Мельника в «Русалці» О. Даргомижського, Сальєрі в опері «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, Мефистофеля в «Фаусті» Ш. Гуно, Тараса Бульби в опері «Тарас Бульба» М. Лисенка, Фрола в опері «В бурю» Т. Хреннікова.

Бориса Гмирю добре знають і пам'ятають в Китайській Народній Республіці, хоча співак був у Китаї лише один раз на межі 1956–1957 років. Це була його єдина гастрольна подорож до Китаю, яка виявилася надзвичайно насиченою і змістовною. Протягом лише одного місяця перебування у Китаї співак зумів у декількох містах дати ряд великих сольних концертів, захоплюючи своєю майстерністю китайських слухачів, взяв участь у прес-конференціях, провів три лекції і дав майстер-класи для китайських співаків, студентів вокальних факультетів та викладачів вищих музичних навчальних закладів.

Заняття з педагогами і співаками у Шанхаї та Кантоні 27–29 грудня 1956 р. та 9 січня 1957 р. у м. Тяньцзині залишили відчуття нечуваного творчого піднесення і захоплення [1, с. 132]. Його лекція «Російська вокальна школа і творчі принципи Бориса Гмирі», проведена у Пекіні, викликала величезну цікавість і бажання вивчати методику співу у великого майстра. В аудиторії, що складалася з викладачів та студентів Пекінської, Шанхайської і Тяньцзинської консерваторій, зібралось понад триста осіб. Захоплююча лекція співака перейшла у невимушену бесіду про принципи його творчого методу.

Перший сольний концерт Б. Гмирі відбувся в Пекіні у приміщенні Клубу пекінських робітників. В залі на 1400 місць співака приймали особливо тепло. У листі від 21 грудня 1956 року до свого викладача, професора П. Голубева Гмиря писав так: «... Перший концерт (сольний) заспівав у Пекіні 18. XII. Цей концерт став першим сольним і у всьому Китаї, оскільки до цього часу тут виступали лише ансамблі і театр Станіславського. Концерт відбувся з великим успіхом, розумінням і відчуттям почуттів, закладених в творах... Завтра даю концерт у Шанхаї. Квитки, так само як і у Пекіні, були розпроданими за дві години. Тут, виявляється, мене теж знають з грамплатівок» [1, с. 531–532].

Бажаючи відвідати концерти славетного українського співака виявилось дуже багато. Сольні концерти Гмирі відбулися в Шанхаї, Кантоні (в залах на 1200 місць) і у Тяньцзині (на 1500 місць) з великим успіхом. Китайські газети широко висвітлювали ці події: «Слухати цей голос – неймовірна душевна і розумова насолода. Співак володіє не лише божественним голосом, але й бездоганною мімікою і фантастичним вмінням користуватися жестами. Борис Гмиря є неперевершеним майстром укладання власних концертних програм, що повинно стати предметом окремого вивчення: у них – і ніжна лірика, і героїзм, і їдка сатира» [3, с. 1].

Після відвідання концерту Б. Гмирі професор вокалу Пекінської консерваторії Ін-Са-Пен писав: «Все заспіване Борисом Гмирею є ідеальним! Його спів є божественним. Земні співаки так співати не можуть. Він знає життя і володіє секретом, як відобразити його світлі й темні сторони і доносити їх за посередництвом співу до сердець і розуму людей. Ми не знаємо російської мови, але його виконання є дивовижно видимим. Він дуже точно передавав нам голосом суть творів. Але найдивнішим є те, що володіючи таким фантастичним голосом і неперевершеною виконавською майстерністю, Гмиря постійно знаходиться в пошуках ще кращого, більш досконалого, адже межі досконалості немає» [2, с. 2].

До програми концертів були включені твори Р. Шуберта, С. Рахманінова, М. Мусоргського, О. Даргомижського, М. Лисенка і традиційно – українські народні пісні. Мелодичність і наспівність українських пісень підкорили слухачів. «Під звуки безупинних аплодисментів співак понад програму виконав декілька українських народних пісень. Найвища виконавська майстерність Б. Гмирі дозволила йому проникливо розкрити думки і почуття, закладені в творах, різними прийомами відтворити тонкі нюанси кожного з них, полонивши серця слухачів з перших звуків... Він – великий володар мистецтва співу» [4].

Про концерти Б. Гмирі писав професор вокалу, декан вокального факультету Тяньцзинської консерваторії Ю І Суен: «Ви, Борисе Романовичу, приїхали до Китаю і дали нам ряд чудових концертів. Цього ми ніколи не забудемо. Це не просто концерти – це величезна педагогічна допомога для наших вокалістів, які розглядають вашу майстерність як предмет глибокого аналізу та вивчення. Ви полонили серця китайських слухачів. Заволодіти серцем і увагою кожного слухача надзвичайно складно. Коли Ви раділи, й вони раділи. Ваша скорбота і

сум викликали у них сльози. На Ваших концертах слухачі почували себе щасливими. Ви так захоплююче й проникливо співали свої рідні українські пісні, що ми відчули прекрасну душу українського народу» [6].

Борис Гмыря був винятковим співаком і великим патріотом своєї країни, гордістю України і всього світу. Він був одним з перших українських співаків, хто зміцнював культурні зв'язки між українським та китайським народами. Результатом гастролей славетного співака стало закладення міцного фундаменту для розвитку довготривалої співпраці між Україною та Китаєм в галузі культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Борис Гмыря. Дневники. 1936–1969 / [вступ. ст., сост. и прим. Принц А.]. – Харьков : Фолио, 2010. – 877 с.
2. Ин Са Пен. После концерта Бориса Гмыри / Ин Са Пен // Пекинжибао. – 1956. – 20 декабря. – 6 с.
3. Ли Ци Шу. Прекрасный сольный концерт Бориса Гмыри / Ли Ци Шу // Чифанжибао. – 1956. – 26 декабря. – 4 с.
4. Лю Си Ан. Концерт Бориса Гмыри / Лю Си Ан // Женьминжибао. – 1956. – 20 декабря. – 12 с.
5. Принц А. Цимбалистая Н. Борис Романович Гмыря (1903 – 1969) бас-кантанте. Первый международный конкурс вокалистов имени Бориса Гмыри / Анна Принц. – Киев, 2004. – 16 с.
6. Сіюнь Ч. Співробітництво України та Китаю не залежить від підписання Києвом Угоди з ЄС [Електронний ресурс] / Чжан Сіюнь // Слово. – Режим доступу: <http://gazetaslovo.at.ua/>
7. Ю И Суэн. Цвет вокального искусства XX столетия / Ю И Суэн // Тяньцзиньжибао. – 1957. – 9 января.

УДК 78.452; 78.76

СУН ЯНЬИНЬ

#### **ЗДОБУТКИ КИТАЙСЬКИХ СПІВАКІВ У МІЖНАРОДНОМУ КОНКУРСІ ОПЕРНИХ СПІВАКІВ ВВС В КАРДИФФІ «КАРДИФФСЬКІ ГОЛОСИ» АБО «СПІВАК СВІТУ»**

*У статті досліджено участь та перемоги китайських співаків в одному з найпрестижніших змагань європейського рівня – у Міжнародному конкурсі оперних співаків ВВС в місті Кардіффі (Уельс, Великобританія). Розглянуто репертуар та охарактеризовано значення перемог співаків з Китаю у розвитку китайської національної вокальної школи та її місці у світовій музичній культурі.*

**Ключові слова:** конкурс, співаки, вокальне мистецтво, репертуар.

СУН ЯНЬИНЬ

#### **ДОСТИЖЕНИЯ КИТАЙСКИХ ПЕВЦОВ В МЕЖДУНАРОДНОМ КОНКУРСЕ ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ ВВС В КАРДИФФЕ «КАРДИФФСКИЕ ГОЛОСА» ИЛИ «ПЕВЕЦ МИРА»**

*В статье исследованы участие и победы китайских певцов в одном из самых престижных соревнований европейского уровня – в Международном конкурсе оперных певцов ВВС в городе Кардиффе (Уэльс, Великобритания). Рассмотрен репертуар и охарактеризовано*

*значение побед певцов из Китая для развития китайской национальной вокальной школы и её место в мировой музыкальной культуре.*

**Ключевые слова:** конкурс, певцы, вокальное искусство, репертуар.

SONG YANYNG

**CHINESE SINGERS ACHIEVEMENTS AT  
THE OPERA SINGERS INTERNATIONAL CONTEST BBC  
«CARDIFF SINGER OF THE WORLD»**

*International contest of the opera singers BBC in Cardiff (Wales, United Kingdom) «Cardiff Singer of the World» which was organized by World Federation of International Music Competitions (WFIMC) in the modern cultural and social life takes more and more important place and shows a desire to the global enlargement of the cultural connections between the world countries, experience exchange and own art values, and in the modern conditions – globalization of the advertising and commercial activity.*

*Meeting of the European listeners with Chinese singers, and also – with the best examples of Chinese music became systematic, and helps to open the international contests values.*

*A systematic participation and winnings of the young Chinese performers in the European international contests during the last years has created the unbelievable Chinese classic professional vocal art development and also has created the important influence on the new performers generations.*

*World Federation of International Music Competitions was founded on 1957. The target of the Federation is to find out with the help of musical contests of the world the talented performers of the classic music and to support the development of their following career.*

*The Target of this organization is to give the possibility to the musicians from different countries of the world to show with the help of mass media their art to the wide world audience. The very important part of the Federation activity became the assistance in world classic musical compositions interpretation, ways and technics of its performing in the whole world.*

*Federation has more then hundred international classic music contests, and the part of it are singing contests. One of the biggest contest is International contest of the opera singers BBC «Cardiff Singer of the World».*

*The start of this contest became the opening for the world community, because its duration always is being translated through television «BBC-Two», «BBC-Four», and by radio «BBC Radio-3» and «BBC Radio Wales» also by Internet.*

*The contesting on-line gives to enlarge the frames of the concert hall, which gives to the contest some grandioseness, festiveness, open and significant format of the acting.*

*For the young opera artists this contest gives the big creative perspectives, possibility to enter the scenes of the best world opera theatres and concert halls. The winners are being long time cared of the art activity. This also gives them an unbelievable popularity.*

*During the all contest history the singers from China eleven times wanted to be a winners and the professional jury has given them the main victory: in 1997 (VIII contest) – Guang Jang (mezzo-soprano) and in 2007 (XIII contest) – Shen Jang (bas-baritone). Beside them in different years 9 other participants from China went round and have entered the first five places: bas Ly Ye (1985), tenor Fan Jingma (1987), soprano Zhang Li Ping (1989), baritone Jang Shihua (1991), bas Zhang Xingyan (1993), baritone Ljao Changyong (1995), tenor Ding Yi (1999), soprano Siheng Yi (2003), i baritone Wang Lifu (2011).*

*High performing results of china singers in the International contest «Cardiff Singer of the World» have appeared due to the following factors: performers were being supported by Chinese government, they were given the possibility of best pedagogues studying, by the high rate of the pedagogue squad and impressing workability of the Chinese youth and their willing to perform themselves on the highest level in the future.*

**Key words:** competition, singers, art, vocal repertoire.

Міжнародний конкурс оперних співаків BBC в місті Кардіффі (Уельс, Великобританія) «Кардіффські голоси» або «Співак світу», який проводиться Всесвітньою федерацією міжнародних музичних конкурсів (WFIMC), в сучасному культурно-суспільному житті займає значне місце і відображає прагнення до глобального розширення культурних зв'язків між країнами світу, обміну досвідом і власними художніми цінностями, а в сучасних умовах – глобалізацію рекламної та комерційної діяльності.

Упродовж останніх двох десятиліть розпочався період стрімкої інтеграції китайської вокальної музики у світові музичні процеси. Китайські співаки все активніше беруть участь у світових фестивалях і міжнародних конкурсах вокальних виконавців, презентуючи не просто добру техніку, але й глибинне розуміння виконуваних творів. Знайомство європейських слухачів з творчістю китайських співаків, а разом з цим – з кращими зразками китайської музики набуло систематичного характеру, що допомагає розкрити інтернаціональне значення конкурсів і процес розвитку китайської національної школи.

Організація і проведення в Європі міжнародних музичних конкурсів приносять переконливі свідчення їхньої глибокої життєздатності і всезростаючої популярності, які сприяють творчому зближенню музикантів різних країн. Систематична участь і перемоги молодих китайських виконавців у європейських міжнародних конкурсах останніх років посприяли нечуваному розквіту китайського класичного професійного вокального мистецтва і мають істотний вплив на формування нових поколінь виконавців.

Для сучасних музикантів, які не можуть бути обмеженими рамками лише одного соціуму або держави, особливо важливим є їхнє визнання не лише у своїй країні, але й на світовому рівні.

Кожний конкурс – це потужне напруження сили духу і волі до перемоги. Але, не зважаючи на величезне значення і вплив досягнень молодих китайських співаків на нечуваний за останні десятиліття розвиток вокального професійного китайського мистецтва, їхня конкурсна діяльність сьогодні все ще не знайшла свого відображення в теоретичному музикознавстві.

У сучасному музикознавстві поки ще не існує розробок і статистики про участь китайських вокалістів у міжнародному конкурсному русі, тому спроба аналізу цього явища в найбільших і найпрестижніших конкурсах Європи останніх років продовжує залишатися актуальною.

Мета статті – проаналізувати участь і здобутки китайських вокальних виконавців в одному з найвизначніших в Європі Міжнародному конкурсі оперних співаків BBC в місті Кардіффі (Уельс, Великобританія) «Кардіффські голоси» або «Співак світу».

Широке залучення до міжнародних конкурсів китайських вокалістів як представників країн Сходу плідно сприяє привнесенню у західноєвропейський конкурсний рух свого національного творчого внеску, який сприяє інтеграції багатовікової національної культури у європейські культурні процеси, активізує критичні думки і стимулює до пошуків нового.

Щорічно в Європі відбувається безліч міжнародних конкурсів молодих виконавців, які стали форумами єднання учасників різних країн. Все активнішу участь у них беруть вокалісти з Китаю.

У 1957 році була заснована Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів. Її штаб-квартира знаходиться у Женеві. Ця організація об'єднує 120 міжнародних конкурсів класичної музики і виявляє за посередництвом діяльності музичних конкурсів світу перспективних талановитих виконавців класичної музики, сприяє розвитку їхньої подальшої творчої кар'єри [1].

Покликання цієї організації полягає в наданні можливостей музикантам різних країн світу представити засобами масової інформації своє мистецтво найширшій світовій аудиторії слухачів. Важливим у роботі федерації стало також її сприяння обміну трактуваннями світових класичних музичних творів, способами та техніками їхнього виконання у всьому світі.

Частиною конкурсів федерації є всесвітньо відомі конкурси для співаків:

- Міжнародний конкурс оперних співаків BBC в Кардіффі «Кардіффські голоси» або «Співак світу» (Уельс, Великобританія);
- Міжнародний конкурс вокалістів в Тулузі (Франція);



- Гран-Прі Марії Каллас в Афінах (Греція);
- Міжнародний конкурс музикантів імені королеви Соні в Осло (Норвегія);
- Конкурс королеви Єлизавети у Брюсселі (Бельгія);
- Міжнародний конкурс імені Й. С. Баха у Лейпцигу (Німеччина);
- Міжнародний конкурс імені Роберта Шумана в Цвіккау (Німеччина);
- Міжнародний конкурс вокалістів імені Мір'ям Хелін (Гельсінкі, Фінляндія);
- Міжнародний конкурс вокалістів у Нінбо (Китай);
- Міжнародний конкурс імені В.А. Моцарта (Зальцбург, Австрія);
- Міжнародний конкурс імені П. Чайковського (Москва, Росія);
- Міжнародний конкурс «Ф. Шуберт і сучасна музика» (Грац, Австрія);
- Міжнародний оперний конкурс в м. Судзуока (Японія);
- Міжнародний конкурс вокалістів Вероніки Данн (Дублін, Ірландія) та інші.

У пропонованій статті мова йтиме лише про участь і перемоги співаків з Китаю в одному з найвизначніших, наймасштабніших і найпрестижніших у Європі конкурсів, що увійшов до складу федерації – Міжнародному конкурсі оперних співаків BBC в Кардіффі «Кардіффські голоси» або «Співак світу» (Уельс, Великобританія).

Цей конкурс був заснований у 1983 р. керівництвом радіомовлення корпорації Бі-Бі-Сі («BBC Wales») з нагоди відкриття у Кардіффі в залі Санкт-Давида Національного оркестру Уельсу і є телевізійним. Конкурс проводиться в столиці Уельсу в місті Кардіфф за підтримки Валлійської національної опери, адміністрації міста та округу Кардіфф [2].

Цей конкурс, який покликаний відкривати світові нові імена, для артистів став справжнім святом вокального мистецтва і початком серйозної творчої кар'єри.

Періодичність проведення конкурсу – один раз на два роки (кожного непарного року) у червні місяці.

Поява цього конкурсу відразу стала відкриттям для світової спільноти, оскільки його перебіг завжди транслюється по телебаченню каналами «BBC-Two», «BBC-Four», а також радіомовленням каналів «BBC Radio-3» та «BBC Radio Wales» з Великобританії. Сучасні комунікації дозволили численним слухачам усього світу спостерігати за змаганнями конкурсантів у прямій трансляції у мережі Інтернет.

З року в рік у попередніх прослуховуваннях беруть участь в середньому 1000 вокалістів з усього світу, з яких, як правило, для участі в конкурсі відбирається лише 25 кращих конкурсантів. Умови відбору є такими, що кожна з країн до участі в основному конкурсі може висунути лише одного виконавця. У серпні кожного наступного року відбуваються п'ять концертів у Кардіффі, в кожному з яких виступає по п'ять конкурсантів. Всі концерти транслюються в прямому ефірі по телебаченню, через радіомовлення та Інтернет. Після цього кращі з кожної п'ятірки змагаються у фіналі. Серед них і обирається остаточний переможець.

Проведення конкурсу в прямій трансляції дозволяє розширити рамки концертного залу, що надає йому особливої грандіозності, урочистості, відкритості і значимості того, що відбувається.

Міжнародний конкурс оперних співаків BBC «Кардіффські голоси» або «Співак світу» справді вважається одним з найавторитетніших, найпрестижніших і таких, що надають найбільші творчі перспективи для молодих артистів оперної сцени у світі. Для них цей конкурс є насамперед найкращою можливістю вийти на сцени провідних оперних театрів і концертних залів світу. У випадку перемоги призерам надається довготривала опіка над їхньою творчою діяльністю, а в результаті – на довгі роки забезпечується неймовірна затребуваність.

Переможцям надається безліч перспективних пропозицій для гастрольних виступів або тривалих ангажементів, розписаних на кілька років наперед. Серед них – пропозиції виконання головних партій у провідних центрах світової художньої культури: у театрі США Метрополітен-опера (Нью-Йорк), у театрі Ла Скала (Мілан, Італія), у Баварській державній опері (Мюнхен, Німеччина), у Віденській державній опері (Відень, Австрія), у Королівському театрі Ковент-Гарден (Лондон, Великобританія) та інших.

У журі конкурсу працювали найвідоміші світові співаки. Серед них – Карло Бергонці, Мерілін Хорн, Гондула Яновиць, Шеріл Мілнс, Кристоф Пренардін, Галина Вишневська та інші. Всі члени журі періодично дають майстер-класи у Новому театрі та в Королівському

валлійському коледжі музики та драми. В періоди проведення майстер-класів ці заклади є відкритими для публіки, що сприяє ще більшій відкритості та популярності конкурсу.

З 1983 року всього було проведено 15 Міжнародних конкурсів оперних співаків BBC в Кардіффі. До фіналу конкурсу проходять найсильніші співаки класичного вокалу з усього світу. Вийти до фіналу – це вже могутня перемога. За всю історію конкурсу співаки з Китаю одинадцять разів прагнули вийти у переможці, а професійне журі двічі присудило їм головну перемогу: у 1997 р. (VIII конкурс) – Гуан Ян (мецо-сопрано) і у 2007 р. (XIII конкурс) – Шень Ян (бас-баритон).

Участь молодих співаків Китаю в цьому монументальному міжнародному змаганні стала дуже важливою в історії розвитку китайської вокальної школи. Вже саме проходження багатьох з них до фіналу неймовірно піднесло значення і престиж вокального мистецтва країни. Про нечувано високий ступінь професіоналізму китайських виконавців заговорив цілий світ, а імена учасників-фіналістів увійшли до переліку кращих голосів світового вокального мистецтва.

Крім Гуан Ян і Шень Яна, які стали беззастережними переможцями конкурсу, в різні роки брали участь, пройшли відбіркові тури і увійшли до однієї з блискучих п'ятірок 9 інших учасників з Китаю: Лю Є (Lu Ye, бас, 1985); Фан Джінгма (Fan Jingma, тенор, 1987); Чжан Лі Пін (Zhang Li Ping, сопрано, 1989); Цян Шихуа (Jang Shihua, баритон, 1991); Чжан Сіньєнь (Zhang Xingyan, бас, 1993); Ляо Чаньюн (Ljao Changyong, баритон, 1995); Ян Гуан (Jang Guang, мецо-сопрано, 1997); Дін Йі (Ding Yi, тенор, 1999); Сіхен Йі (Siheng Yi, сопрано, 2003); Шень Ян (Shen Jang, бас-баритон, 2007) і Ван Ліфу (Wang Lifu, баритон, 2011).

Знаменним став для Китаю 1997 рік, коли вперше серед багатьох представників з різних країн світу беззастережною переможницею стала Гуан Ян (мецо-сопрано).

Гуан Ян народилася в столиці КНР у Пекіні. Випускниця Пекінської консерваторії і Джульєрдської школи музики в Нью-Йорку (США), вона вже за роки свого навчання заявила про себе як одна з найталановитіших співачок, що віртуозно володіла власним голосом. Як кращу з учениць Гуан Ян було удостоєно премією-стипендією «Лі-Фонда», яка надає матеріальну підтримку перспективним студентам, що навчаються в Америці. Та найбільшою перемогою у творчій кар'єрі Гуан Ян, що принесла їй світову славу і визнання, стала її Перша премія на Міжнародному конкурсі оперних співаків BBC в Кардіффі «Кардіффські голоси» або «Співак світу».

У фіналі конкурсу співачка виконала дві пісні Ф. Шуберта «Ніч і сон» (Nacht und Traume) Op. 43, № 2 на текст Маттеуса фон Колліна та «Смерть і дівчина» (Der Tod und das Mädchen) Op. 7, № 3 на текст М. Клаудіуса.

Сольна пісня в конкурсі виконується в супроводі роялю і є засобом виявлення серед конкурсантів найтоншої, чуттєвої і інтимної форми музичного висловлювання. Своїми піснями Шуберт зумів відтворити той неповторний витончений контекст, який надає поетичному текстові особливого глибокого змісту, посередництвом якого композитор досягав нечуваного ступеня злиття літературного і музичного образів.

Гуан Ян виконала обидві пісні композитора, особливо тонко відчуваючи і розуміючи стиль композитора. Сильний, але легкий, гнучкий і насичений дивним тембром голос співачки звучав особливо чудово. Слухачів вразив її теплий та ніжний спів з вишуканим відчуттям мелодичної лінії фраз, майстерним контролюванням дихання і чіткою дикцією. У представлених піснях Гуан Ян емоційно і переконливо передала відчуття туги та відчаю [3, с. 8].

Не дивлячись на бездоганне виконання однієї з найскладніших частин програми конкурсу – пісні, яка визначала блискучу перемогу, на думку журі, найвдалішим і найяскравішим стало виконання головної партії опери «Попелюшка» Дж. Россіні. У творчості композитора партія Попелюшки, яка вимагає бездоганного володіння технікою бельканто, є однією з найскладніших. Гуан Ян вдалося в цій партії блискуче розкрити свій талант: тепле, м'яке звучання, красивий, ніжний і насичений середній регістр, впевнені високі звуки, бездоганна колоратурна техніка виконання карколомних фігуртур. Виконавиця підкорила слухачів свободою, легкістю, емоційністю, безпосередністю та щирістю манер.

Її неперевершене дихання дозволяє виконувати колоратурні пасажі в багатьох провідних партіях драматичного мецо-сопрано. В даний час вона проживає у США, успішно концертує по всьому світу і займається творчістю в навчальному центрі Чикаго-опера.

Наступною блискучою перемогою на цьому телевізійному конкурсі для китайських співаків став XIII-й конкурс. У 2007 році для участі в конкурсі знову було подано понад 1000 заявок учасників. Попереднє прослуховування відбувалося у 44-х країнах на усіх континентах, серед яких до фіналу було відібрано 25 учасників.

З 25-ти фіналістів своєю яскравістю відразу ж виділився майбутній переможець конкурсу, бас-баритон з Китаю Шень Ян. Співак народився у 1984 році у місті Тяньцзині. Син професійних музикантів, він займався музикою з раннього дитинства, але співати почав лише після 16 років. У 19 років вступив до Шанхайської консерваторії, де навчався в класі професора Ху Піна, пізніше – у Міжнародному центрі оперного мистецтва імені Чжоу Сяоянь у професора Чжоу Сяоянь.

Крім блискучої перемоги у Кардіффі, Шень Ян в цьому ж 2007 році завоював Першу премію на Міжнародному конкурсі опери у м. Верона. В 2008 р. він став володарем цільової премії Borletti-Buitoni Trust (ББТ), яка була створена у 2002 р. як добродійний фонд для фінансової підтримки молодих виконавців з метою підтримки і зв'язку їх з громадськістю та засобами масової інформації, а також організації гастролей лауреатів фонду.

Високі результати китайських співаків у Міжнародному конкурсі «Кардіффські голоси» або «Співак світу» зумовлені рядом факторів: підтримкою китайської держави у вихованні обдарованих виконавців, надання їм можливостей навчатися у кращих педагогів світу, високим професійним рівнем китайського викладацького складу, надзвичайною працездатністю і прагненням гідно проявити себе у майбутньому. Для китайських виконавців участь у міжнародному конкурсі такої величини слугує активним стимулом для невпинного удосконалення їхньої професійної майстерності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.wfmc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Home](http://www.wfmc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Home).
2. «Кардіффські голоси» – Міжнародний конкурс оперних певців BBC в Кардіффе [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.operaworld.ru/konkursy/22-mezhdunarodnyj-konkurs-opernykh-pevtsov-bbc-v-kardiffe.html](http://www.operaworld.ru/konkursy/22-mezhdunarodnyj-konkurs-opernykh-pevtsov-bbc-v-kardiffe.html)
3. Пашкова Л. Лучший голос мира / Людмила Пашкова // Деловая газета. – СПб. – С. 8. – 16 июня 2009 г.

УДК 78.27; М 89

О. Б. ВЕЛИЧКО

### «ДОСВІД ГРУНТОВНОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ» ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА

*У статті досліджено працю Леопольда Моцарта «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» крізь призму епохи Просвітництва. Розглянуто естетичні засади просвітницького руху в різних європейських країнах. Охарактеризовано вплив методичної праці Л. Моцарта на розвиток музичної педагогіки та інструментознавства того часу.*

**Ключові слова:** епоха, Просвітництво, скрипка, скрипкова школа, інструмент, методична праця.

О. Б. ВЕЛИЧКО

### «ОПЫТ ОБСТОЯТЕЛЬНОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ» ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА В ЗЕРКАЛЕ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

*В статье исследовано труд Леопольда Моцарта «Опыт обстоятельной скрипичной школы» сквозь призму эпохи Просвещения. Рассмотрены эстетические принципы просветительского*

движения в разных европейских странах. Охарактеризовано влияние методического труда Л. Моцарта на развитие музыкальной педагогики и инструментоведения того времени.

**Ключевые слова:** эпоха, Просвещение, скрипка, скрипичная школа, инструмент, методический труд.

O. B. VELYCHKO

### «A TREATISE ON THE FUNDAMENTAL PRINCIPLES OF VIOLIN PLAYING» OF LEOPOLD MOZART IN THE MIRROR OF EPOCH OF THE ENLIGHTENMENT

*Famous Austrian composer, conductor, teacher, and violinist Leopold Mozart is best known today as the father and teacher of Wolfgang Amadeus Mozart, and for his violin textbook «A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing». It is a textbook for instruction in the violin, published by Leopold Mozart in 1756. The article examines this methodical work in the mirror of epoch of Enlightenment.*

*The Age of Enlightenment was a cultural movement of intellectuals beginning in late 17th-century Europe emphasizing reason and individualism rather than tradition. Its purpose was to reform society using reason, to challenge ideas grounded in tradition and faith, and to advance knowledge through the scientific method. The ideas of the Enlightenment continue to exert significant influence on the culture.*

*In France Enlightenment culminated in the great Encyclopédie (1751–1772) edited by Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert with contributions by hundreds of leading intellectuals who were called philosophes, notably Voltaire, Rousseau and Montesquieu. These new intellectual strains would spread to urban centres across Europe, notably England, Scotland and German.*

*Leopold Mozart's «A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing» was successful in its day and went through two further German editions (1769, 1787), as well as being translated into Dutch (1766) and French (1770).*

*At the level of practical comments on improving aspects of violin technique, L. Mozart showed himself to be full of common sense, and to be capable of expressing his explanations in robust and clear language. The work, together with L. Mozart's correspondence about it, shows that he knew exactly what he wanted to do, that he had strong opinions on how pupils should be taught to play the violin, that he had thought out how to present his material in the clearest possible way, that he wanted even impoverished pupils to be able to afford his book, and that he was prepared to put in all the necessary work to get the details just right.*

*L. Mozart thought that technical instruction would not produce fine violinists. For instance, concerning a particular aspect of bowing, L. Mozart insisted that the performer pay attention to the Affekt (approximately, emotion) intended by the composer, so that the most appropriate bowing could be chosen. L. Mozart envisaged that the performer should be capable of studying a piece for clues about the intended Affekt. One element necessary to this was an education broad enough to encompass the study of literature and especially poetry, for a cantabile style should be the aim of every instrumentalist, and poetry was the key to good phrasing in music.*

*Leopold Mozart's «A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing» had great influence on the creative personality of Leopold Mozart's son Wolfgang Amadeus and on Austrian violin school in general. This work was influential in its day, and continues to serve as a scholarly source concerning 18-th century performance practice.*

**Key words:** epoch, Enlightenment, violin, violin school, instrument, methodical work.

Українські музикознавці спорадично звертаються до дослідження педагогічної діяльності Леопольда Моцарта (*Leopold Mozart*) (1719–787) – відомого австрійського скрипаля, композитора, батька і вчителя Вольфганга Амадея Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart*) (1756–791). Варто зазначити, що ця проблематика є вкрай актуальною, адже Л. Моцарт не лише дав музично-естетичне виховання своєму геніальному сину, але й суттєво вплинув на формування австрійської скрипкової школи. В 1756 р., в рік народження сина Вольфганга Амадея, в місті Аугсбург побачила світ методична праця Л. Моцарта «Досвід ґрунтовної скрипкової школи»

(*Versuch einer gründlichen Violinschule*) [3], яка відіграла важливу роль в педагогічному процесі навчання скрипалів, була перевидана більше 10 разів, вийшла у двох німецьких редакціях (1769; 1787) і перекладена багатьма мовами, зокрема французькою (1770) і голландською (1766).

На відміну від сина В. А. Моцарта, якому вчені присвятили корпус численних музично-теоретичних розвідок у різних країнах світу, окремо постаті батька Л. Моцарта було приділено значно менше дослідницького часу. Серед останніх публікацій варто зазначити праці Кліфа Айзена (*Cliff, Eisen (Johann Georg) Leopold Mozart, Oxford University Press*), Рут Халівел (*Halliwell, Ruth (1998) The Mozart Family: Four Lives in a Social Context, Oxford University Press*), Соломона Мейнарда (*Solomon, Maynard (1995) Mozart: A Life. Harper Collins*) та ін. В українському музикознавстві Леопольд Моцарт і його плідна педагогічна діяльність були об'єктами наукового зацікавлення Дмитра Колбіна, Яким Горака [1], Володимира Токарчука.

Мета статті – проаналізувати музично-естетичні засади методичної праці Л. Моцарта «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» у світлі доби Просвітництва.

«Досвід ґрунтовної скрипкової школи» Л. Моцарта вважається першою дидактичною роботою такого спрямування, причому стосується не лише навчання гри на скрипці, а й присвячена усім музикантам та музичним педагогам. «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» є одним з найкращих навчальних посібників для вивчення гри на скрипці поряд з «Методом для поперечної флейти» (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) (Берлін, 1752) Й. Й. Кванца (*Johann Joachim Quantz*) (1697–1773) і «Досвідом правильного способу гри на клавирі» (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*) (1753–1762) К. Е. Баха (*Carl Philipp Emanuel Bach*) (1714–1788), які були основними методичними працями з музичного виконавства у XVIII ст.

Поштовхом до написання методичної праці Л. Моцарта можна вважати поширений у ті часи просвітницький рух, серед естетичних принципів якого – прагнення до освіченості, домінування раціонального начала. Цьому сприяло видання у Франції багатотомної «Енциклопедії або Тлумачного словника науки, мистецтва й ремесел» (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) (1751–1772) під керівництвом Дені Дідро (*Denis Diderot*) (1713–1784) та Жана Ле Рона Д'Аламбера (*Jean le Rond d'Alembert*) (1717–1783). Автори «Енциклопедії...» прагнули зв'язати в одне ціле існуючі знання, спрямувати їх до розуміння того, якими повинні бути нові суспільні відносини.

В добу абсолютизму в XVII столітті в Англії виникла літературно-філософська течія Просвітництва як вираження її інтелектуальних та духовних запитів. Її яскравими представниками були Томас Гоббс (*Thomas Hobbes*) (1588–1679), Даніель Дефо (*Daniel Defoe*) (1659–1731), Роберт Бернс (*Robert Burns*) (1759–1796). Щодо музики, то в музичному житті Англії того часу основне місце займала народна пісня та інструментальна музика, зокрема мистецтво верджиналістів.

Характерною рисою Просвітництва було прагнення його представників до перебудови всіх суспільних відносин на основі розуму, «вічної справедливості», рівності тощо. Просвітителі прагнули розповсюдити передові ідеї, знання, розкріпачити розум людини, покращити моральний стан суспільства під гаслом «Закон природи є закон Божий». В цьому продовжувались гуманістичні традиції доби Відродження, які вплинули на розвиток мистецтва.

Представниками цього філософського напрямку були Вольтер (*Voltaire*, справжнє ім'я Марі Франсуа Аруе, фр. *François Marie Arouet*) (1694–1778), Ж. Ж. Руссо<sup>1</sup> (*Jean-Jacques Rousseau*) (1712–1778), Д. Дідро (*Denis Diderot*) (1713–1784), К. А. Гельвецій (*Claude Adrien Helvétius*) (1715–1771).

Рух Просвітництва був поширений і в Німеччині, його характерною рисою став компроміс між знанням і вірою, наукою і релігією. Яскравими представниками німецького Просвітництва є Г. Е. Лессінг (*Gotthold Ephraim Lessing*) (1729–1781) Й. В. Гете (*Johann Wolfgang von Goethe*) (1749–1832), Й. Ф. Шіллер (*Friedrich Schiller*) (1759–1805), Й. Г. Гердер (*Johann Gottfried Herder*) (1744–1803). Просвітителі вперше протиставили літературу, театр та

<sup>1</sup> Крім того, Ж. Ж. Руссо є автором французької комічної опери «Сільський чарівник» (*Le devin du village*) (1752).

музику панівному тоді образотворчому мистецтву, розглянули їх як жанри мистецтва динамічного.

В XVII столітті найбільш вагомим музичним досягненням пов'язаним з Італією, колискою європейської опери і видатної скрипкової школи. Квінтовий стрій надав скрипці особливий виразності. Славні майстри Кремони Н. Амати (*Niccolò Amati*) (1596–1684), А. Страдіварі (*Antonio Giacomo Stradivari*) (1644–1737), Д. А. Гварнері (*Guarneri*) (1698–1744), майстри Брешиї (Ломбардія) Дж. П. Маджіні (*Giovanni Paolo Maggini*) (1580–1630), Гаспаро да Сало (*Gasparo da Salò*) (1540–1609) довели мистецтво виготовлення смичкових інструментів до досконалості. Венеція стала колискою сольної скрипкової школи, тут виник інструментальний жанр тріо-сонати. Б. Маріні (*Biagio Marini*) (1597–1665) та Дж. Легренці (*Giovanni Legrenzi*) (1626–1690) започаткували розгалужену гілку італійського скрипкового мистецтва. Представник Болонської скрипкової школи А. Кореллі (*Arcangelo Corelli*) (1653–1713) вивів мистецтво гри на скрипці на вищий рівень. Шістдесят сонат для струнних інструментів та дванадцять Великих концертів (*Concerti grossi*) стали позитивним поштовхом для розвитку інших скрипкових шкіл. Скрипаль-віртуоз Дж. Тартіні (*Giuseppe Tartini*) (1692–1770) прославився і як теоретик скрипкової школи, він написав «Трактат про музику» (1754), «Трактат про прикраси», «Про принципи музичної гармонії, які знаходяться в діатонічному строю» (1767) та ін. Особливу увагу він приділив техніці штрихів, використав високі позиції скрипки тощо.

Отже, методична праця Леопольда Моцарта «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» мала міцне підґрунтя. Її автор навчався у музичному колегіумі в Аугсбурзі у Ф. Ф. Крайтера (учня Й. С. Баха), де отримав музичну освіту як композитор, скрипаль і органіст.

Методична праця Леопольда Моцарта складається з Присвяти Князю Священної Римської Імперії, передмови, вступу у школу скрипкової гри, короткого аналізу історії музики та дванадцяти основних розділів, присвячених теорії музики, постановці ведення смичка, аплікатурі правильного виконання прикрас та правильного читання нот і якісної інтерпретації. Л. Моцарт був переконаний, що вивчення літератури, і особливо поезія, є необхідною частиною процесу навчання. На його думку, вони сприяють опануванню кантабіле, яке «має бути метою кожного інструменталіста», а «поезія є ключем до хорошого фразування в музиці» [3].

У присвяті ясновельможному Князю Священної Римської Імперії Л. Моцарт пропонує віддати музичне виховання освіченим особистостям, які б навчали молодь з «дотриманням усіх правил доброго смаку» [3, с. 2]. Автора засмучував стан тогочасних справ, оскільки, на його думку, навчання учнів здійснювалося не належним чином, тому що правильні основи гри не закладалися з самого початку, що спричиняло багато помилок, у тому числі і в техніці володіння смичком. Це не відповідало передбаченому вимогами твору стилю виконання: «З огляду на це в мене виникла думка опублікувати ці положення скрипкової школи» [3, с. 3].

Л. Моцарт обґрунтував доцільність написання методичної праці і зазначив, що її задум виник під впливом твору Марпурга Сісторіш «Критичні зауваження щодо сприймання музики». В ній йшлося про те, що попри розмаїття творів на музичну тематику відсутні роботи, присвячені опануванню скрипкової гри. Це стало найістотнішим поштовхом для Л. Моцарта для написання методичної праці, яку він після завершення надіслав книговидавцеві. Однак, чи ця праця відповідала очікуванням пана Марпурга та інших професійних музикантів, залишається під запитанням, відповідь на яке зміг дати час.

У праці «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» викладені загальні засади належного виконання музичного твору. Здібні молоді люди могли б, на думку Л. Моцарта, досягти вагомих результатів, маючи методичну працю відповідного змісту. Автор визнає, що написав працю не лише для успіху тих, хто навчається скрипкової гри, але і для підтримки їхніх вчителів. Якщо у них і траплялись помилки, то за допомогою цього підручника вони могли б їх усунути. Загалом праця переконливими аргументами спонукала учнів до вдосконалення та покращення стилю виконання музичних композицій.

«Вступ у школу скрипкової гри» складається з двох частин. Перша містить сім параграфів, у яких викладений цінний матеріал про скрипкові інструменти, зокрема про скрипку. [Під назвою скрипкові інструменти слід розуміти струнні – О. В.]. Цінність цього матеріалу визначається тим, що автор детально описує і характеризує старовинні прототиби струнних

інструментів, які відійшли в історію і не використовувались надалі. Міститься згадка про невеликі дорожні скрипки (*Sack – oder Spitzgeiglein*), на які натягали 4 або 3 струни. Для зручності інструмент носили у наплічниках, їх використовували здебільшого вчителі танців для супроводу занять.

Другим, менш поширеним типом скрипки, була дощана скрипка (*Brettgeigen*), яка отримала свою назву з огляду на те, що 4 струни натягувались безпосередньо на дугоподібну вигнуту дощану планку, що нагадувала верхню частину сучасної класичної скрипки (*Violine*). Третій тип складали четвертинні або половинні скрипки (*Quart oder Halbgeiglein*). Загалом ці скрипки менші за розміром від загальновідомої класичної скрипки та використовувались для занять з малими дітьми. Л. Моцарт зазначав: «Ще перед тим декілька років практикувалося використання у концертах так званих половинних скрипок (*Violinno Piccolo*) з огляду на те, що їх можна настроювати як інші скрипки» [3, с. 6]. На той час зникла необхідність у їхньому застосуванні, позаяк можна грати на верхньому регістрі класичної скрипки.

Четвертий тип скрипкових інструментів – це класичні скрипки, або дискантні, саме про них йдеться у цій книзі. П'ятий тип скрипкових інструментів утворюють альти (*Viola di Braccio*, просто віола). На них за потреби високі обертони басів грають як альт, так і тенор. Шостий тип – так звані фаготні скрипки, які відрізняються від альтів як за розміром, так і зовнішньою структурою. Фаготні скрипки використовувались для супроводу на скрипці чи флейті.

Сьомий тип становлять *Bassel* чи *Bassette* (від італійського *Violoncello*). Раніше цей інструмент мав п'ять струн, згодом грали на чотирьох. Цей інструмент призначений для виконання партії басів. Великий контрабас (або *Violon*) є восьмим типом скрипкових інструментів. Його виготовляють різного розміру, незмінним залишається лише регістр звучання. Як правило, на контрабас натягувались чотири струни, він звучить октавою нижче за віолончель. Дев'ятий тип утворює *Gamba*, *Viola di Gamba*, що означає «міжколінна» скрипка. Віолончель – також міжколінний інструмент, але у всіх інших аспектах *Viola di Gamba* істотно відрізняється від віолончелі. У неї шість або сім струн, вона володіє більш приємним звуком і служить для виконання творів у високих регістрах.

Десятий тип – це *Bordon*. У нього, як і *Gamba*, шість або сім струн, гриф дуже широкий, задня частина порожнинна та відкрита, де вниз йдуть дев'ять або десять латунних чи сталевих струн, звучання яких спричиняється дотиком великого пальця руки. Отже, у той момент, коли основний звук виводиться смичком на натягнених зверху жильних струнах, басовий супровід паралельно грався за допомогою удару великим пальцем руки по струнах, натягнених на грифі знизу. З огляду на це твори повинні компонуватись спеціально для такого інструмента з урахуванням усіх особливостей його звучання. На думку Л. Моцарта, це один з найпривабливіших скрипкових інструментів.

До одинадцятого типу скрипкових інструментів належить *Viola d'Amor*. Це – особливий тип скрипок, який звучить ніжно та приємно, зокрема у вечірній тиші. Згори на ній натягувались шість жильних струн, які розташовувались дещо глибше, ніж в інших інструментів, знизу шість сталевих струн, призначених для підсилення звучання верхніх жильних струн. Його недоліком є те, що цей інструмент дуже швидко розстроюється. Дванадцятий тип скрипкових інструментів – англійський *Viollet*, який відрізняється від *Viola d'Amor* лише тим, що згори у нього сім, а знизу чотирнадцять струн та, відповідно, дещо сильніше звучання.

Тринадцятий тип скрипкових інструментів становить *Trompette marine*. У нього лише одна потужна жильна струна, корпус трикутної форми, довгий гриф. Струна натягнена на поперечну планку, яка з одного боку ледь торкається звукогенеруючої поверхні і смичком добувають звук на кшталт звука труби. Загалом це усі, на думку автора, відомі йому типи скрипкових інструментів.

Основу створення підручника скрипкової гри становить четвертий тип – класична скрипка. Автор детально описує будову і звукові якості скрипки. Особливе застереження спрямовує увагу майстрів щодо натягу струн, адже у скрипки і віолончелі струни мають різну довжину і товщину, можуть бути віддалені одна від одної на точно визначені відповідні інтервали, які створюють чистий звук. Якщо струни натягнені правильно, інтервал дає звучання квінти. Далі автор

зупиняється на якості скрипкових інструментів, які виготовляють майстри. Існують певні правила виготовлення інструментів, але у більшості випадків майстри «на око» визначали товщину дерева, тому всі інструменти звучали по-різному. Усе залежало від різних технік їхнього виготовлення і фаховості майстра, комусь вдається зробити краще, а декому – гірше.

Далі автор зупиняється на повідомленні, яке зробив пан М. Коренц Мізлер: в Німеччині заснували Товариство музичних наук, яке розпочало роботу ще у 1738 р. Увесь музичний світ має завдячувати цьому науковому товариству за те, що воно дало точні знання для якісного виготовлення музичних інструментів і, відповідно, кращі можливості для виконання музичних творів. Велика увага приділяється пропорціям струн, підставки та душки, ефи і підгрифник повинні бути допасованими. Особливе значення має добре висушене і відшліфоване дерево. Перша частина завершувалась побажанням автора до професійних майстрів, щоб вони продовжували пошуки найкращих вихідних даних при виготовленні скрипкових інструментів.

Друга частина методичної праці має назву «Про походження музики та музичних інструментів», в якій автор заглиблюється в історію музики і намагається дослідити етимологію слова «музика». Одні вважають, що це слово походить від поняття «музи», які прославлялись як богині співу. Інші співставляють його з грецьким словом, що означає старанно вивчати, досліджувати. Багато вчених дотримуються думки, що це слово походить від «*Moys*» [4, с. 25], що у мові єгиптян означає «вода» та «*Icos*», що означає «наука» [5, с. 16]. Отже, це наука, винайдена біля води, оскільки існує гіпотеза, що саме звук течії Нілу став поштовхом до зародження музики. Проте існують гіпотези, які не підтверджують виникнення слова музики, пов'язаного зі свистом вітру та співом птахів.

Нарешті, це слово співвідносять з грецьким «*Mθra*», що є словом еремійського походження і означає позитивну цінність, розвинену на славу Бога [3, с. 16]. Автор пропонує читачеві обрати свою версію. Варто зауважити, що Леопольд Моцарт використовує джерела, датовані 1508 та 1706 роками.

Наступний параграф стосується походження музики, у цьому питанні цілковита єдність відсутня. На Юбала вказує свідчення Святого Письма, де його названо батьком тих, хто грає на цитерах та органі [3, с. 16]. Дехто вважає, що не Піфагор, як стверджують [2, с. 30], а саме Юбал описав відмінність звуків через удари молота свого брата Тубала, який був ковалем [3, с. 16]. До Вселенського Потопу у Святому Письмі не згадується жодного музиканта, крім Юбала, однак відсутні свідчення про те, чи Ной або один з його синів брав з собою у ковчег музичні інструменти. Відомо лише те, що їх знову відродили єгиптяни, від яких мистецтво музики перейшло до греків, а від греків – до римлян. Про це свідчать джерела 1692 року.

Л. Моцарта цікавили попередники арф, гітар, органів, лютні, флейт та інших інструментів. Автор звертає увагу на те, що в «Новій збірці цікавих подорожніх історій» йдеться про один з інструментів, винахідником якого мав би бути Юбал: інструмент «*Cinyra*» використовували ще сирени. Євреї називали його «*Rinnor*», халдеї – «*Rinnora*», араби – «*Rinnara*», він відомий ще до Вселенського Потопу [3, с. 17]. За твердженням цього джерела, це той інструмент, на якому Давид грав королю Саулу (*Saul*) [3, с. 17], потім його названо арфою. Інструмент виготовляли з дерева, на якому натягувались десять струн, однієї його струни торкалися паличкою з пір'я, а інші щипали пальцями [3, с. 17]. Сам опис ґрунтується на припущенні, а в інших джерелах містяться протилежні думки. Автори цих праць доклали багато зусиль, щоб з'ясувати істину. Пророк Давид згадує тромбон, трубу, арфу, бубен, лютню та деякі струнні інструменти [3, с. 17]. Проте не стверджується, що ці інструменти виглядали так, як їх сучасні відповідники.

Про винахідника популярної у давні часи ліри точаться суперечки. Діодор стверджує: «Меркурій заново після Потопу винайшов рух зірок, музичні співзвуччя, співвідношення чисел. Саме він повинен бути винахідником лір з чотирма чи трьома струнами». Це підтверджують Гомер та Луціан: однак Лактаній приписує винахід ліри Аполону, проте Пліній вважає зачинателями музики Ампіона [3, с. 18]. Ця полемічна інформація повинна розширити уяву про старовинні інструменти, які започаткували розвиток музики.

Аналізуючи зміст розділів методичної праці «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» Леопольда Моцарта, можна стверджувати, що це вкрай актуальна робота, цінна і до наших



часів. Вона свідчить про неабиякий талант автора до педагогічної діяльності, його ерудованість, бачення різностороннього розвитку у формуванні музикантів, акцентує на важливості з самого початку навчання виховувати молодь у правильному виконавському руслі. Сам автор зазначив, що тільки час може дати відповідь, чи потрібна його методична праця. Л. Моцарт в «Досвіді ґрунтовної скрипкової школи» деталізував маловідомі та недостатньо досліджені факти, які стосуються генези старовинних скрипкових інструментів. Автор опирається на давні джерела і допомагає краще формувати музично-теоретичні знання та професійні навички гри на скрипці. Як показав досвід, як за життя автора, так і надалі ця праця залишається цінним навчальним посібником з скрипкового виконавства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Горак Я. Постать і творчість В. А. Моцарта в музикознавчих матеріалах П. Бажанського, А. Вахнянина та В. Матюка / Я. Горак // Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя : Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – Вип. 13. – С. 87–98.
2. Gafuri F. Theorica Mufikae / F. Gafuri. – Mediolani : Impreas, 1492. – Lib. I. Cap. 8.
3. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule / L. Mozart. – Augsburg : Gedruckt bei Johan Jacob Lotter, 1756.
4. Philosophica M. Mufikae fpeculativae / M. Philosophica – Basileae : Imprefs, 1508. – Lib. 5. Tract. I. Cap. 3.
5. Tevo Z. Nel fuo Mufico Teftore / Z. Tevo. – Venezia, 1706. – P. 2 C.7 Pag. 10 Stamp.

УДК 78.072+7.03

О. С. СМОЛЯК

#### **ЗБІРНИК ЙОСИФА РОЗДОЛЬСЬКОГО-СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА «ГАЛИЦЬКО-РУСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ» ТА ЙОГО ОЦІНКА УКРАЇНСЬКИМИ ВЧЕНИМИ**

*У статті звернено увагу на новаторські принципи, застосовані Й. Роздольським і С. Людкевичем при систематизації та транскрибуванні збірника «Галицько-руські народні мелодії». Розглянуто способи транскрипції пісенного матеріалу, використані С. Людкевичем у збірнику «Галицько-руські народні мелодії». Подано матеріал, пов'язаний з оцінкою українських і зарубіжних вчених-фольклористів, який був опублікований після виходу збірника.*

**Ключові слова:** Й. Роздольський, С. Людкевич, галицько-руські народні мелодії, систематизація, транскрипція, пісенний матеріал.

О. С. СМОЛЯК

#### **СБОРНИК ИОСИФА РОЗДОЛЬСКОГО-СТАНИСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА «ГАЛИЦКО-РУСЬКИЕ НАРОДНЫЕ МЕЛОДИИ» И ЕГО ОЦЕНКА УКРАИНСКИМИ И ЗАРУБЕЖНЫМИ УЧЕНЫМИ**

*В статье обращено внимание на новаторские принципы, использованные И. Роздольским и С. Людкевичем при систематизации и транскрипции сборника «Галицко-руские народные мелодии». Рассмотрено способы транскрипции песенного материала, использованные С. Людкевичем в сборнике «Галицко-руские народные мелодии». Подано материал, связанный с оценкой украинских и зарубежных ученых-фольклористов, который был опубликован после выхода сборника.*

**Ключевые слова:** И. Роздольский, С. Людкевич, галицко-руские народные мелодии, систематизация, транскрипция, песенный материал.

**JOSEPH ROZDOLSKYI'S AND STANISLAV LIUDKEVYCH'S «GALICIA AND RUSSIA FOLK MELODIES» COLLECTION AND ITS ASSESSMENT BY UKRAINIAN SCHOLARS**

*The article is focused upon the fact that Joseph Rozdolskyi's and Stanislav Liudkevych's «Galicia and Russia folk melodies» collection which was published in the Shevchenko Scientific Society publishing house in 1906–1908 is an innovative phenomenon in the history of the Ukrainian musical study of folklore. Being its compiling editor, S. Liudkevych practically used his own culture and genre folk song folklore system which is based on its functions in folk's lives and the conditions under which it is used. The photographical (maximally exact) way of folk songs transcription was for the first time used in the collection. Song material systematisation is based upon the structural principle, i.e. typical nature of the lyrics and melody which made it possible to most precisely identify the melotypology of this or that song genre. By that time the whole song material has been systematised according to the literary principle which was based on the song plot and its sense filling (if it was justified in oral folklore, then it was beyond the borders of structural typology and functioning in musical one).*

*The main emphasis in «Galicia and Russia folk melodies» collection is put upon the structural typology which is based upon the rhythmical poem and melody structure model. Such a systematisation principle made it possible to look at a folk song not only from the point of view of its sense filling but also of its genre and typology features. Actually, such a musical folklore systematisation principle was the reason for «Galicia and Russia folk melodies» collection to become one of the main European ethnomusicological collections.*

*Attention is paid to the fact that a number of innovatory signs in folk melodies transcribing has been used in Joseph Rozdolskyi's and Stanislav Liudkevych's «Galicia and Russia folk melodies» collection. For instance, the time segmentation has been made based upon song time segmentation but not upon the downbeat and backbeat principle as while singing folk songs the accentuation can in no way be heard and serve as a principle for the time identification. Besides, S. Liudkevych was the first among the Ukrainian transcribers to use the glissando sign and variation differences in melodies and to pay attention to tempo signs usage necessity, absolute height while singing, reduction of the transcriptions to the medium modes etc.*

*It has been specified that due to the innovatory approaches in folk melodies compiling and transcribing Joseph Rozdolskyi's and Stanislav Liudkevych's «Galicia and Russia folk melodies» collection had been highly estimated by Ukrainian and foreign folklore specialists and ethnomusicologists. In his collection review I. Franko mentioned that it was a valuable beginning in the history of national music. K. Kvitka's evaluation of the collection was ambiguous. After the collection had been published he called it a dry and cheerless work because of the accepted material classification. However, almost in 20 years his assessment changed dramatically. He called Joseph Rozdolskyi's and Stanislav Liudkevych's «Galicia and Russia folk melodies» collection an example of rhythmical systematisation in compiling melodies and regretted having not used this principle in compiling his «Ukrainian folk melodies» collection published in 1922.*

*Joseph Rozdolskyi's and Stanislav Liudkevych's «Galicia and Russia folk melodies» collection was highly estimated by F. Kolessa in his First Ukrainian enlightenment and economy congress report in 1909 in Lviv. The scholar considered the collection to be the fullest edition among the already published ones.*

*The Hungarian scholar and folklore specialist Ya. Shepredi has also highly evaluated Joseph Rozdolskyi's and Stanislav Liudkevych's collection. He praised the selected and systematised according to the new principle song material and encouraged the Hungarians to get acquainted with the Ukrainian folklore better. He encouraged the Hungarian folklore specialists to systematise and to transcribe the local song material according to the S. Liudkevych's principle.*

**Key words:** Joseph Rozdolskyi, Stanislav Liudkevych, Galicia and Russia folk melodies, systematisation, transcription, song material.

В історії української музичної фольклористики важливе місце займають ті видання, які до сьогодні не втратили своєї наукової цінності й отримали широкий резонанс серед етномузикологів та збирачів народнопісенних творів. До таких насамперед належить збірник Й. Роздольського-С. Людкевича «Галицько-руські народні мелодії», що вийшов у двох частинах у 1906–1908 роках. На відміну від ряду тогочасних збірників народних пісень він відрізняється концепцією культуро-жанрової системи, яка покладена в основу його систематизації музичного фольклору, та новаторськими методами, використаними під час транскрибування пісенного матеріалу. Такого роду новації дали підставу цьому збірнику започаткувати новий (науковий) період в історії української музичної фольклористики як етномузикознавчої дисципліни. Ця фундаментальна праця дала привід поставити Роздольського і Людкевича в ряд провідних європейських фольклористів першої половини ХХ століття. До цього видання ввійшло 1540 народних мелодій, записаних в багатьох місцевостях Галичини. Значна кількість пісенного матеріалу була записана на теренах Західного Поділля – малій батьківщині видатного фольклориста Й. Роздольського.

Досліджувати історію записів та транскрибування пісенного матеріалу до збірника «Галицько-руські народні мелодії» українські вчені-фольклористи та етномузикологи почали зразу після виходу його у світ (І. Франко, К. Квітка, Ф. Колесса), але їхні зауваги мали рецензійний характер. Й лише в період утворення держави Україна збірник «Галицько-руські народні мелодії» почав привертати увагу нового покоління дослідників. Ним зацікавилися вчені-фольклористи та етномузикологи Ю. Сливинський, Б. Луканюк, О. Смоляк, І. Довгалюк, Л. Кушлик, М. Мишанич та ін. Вони зокрема звертали увагу на основні методико-транскрипційні позначення та систематизаційні принципи поданого у збірнику «Галицько-руські народні мелодії» матеріалу, менше вдаючись до його оцінки з точки зору сучасних методологій і методик.

Мета статті – звернути увагу на новаторські принципи, застосовані Й. Роздольським та С. Людкевичем при упорядкуванні та транскрибуванні збірника «Галицько-руські народні мелодії» та подати оцінки українських і зарубіжних учених-фольклористів, що були опубліковані після його виходу у світ.

Збірник Й. Роздольського-С. Людкевича «Галицько-руські народні мелодії», що побачив світ у видавництві Наукового товариства ім. Шевченка в 1906–1908 роках, – це новаторське явище в історії української музичної фольклористики. Адже у ньому С. Людкевич як редактор-упорядник вперше використав і втілював у практику власну культуро-жанрову систему народнопісенного фольклору, побудовану на його функції в житті народу та обставинах, при яких він виконується. У збірнику вперше використано фотографічний (максимально точний) спосіб транскрипції народних пісень. В основу систематизації пісенного матеріалу покладено структурний принцип – типічність пісенного вірша і мелодії, що дало можливість максимально визначити мелотипологію того чи іншого пісенного жанру. Адже до цього часу весь пісенний матеріал систематизувався за літературознавчим принципом, в основу якого було покладено сюжет пісні та його смислове наповнення (якщо останній був оправданий у словесному фольклорі, то в музичному він не виходив за рамки структурної типології та функціонування).

У збірнику «Галицько-руські народні мелодії» основний акцент зроблено на структурну типологію, в основу якої покладено модель ритмічної будови вірша і мелодії. Такий принцип систематизації дав можливість поглянути на народну пісню не лише з точки зору її змістового наповнення, а й на жанрово-типологічні її ознаки. Власне такий принцип систематизації музичного фольклору став підставою для виведення збірника «Галицько-руські народні мелодії» в перший ряд європейських етномузикологічних видань.

До збірника Й. Роздольського-С. Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» увійшла 1541 мелодія<sup>1</sup>, а не 1526, як зазначено у деяких оглядових статтях дослідників

<sup>1</sup> Уважно переглянувши порядку нумерацію збірника, ми виявили деякі неточності. А саме: 16 пісенних зразків позбавлені усякого цифрування і виступають як варіанти до розміщених вище мелодій, хоча 13 із них утворюють віддалену спорідненість до попередніх і представляють інші

народнопісенної творчості С. Людкевича і Й. Роздольського (до речі, увесь народнопісенний матеріал записаний на території Галичини – від надзбручанських земель до Західних Карпат у 1900–1902 роках). Репрезентований у збірнику фольклорний матеріал зафіксовано у 59-х селах і містечках, охоплених 21 повітом Галичини. Це доволі обширна територія, яка до цього часу в такому обсязі мало обстежена.

На відміну від попередніх фольклорних видань, укладених за тематичним принципом, збірнику Й. Роздольського-С. Людкевича притаманний новаторський підхід у впорядкуванні матеріалу. Упорядники збірника при його систематизації взяли за основу єдність мелодії і тексту, зазначаючи, що «... з приводу упорядкування пісень за текстами легко зрозуміти, що така засада часто стає в практиці поверхова і одностороння, бо коли основою поділу мусить бути типічність пісень, то на неї в рівній мірі складається текст і мелодійна форма пісні, – два нерозлучні її елементи» [2. – Т. 21, с. 10]. Отже, збірник «Галицько-руські народні мелодії» укладений за жанровими параметрами, наріжним каменем якого є типологічний принцип. Групування пісень у ньому було проведене за ритмічними типами вірша і строфи. Адже принцип класифікації пісень за їх ритмоструктурними ознаками, запропонований фінським ученим І. Кроном [13, с. 643–646], став актуальним на той час і дістав широке практичне застосування у музичній фольклористиці. Зокрема, в українському етномузикознавстві підхід до ритміки українських народних пісень як до основи упорядкування матеріалу мав свої передумови і був підготовлений фундаментальними працями О. Потебні [9], П. Сокальського [10]. У 1906 році, після позитивного відгуку І. Франка, побачила світ праця Ф. Колесси «Ритміка українських народних пісень» [4], центральними розділами якої було вчення про музично-синтаксичну стопу (пісенне коліно) та класифікація пісенних типів вірша і строфи за їхніми ритмічними ознаками. Така концепція у впорядкуванні пісенного фольклору вперше практично була втілена у збірнику Й. Роздольського-С. Людкевича «Галицько-руські народні мелодії».

С. Людкевич при редагуванні пісенного матеріалу знав, що всяка класифікація і систематизація мелодій – справа надзвичайно складна, наголошуючи на цьому у вступній статті до збірника: «... спершу при самім почині своєї роботи задумав я порядкувати пісні на основі мелодичного строю, починаючи з 2-тонних до таких, яких звукоряд переходить кварту, квінту, октаву і т. д. До того склонювала мене думка про теорію повставання мелодії на основі розширювання звукоряду (Сокальський). Але невдовзі пересвідчився я серед роботи, що таке порядкування спровало би крайню сумішку форм пісенних, бо звукоряд тепер у поодиноких випадках являється часто чимось випадковим, а творення та перетворювання форм виступає далеко виразніше і наглядніше на тлі елементу ритмічного, ніж виключно в тональній структурі» [2. – Т. 21, с. 5]. Цей метод, глибоко опертий на аналітичну основу, значно підніс наукову вартість збірника. Він полегшує користування зібраним матеріалом, дає можливість швидкої орієнтації в ньому, визначає і підкреслює типові ознаки пісень та дає підставу до науково-порівняльного дослідження.

Весь матеріал збірника поділений укладачами на 4 основні групи: у першій групі представлено обрядові пісні (1–216), в якій представлені весільні, обжинкові, колядки та щедрівки, гагілки та веснянки; у другій групі поміщені звичайні пісні (217–1018) – суспільно-історичні, балади, любовні, сімейні, колискові; третю групу складають танкові і споріднені з ними пісні (1019–1211) і четверта група представлена піснями напливовими, що складаються із набожних (дідівських), пісень напівписьменного походження, пісень народного польського походження (1301–1415). У кінці збірника окремо подані лемківські пісні (1416–1506) та додаток (1507–1526). У кожному із вище названих розділів проведено систематизацію пісень за типами вірша і строфи. У групі «звичайних пісень» вірші поділені на ізосилабічні та гетеросилабічні.

---

субтрадиції. Ми зауважили, що порядковий номер 670 використаний двічі, а також не збережена чітка послідовність в нумерації при переході від закінчення першої частини до початку другої (перша частина закінчується 731 номером, а друга розпочинається 733).

Редагування пісенного матеріалу властиве новаторськими на той час методичними та технічними позначеннями (деякі із них актуальні і в сучасному транскрибуванні). Цікаві спостереження в зв'язку із фіксацією народної пісні С. Людкевич відзначив у передмові: «... народну пісню взагалі майже неможливо зовсім вірно і точно передати на нотний папір, що вона в своїх мелодичних і ритмічних основах має багато прикмет не вповні відповідних до модерних нотних шаблонів так, що вже записуванням пісні в нашу нотну систему затираємо її характеристичні признаки, заміняємо її лице» [2. – Т. 21, с. 5]. Ще одна перешкода, яка не дає можливості повною мірою транскрибувати народну пісню, це та, як зазначав упорядник; що «...народні співаки співають пісню «природними тонами», тим часом, як наша нотна система знає тільки «темперовану» скалю, якої деякі тони незначно різняться від природних висотою» [2. – Т. 21, с. 6]. С. Людкевич як тонкий аналітик не безпідставно зазначав, що ці неузгодження виявляються насамперед в інтервалах кварта в мінорних звукорядах, де вона вчувається то як чиста, то як збільшена, у несталій терції, яку в багатьох пізніших фольклористичних роботах іменовано нейтральною.

Автор передмови до збірника «Галицько-руські народні мелодії» одним із перших підмітив деякі стильові відмінності пісень Лівобережжя, наголосивши на цьому, що «... українські пісні виявляють вищий, культурніший ступінь розвою музики народної, ніж галицькі, а тим самим український племінний елемент являється музикальнішим від галицького» [2. – Т. 21, с. 15], але підкресливши, що «... галицькі мелодії... творитимуть цікавий матеріал для пильних збирачів і дослідників «первісних» народних мелодій...» [2. – Т. 21, с. 15]. С. Людкевич, виходячи із аналізу пропонованого матеріалу, спостеріг асиміляційні процеси, що відбуваються у фольклорі у зв'язку з полонізацією та онімечуванням. Будучи далеким від ідей окремішності, засудження чужорідних впливів, він зазначав, що «народ галицько-руський потрапить влучно усвоїти у своїй творчості і смакові всякі кращі культурні впливи, і перетворити їх зовсім оригінально» [2. – Т. 21, с. 18].

У збірнику Й. Роздольського-С. Людкевича вперше серед збірників українських народних пісень з великою скрупульозністю при основній мелодії зазначені варіаційні відміни, яких є значна кількість при деяких зразках. Це вказує на варіаційну природу українських народних пісень під час їхнього виконання.

Серед пісенного матеріалу подані дві пісні, виконувані двома співаками на два голоси. Вони є першими фіксованими зразками, які репрезентують стильові особливості народного багатоголосся західних областей України того часу.

У передмові упорядник один із перших в українській музичній фольклористиці загострив увагу на нотації інтонаційно-ладової будови народних пісень. Він рекомендував виходити із того звукоряду, який фактично виступає в народній пісні, і відповідно виставляти ключові знаки. Там же С. Людкевич відстоював і точність передачі темпу й абсолютної висоти інтонування пісні, виконуваної інформатором (хоча у більшій частині пропонованого матеріалу через недосконалість звукозаписуючої апаратури він цих позначень не застосовував). З цього приводу він зазначав: «... вірне записування безоглядної висоти співаних мелодій може бути добрим показником голосового регістру у нашого народу. Вага докладного означення темпу лежить у тім, що поняття темпу містить у собі звичайно означення характеру пісні» [2. – Т. 21, с. 9]. Але жодної з цих умов упорядник не зміг дотриматися через недосконалість фонографа та позбавлення можливості особистого спілкування із інформаторами (весь пісенний матеріал записав Й. Роздольський). Зате значення фіксації темпу й абсолютної висоти у відтворенні народної пісні на той час у методичній літературі було явним випередженням наукових вимог порівняно з багатьма сучасниками С. Людкевича. Особлива новизна використаних у збірнику методик полягає в тонкому підміченні і фіксації багатой мелізматичної і глісандування, які так характерні для місцевої виконавської манери, і які дають цінний матеріал для зіставлення із варіантами наступних фольклорних верств.

Попри значну наукову вартісність збірник Й. Роздольського-С. Людкевича не позбавлений і деяких методичних огріхів. Зокрема не зовсім аргументовано упорядник підійшов до принципу в поділі пісенної мелодії на такти. Він використовував тактові лінії тільки після словесних періодів-цезур. Але якщо такий метод більш-менш відповідає пісням,

що виконуються у говірковому характері, то у піснях із розвиненою і чіткою моторикою такий спосіб поділу на такти не є виправданим.

Збірник «Галицько-руські народні мелодії» є неповним у зв'язку з відсутністю текстів пісень, які, як зазначалося на одному із засідань етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка, «із-за відсутності паперу планувалися бути виданими окремим томом» [12, с. 11].

Значну допомогу С. Людкевичу та Й. Роздольському у підготовці збірника надавали І. Франко та В. Гнатюк. З цього приводу у статті «Іван Франко і музика» С. Людкевич згадував, як у 1905–1907 роках під час редагування збірника «Галицько-руські народні мелодії» він звернувся з проектом щодо групування пісенного матеріалу до І. Франка. І замість відстоювання традиційного принципу у відборі народних пісень за тематичним принципом І. Франко не тільки схвалив план групування за мелодикоритмічною структурою, але й намалював чітку схему відношення текстової тематики до мелодикоритмічної сфери пісень. Там же І. Франко підкреслив, що «... пісні зв'язані з обрядовим культом, як веснянки, весільні ладкання, колядки, похоронні голосіння, а також такі жанри, як дитячі ігрові та колискові пісні, утворили свою специфічну ритмічно-тональну структуру, не подібну до інших побутових пісень, і їх, очевидно, можна і треба виділяти в окремі групи, натомість усі інші побутові пісні (любовні, сімейні, балади, жартівливі) слід групувати не за змістом тексту, а за музично-тональною структурою, бо тут текст не може бути вирішальним критерієм, тут до однієї мелодійної структури підташовуються тексти різного змісту, і навпаки – до того самого підбираються різні, неподібні мелодії. Тут мірилом групування мусить стати виключно музично-ритмічна і тональна форми» [5, с. 199–200].

У розмові про упорядкування збірника, як згадував С. Людкевич, І. Франко висловив ряд цікавих і глибоких спостережень над музичними особливостями різних жанрів і тим самим дав можливість зрозуміти не одне питання, яке до цього часу для упорядника було не зовсім осмисленим. Отже, з впевненістю можна констатувати, що вище зазначені принципи в упорядкуванні музичного фольклору, на яких був побудований збірник «Галицько-руські народні мелодії», не належали до винаходу одного редактора, а були узагальненням колективної думки членів етнографічної комісії НТШ, у склад якої входили І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса і їх причетність до появи збірника, як видно зі спогадів С. Людкевича, була незаперечна.

Значення ритмічної концепції і принципів мелодичної типології для впорядкування пісенного матеріалу у збірнику було оцінено етномузикознавцями неоднозначно. Якщо І. Франко у рецензії на збірник зазначав, що «... се цінний початок в історії національної музики» [11, с. 178], то К. Квітка під псевдонімом Т. Борейко зауважив: «... найбільша прикмета аскетизму в труді Людкевича се те, що Людкевич в значній мірі добровільно зробив свою роботу сухою та безвідрадною для себе, а саме через прийняту класифікацію матеріалу... Через те маємо у збірнику Людкевича поміж нумерами найвищого інтересу і довгі нудні рядки безбарвних варіантів» [1, с. 15]. Хоча у листі з Євпаторії 26 травня 1908 року до В. Гнатюка він зазначав: «... після видання «Галицько-руських мелодій» я вважаю д. Людкевича за найзначнішого нашого музикального етнографа, і коли б він згодився поїхати в екскурсію, я б віддав йому субсидію без жодного вагання...» [7, с. 16]. З часом погляди К. Квітки на систематизацію, запропоновану у збірнику «Галицько-руські народні мелодії», докорінно змінилися. На це вказують деякі його розвідки про ритміку народних пісень та особисті зізнання, зафіксовані у листі до Ф. Колесси від 11 червня 1923 року, де він зазначав: «... я дуже шкодую пост фактум, що не додержував ритмічної систематизації в порядкуванні мелодій (свого збірника, виданого в 1922 р. – О. С.) і, друкуючи їх, я був певен, що будуть надруковані студії над ними» [3, с. 171].

Високо оцінив збірник Й. Роздольського-С. Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» Ф. Колесса у доповіді, виголошеній 1909 року на Першому українському просвітньо-економічному конгресі у Львові. У ній, зокрема, вчений опирався на збірник як на найоб'ємніше видання «... з усіх, які тепер появились числом і якістю мелодій, збірник показує наглядно живучість української народної музики» [4, с. 242].

Глибоко наукову статтю-рецензію на збірник Й. Роздольського-С. Людкевича написав угорський вчений-фольклорист Я. Шепреді, в якій, високо оцінюючи зібраний і систематизований за новим принципом пісенний матеріал, закликав угорців ширше знайомитися з українським фольклором. Зокрема, він зазначав: «Людкевич використав новий у музичній фольклористиці принцип групування пісень по типу мелодій, який зацікавив угорських вчених» [8, с. 78].

Отже, збірник Й. Роздольського-С. Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» – це нове явище в класифікації та систематизації українського пісенного фольклору. Його новаторські принципи транскрибування народних мелодій до сьогодні є актуальними в підготовці фольклорних збірників наукового спрямування. У збірнику закладена нова концепція культуро-жанрової систематизації українського музичного фольклору, яка стала приводом для започаткування наукового періоду в історії української музичної фольклористики. Підтвердженням цього є висока оцінка збірника, дана відомими українськими та зарубіжними фольклористами і етномузикознавцями – І. Франком, К. Квіткою, Ф. Колесою, П. Шефреді, які ставили його за приклад під час систематизації українських народних мелодій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Борейко Т. (К. Квітка). Новітня українська музична етнографія / Т. Борейко // Рідний край. – 1912. – № 12. – С. 15–19.
2. Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка / Зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич. – Львів : Друк. Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 21. – Ч. 1, 1906. – 177 с; Т. 22. – Ч. 2, 1908. – С. 177–384.
3. Грица С. С. Людкевич – фольклорист / С. Грица // Творчість С. Людкевича ; [упор. М. Загайкевич]. – Київ, 1979. – С. 164–183.
4. Колеса Ф. М. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу / Ф. М. Колеса // Ф. М. Колеса. Музикознавчі праці ; [підгот. до друку, вступ. стаття і прим. С. Й. Грици]. – Київ, 1970. – С. 237–247.
5. Людкевич С. Іван Франко і музика / С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження і статті ; [упор. та відповідальний редактор доктор мистецтвознавства М. М. Гордійчук]. – Київ, 1976. – С. 198–202.
6. Макарчук С. А. Этносоциальное развитие и национальные отношения на западноукраинских землях в период империализма / С. А. Макарчук. – Львов : Изд-во при Львовском гос. университете «Вища школа», 1983. – 254 с.
7. Матеріали рукописних фондів центральної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника у Львові. – Фонд В. Гнатюка. – Од. зб. 349. – Арк. 16.
8. Мушкетик Л. Ю. Слов'язознавча проблематика угорської фольклористики кінця ХІХ – початку ХХ століть / М. Ю. Мушкетик // Слов'янське літературознавство і фольклористика : Вип. 16. – Київ, 1987. – С. 70–78.
9. Потєбня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен: Колядки и щедровки / А. А. Потєбня. – Варшава, 1887. – Т. 2. – 810 с.
10. Сокальський П. П. Руська народна музика / П. П. Сокальський. – Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури, 1959. – 399 с.
11. Франко І. Я. Бібліографія / І. Я. Франко // Літературно-науковий вісник. – Т. 38. – Кн. 4. – Львів, 1907. – С. 178.
12. Хроніка Наукового Товариства ім. Шевченка: Вип. ІV. – Львів : 3 друк. НТШ, 1906. – 428 с.
13. Kronn I. Welche ist die beste Methode um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer musikakischen (nicht textlichen) Beschaffenheit. Lexikalisch zu orden / I. Kronn // Sammelbände der Internationalen Musikwissenschit, IV. – S. 643–646.

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.97.028

Т. І. СІЛЬЧЕНКО

## ВАЖЛИВІСТЬ ІМПРОВІЗОВАНОЇ ЛЯЛЬКИ ДЛЯ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА-ЛЯЛЬКАРЯ

*У статті розглянуто специфічність навчання студента-лялькаря. Через аналіз різновидів імпровізованої ляльки доведено, що саме курс імпровізованої ляльки допомагає студентові зробити плавний перехід від руки до ляльки. Досліджено, що цей курс є важливою передумовою для роботи з театральною лялькою та створення акторського образу майбутнього актора-лялькаря.*

**Ключові слова:** пластика руки, рука-образ, рука з кулькою, рука на планшеті, імпровізована лялька.

Т. И. СИЛЬЧЕНКО

## ВАЖНОСТЬ ИМПРОВИЗИРОВАННОЙ КУКЛЫ ДЛЯ БУДУЩЕГО АКТЕРА-КУКОЛЬНИКА

*В статье рассмотрена специфичность учебы студента-кукольника. Путём анализа разновидностей импровизированной куклы доказано, что именно курс импровизированной куклы помогает студенту сделать плавный переход от руки к кукле. Исследовано, что данный курс является важной предпосылкой для работы с театральной куклой и создания актерского образа будущего актера-кукольника.*

**Ключевые слова:** пластика руки, рука-образ, рука с шариком, рука на планшете, импровизированная кукла.

T. I. SILCHENKO

## IMPORTANCE OF IMPROVISED PUPPET FOR A FUTURE ACTOR-PUPPETEER

*One of the main assignments in professional training of a student-puppeteer is a development of skills to hand over his or her own inner feelings directly by means of a hand or an artistic instrument-theatre puppet.*

*First, quite not simple stage is to teach a student to operate by hands or through hands, however they are basic instrument of a professional puppeteer. Besides the training exercises that develop plastic arts and technique of hands a student is taught a course on the mastery of an improvised puppet. This course is an important precondition by teaching on working with theatre puppets of all systems. There is a big variety of improvised puppets that is created by a hand or by an object on a plane-table or on a screen.*



*Hands that depict and operate – this is a conditional form of the puppet theatre, where hand replaces basic means – a puppet. In plastic sketches hands create unexpected their own true, vivid situations, animal images, objects etc.*

*The improvised puppet on a plane-table is more expressive in dancing, where it can convey the concept and nature of its dance by special movement of its «legs».*

*A hand with a ball – improvised puppet on a screen. The hand in particular creates a new, unexpected embodiment by hand – a little person. It helps student to get over from more conditional plastic puppet in front of him or her to more specific image of a puppet.*

*One of a kind of improvised puppet is a puppet on the actor's hand that operates it openly in front of the audience. It's a very complicated stage of studies of operation of such puppet, however the division of external image out of the actor creates a problem of divarication. The actor must act not on his own personality but on an imaginary personality of a puppet, and to be filled with its concerns, aspirations, attitudes, as his own.*

*In such case it's necessary to have high techniques of attention, development of imagination and fantasy that play an important role in the training of a future actor. Puppet techniques help him to choose and memorize by heart highly accurate movements, perspective and gestures of a puppet. Imagination and fantasy are favorable to spiritual incarnation into the puppet.*

*Trained attention of a puppeteer has an easy of access to the visual communication with the partner's puppet, auditory attention to his words, visual control on his puppet, minor supervision of the screen and floor on the stage, acoustic supervision of the auditory and even the supervision of two puppets on two hands in case he operates them simultaneously. Therefore, the student receives a lot of exercises and trainings for the development of his attention during his studies.*

*The course of improvised puppet during which a smooth transition «hand-hand-puppet» takes place is methodically necessary for the future puppeteer, as it is a precondition for a work with a professional puppet and creation of a dramatic image.*

**Key words:** *the plastic arts of hand, hand-character, hand with a marble, hand on a plane-table, improvised puppet.*

Одним з головних завдань у професійній підготовці студента-лялькаря є розвиток навичок для передачі своїх внутрішніх відчуттів безпосередньо через руку або художній інструмент – театральну ляльку. Існування актора театру ляльок на сцені досить специфічне. Він може бути закритий від глядача ширмою або працювати «відкритим прийомом», але сам процес передачі психофізики людини через ляльку є загальним для усіх видів лялькових систем. Перший, досить непростий етап – навчити студента діяти руками або через руки, адже вони є основним інструментом професійного лялькаря.

Про здібність рук, що рухаються, писав у своїх роботах М. Корольов. Він зауважував, що естрадний театр рук, який може народитися з пластичних етюдів руками, досить цікавий для професійного актора і глядача [1]. С. Образцов, один з перших лялькарів, що спробував практично застосувати та задіяти руку з кулькою на естраді, в автобіографічних книгах описував шлях виведення руки на ширму [2]. О. Рубинський у своїх працях зазначав, що лялька – це «матеріалізована метафора», і тільки виключна фантазія і уява актора виправдає ірреальність пластики ляльки і допоможе досягнути перевтілення [3].

Мета статті – розкрити поняття «імпровізованої ляльки» та довести, що цей курс викладання потрібен для майбутнього актора-лялькаря і є важливою передумовою в оволодінні професійною лялькою.

Задовго до того, як студент отримує в руки театральну ляльку, він проходить важкий період освоєння азів керування нею. Окрім існуючих тренажних вправ, що розвивають пластику і техніку рук, студентові викладають курс оволодіння імпровізованою лялькою, який допомагає поступово перебудувати його психофізику щодо піднятих догори рук. Цей курс є важливою передумовою для роботи з театральними ляльками всіх систем. Є багато різновидів імпровізованої ляльки, які утворюються рукою або будь-яким предметом з додаванням необхідних елементів виразності чи пристосувань для керування на ширмі і планшетах.

Руки на сцені мають дві здібності: зображувати та діяти. Як зазначає М. Корольов, здібність рук сценічно діяти – традиційне явище у театрі. В балеті руки танцюють, в інших театрах діють так же або майже так, як руки людини у житті, в театрі ляльок призводять до руху ляльки. І тільки в одному випадку «перестають бути руками», перетворюючись у матеріал для скульптурних зображень. Ця їхня функція гостро відрізняється від усіх інших, що бувають у рук людини на сцені [1, с. 28]. Тільки-но руки починають ще додатково рухатися і діяти, вони перетворюються у мініатюрний персонаж. Сила дії полягає у тому, що людина та навколишній світ не копіюються: створюються неочікувані, по-своєму правильні життєві асоціації. У маленьких сценках глядач може впізнати або по-новому побачити людину, тварину, птаха, чарівну казку тощо. Руки, що зображують і діють, – це умовна форма театру ляльок. Втім, усе мистецтво театру ляльок прагне до великої умовності.

Руки лялькаря, що грають, вперше з'явилися на естраді. У коротких концертних етюдах вони сценічно діяли, створюючи образи людей, тварин, предметів, абстрактні символи, явища природи тощо. Мистецтво діючих образотворчо рук – особлива театральна-концертна форма, народжена у світі лялькового мистецтва, яка сьогодні переросла в естрадний театр рук. Театр рук відрізняється від театру ляльок заміною головного засобу: рука лялькаря замінює ляльку.

З ціллю збагачення образотворчо-сценічних можливостей театр рук може використовувати колір і музику. З кольоровими рукавичками або деталями костюмів на сцені виникає колірна гама, з'являються образно-колірні відношення, збільшується можливість для створення символів. Вельми цікаві образи руками народжуються під музичний супровід. Руки-образи вступають між собою у різноманітні взаємовідносини та створюють пародійні, гумористичні, побутові картинки і сцени, розігрують байки, сатиричні і ліричні етюди і навіть політичні памфлети. Зазвичай сатиричний, іронічний або пародійний образ вимагає виявлення становлення людини-актора до життєвого явища.

Студентів навчають «мови» рук. Пошук характеру чи характерності у рухах рук, що несуть у собі емоційне навантаження, розвиток асоціативної уяви через пластику рук, створення пластичних етюдів руками з можливим відображенням природних явищ, історичних подій, емоційних станів, узагальнень тощо є передумовою для навчання роботи з професійною лялькою та створення акторського образу.

Окрім руки, що несе в собі пластичний образ, імпровізована лялька на планшеті має свої особливості і притаманні тільки їй виразні засоби. Рука актора як система планшетної ляльки, де вказівний та середній пальці виконують функції ніг ляльки, мізинець і великий пальці – функції рук, а зап'ястя із умовними рисами обличчя – голови, виникла ще у середині 60-их років одночасно у театральних школах лялькарів у Росії і Болгарії. Ця мала форма імпровізованої ляльки вимагає особливої «мілкої» виразної пластики і розвиненості моторики пальців. У танцювальних номерах рука на планшеті найбільш виразна. Застосовуючи різні темпи і ритми, можна тільки за допомогою особливих рух «ніг» передати зміст і характер танцю. Рука на планшеті має тільки їй притаманні художні особливості. Пластичні виразні засоби цієї руки-ляльки хоча і достатньо умовні, але різноманітні. Особливість пластики такої ляльки в тому, що її не покажеш спиною (внутрішня сторона руки прикриває підібганий безіменний палець), якщо не задумується спеціальний костюм персонажа. Але повороти *trois quarts* (труакар) ця лялька робить ідеально. Руки ляльки обмежені у русі, тому основними виразними засобами руки-ляльки є ноги і положення корпусу.

Окрім рук, що створюють пластичний образ перед собою, та руки-ляльки на планшеті, існує рука з кулькою. Цей різновид імпровізованої ляльки вже переноситься на ширму.

Перші лялькарі, які ввели руки на ширму, були відомі митці Сергій Образцов та Ів Жолі. Можна згадати відомі концертні номери С. В. Образцова, появу яких сам майстер пояснив наступним чином: «У пошуках найбільш відомого матеріалу, який би найбільше сприймався, я наштовхнувся на думку зробити ляльку просто голою рукою, насадивши тільки на вказівний палець голівку-кульку. Можливість і виразність таких ляльок виявилися неймовірною і, звичайно, не вичерпалися першою роботою з ними (романс Чайковського)» [2, с. 29]. Саме рука з кулькою створює нове, неочікуване втілення руки – маленьку людину. Вона

допомагає студентіві перейти від надто умовної пластичної ляльки перед собою до більш конкретного образу ляльки. Для студента це перший серйозний етап роботи на ширмі.

До різновидів імпровізованої ляльки належить лялька на руці актора, який керує нею відкрито перед глядачем. Це вкрай складний етап навчання керування такою лялькою, адже відділення зовнішнього образу від актора створює проблему роздвоєння. Актор повинен зуміти забути про своє особисте «я» і діяти від уявного «я» ляльки-образу, перейнятися його турботами, прагненнями, ставленням, як своїми особистими. Він повинен відверто прийняти і виховати в собі магічне «як би»: лялька не штучне, мертве створіння, але жива істота – сам актор. Тоді несправжнє, штучне «я» ляльки за допомогою уяви і всієї техніки лялькаря перетворюється у живе людське «я» актора. І як результат – лялька оживає.

Свідомо відшукані рухи, що максимально контролюються, ракурси і жести поступово освоюються і завчаються майже до автоматизму; контроль за ними різко зменшується, увага актора звільнюється для справжньої дії, міцніє віра у правду сценічного життя – дуже специфічного життя стилізованого, умовного образу. Виникає справжнє сценічне самопочуття, переживання і робота підсвідомості.

Але зазвичай почуття і прагнення актора не співпадають із почуттями і прагненнями ляльки-персонажа, тоді актор не переживає їх, а тільки зображує. Актор живе ставленням до ляльки-образу, і лялька стає елементом «відчуження».

Однак бувають випадки і зворотного зв'язку. Уявимо собі актора, який відкрито грає з лялькою на сцені, створює одночасно дві дійові особи – він сам і його лялька. Простий приклад – тато Карло з лялькою Буратіно. Вони ведуть між собою діалог, спілкуються, взаємодіють. Кожен з них – образ зі своєю особливою, відмінною від іншого логікою поведінки, своїми думками і переживаннями.

Чи може актор одночасно створювати дві дієві ролі на основі переживання? Вочевидь, ні. Актор може органічно діяти в ролі тата Карла, переживаючи її, тільки при умові, якщо він на основі переживання ролі Буратіно на першому етапі репетицій як типовий актор удавання відбере і вивчить усі щонайменші рухи ляльки до повного і віртуозного механічного відтворення. І не тільки рухи, але й точні інтонації. Лише тоді лялька Буратіно не буде заважати татові Карло. У цих випадках «переселення» душі актора в ляльку не відбувається, водночас існують два «я»: «я» живого актора-образу й ілюзорне «я» ляльки. Тут потрібна висока техніка уваги, яка відіграє важливу роль у навчанні майбутнього актора.

Уява лялькаря – велика, чудодійна сила, яка сприяє втіленню у ляльку, духовного переселення в неї, і в моменти сценічної творчості наївно повірити у безглуздість, що дивакувата анатомія і дивні рухи ляльки – це його особисті рухи. Саме висока техніка і уява допомагають «перейти в ляльку нагору», розпочати з нею загальне життя одним диханням, одним пульсом. З цього моменту, на думку О. Рубинського, починається етап праці лялькаря, що вимагає від нього виключної фантазії і здібності «заглядання» у поза межні форми Буття і переплавлення вже відомих форм власної свідомості, що відбиває об'єктивну реальність, в інші, «невідомі», але цілком допустимі форми: таке не існує, але могло б існувати. Тут вступає в силу парадоксальна логіка, здібна переконати будь-якого глядача в реальності того, що відбувається. У цьому міститься унікальна сила цього мистецтва. Ніхто з акторів людського театру на це не здатен, тому що актор – це конкретність, реальність, особистість, індивідуальність; а лялька – це концентрація, ірреальність, «матеріалізована метафора» [3, с. 82]. Отже, при високій майстерності і творчих даних, почуття руху ляльки в актора-лялькаря починає служити йому так же, як і почуття руху драматичному акторові. У лялькаря виникає творчий стан, який містить роботу підсвідомості, сценічне переживання, що й дозволяє досягнути перевтілення.

І хоча драматичний актор теж користується миттєвим перемиканням уваги, розподілом головних і другорядних об'єктів, напівавтоматизмом і контролем, сценічна увага актора-лялькаря набагато складніша. У процесі роботи лялькаря має відбутися роздвоєння, навіть розстроєння на образ-ляльку, власний образ і на контроль за фізичним станом обох.

Тренованій увазі актора-лялькаря цілком доступне візуальне спілкування з лялькою партнера, слухова увага до слів партнера, які начебто промовила його лялька, візуальний

контроль за своєю лялькою, незначний, зрідка необхідний контроль за ширмою та підлогою сцени, слуховий контроль глядацької зали і навіть контроль за двома ляльками на двох руках, якщо він одночасно ними керує.

Під впливом двох специфічних елементів творчості (почуття ляльки і почуття її руху), під впливом загального коефіцієнту штучності в театрі ляльок піддаються деяким змінам майже всі елементи акторської творчості, описані Станіславським. Але ця тема ще потребує докладнішого вивчення.

Одним із важливих елементів артистичної техніки актора театру ляльок є також почуття ляльки. Це основна ознака хисту актора-лялькаря, не менш суттєва, ніж здібність створювати пластичний рух ляльки. Почуття ляльки – здатність осягнути задум художника і знайти відповідне сценічне життя ляльки-образу. Воно тісно пов'язане із почуттям руху ляльки. В актора в момент творчості почуття ляльки фактично зливається з почуттям руху ляльки.

Робота з імпровізованою лялькою у всіх її видах (від простої до ускладненої) допомагає студентові м'яко подолати перехід від звичайного руху руки до створення рукою образу ляльки і знайти ту середину, де закінчується його особисте «я» і починається «я» ляльки.

*Пластика рук* допомагає студентові зрозуміти і виконати точний рух, що іде від руки. Студент бачить свої руки, що створюють будь-який образ, безпосередньо перед собою.

*Рука-лялька на планшеті* уособлює вже маленьку людину, тому студент, бачачи її перед собою, намагається передати своїй руці рухи, притаманні людині.

*Рука з кулькою* створює образ ляльки-людини, при цьому рука переноситься на ширму. Таким чином, студентові доводиться передавати імпульс в ляльку нагору.

*Лялька на руці актора* залишається найскладнішою імпровізованою лялькою, тому що відділення зовнішнього образу від актора створює проблему роздвоєння. Актор повинен зуміти забути про своє особисте «я» і діяти від уявного «я» ляльки-образу.

Плавний перехід *рука – рука-лялька – лялька* методично необхідний не тільки для оволодіння планшетною лялькою, але й для інших систем ляльок. Курс імпровізованої ляльки дуже важливий для майбутнього актора-лялькаря, він є передумовою для роботи з професійною лялькою та створення акторського образу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Королёв М. М. Искусство театра кукол / М. М. Королёв // Основы теории. – Л. : Искусство, 1973. – 50 с.
2. Образцов С. Театр куклы / С. Образцов // Советский театр. – 1931. – № 7. – С. 29.
3. Рубинський А. Ю. Реалистический метод в театре кукол / А. Ю. Рубинський // Post office : Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2008. – Вип. 813. – С. 67–88.

УДК 793.2 : 930.85

М. В. КРИПЧУК

### ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ МАСОВОГО ТЕАТРУ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА

*У статті досліджено значення масових театралізованих свят періоду Великої французької буржуазної революції доби Просвітництва. Розглянуто особливості створення символічної образності в революційних святах означеного періоду. Показано зв'язок нової символіки з епохою античності. Охарактеризовано основні засоби виразності, які використовуються при створенні художньої образності під час проведення головних масових театралізованих свят.*

**Ключові слова:** Просвітництво, Велика французька буржуазна революція, символіка, символічна образність, алегоричні образи.

Н. В. КРИПЧУК

### ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ МАССОВОГО ТЕАТРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

*В статье исследовано значение массовых театрализованных праздников периода Великой французской буржуазной революции эпохи Просвещения. Рассмотрены особенности создания символической образности в революционных праздниках обозначенного периода. Показана связь новой символики с эпохой античности. Охарактеризованы основные средства выразительности, которые используются при создании художественной образности во время проведения главных массовых театрализованных праздников.*

**Ключевые слова:** Просвещение, Великая французская буржуазная революция, символика, символическая образность, аллегорические образы.

N. V. KRIPCHUK

### PECULIARITIES OF THEATRICAL SYMBOLIC IMAGERY OF THE ENLIGHTENMENT

*The following article is devoted to the study of festive theatrical performances of the period of Great French Revolution of Enlightenment. During this period knowledge and intelligence become the main characteristics of society. Significant changes happen in culture in general as well as in the theatrical performances. Great Bourgeois Revolution in France became that historical milestone event which marked that general historical events in culture, politics, society, arts etc. Because of these changes theatrical performances and popular holidays of the new style appear. Among the characteristic features of such performances are: new ritual entertaining and play forms, emblems and symbols.*

*There is also a change of symbolism and its content (ritual of collective loyalty oath, tricolor – saint symbol of Revolution, altar of Motherland – the symbol of dominating cult of the Revolution, etc).*

*During this period the republican holiday calendar of the Revolution is being established. The system of the French revolutionary calendar despite main holidays included the Holiday of Youth, spouse of Anility, Holiday of farmers, and other historical and civil holidays. All these facts prove participation of broad segments of population in the political life of that period.*

*Peculiarities of creation of symbolic imagery in the revolutionary holidays of the abovementioned period are being studied. Special attention is paid to the main holidays of this period, among which the most important for our research are: holiday of the Triumph of Revolution, holiday of the Supreme Being, Day of the Republican Unity; and three main celebrations: transporting of Walter's ashes to the Pantheon, holiday of freedom dedicated to the soldier of Shatovie's regiment, holiday in honor of the Federation anniversary in 1792.*

*Under the conditions of the Great French Bourgeois Revolution the theatre of synthesis is born, which was based on the traditions of the Classical Greek and Medieval theatrical performances containing system of symbols.*

*Connection of the new symbolism with the classical antiquity (use of quadrigas, bay leaf garlands, etc). Being shown repeatedly these classical antique images became familiar to the people. The new means of poetic expression which are used in the creation of poetic imagery during organization of theatrical performances are characterized. Usage of allegory, one of the main means of expression of that period, became one of the main attribute of revolutionary festivals and was actively used by organizers of theatrical performances at the beginning of XX century.*

*Music is an important mean of creation of tonal imagery, it had particular meaning during celebration of revolutionary holiday. During this period revolutionary hymn «La Marselliase» and «Hymn to the Nature» were created.*

*Digital (fourteen quadrigas during the celebration of holiday of the Triumph of Revolution) and color (white color as symbol of purity and virginity, which was connected with the Maid of Orleans – Joan of Arc; red color as symbol of blood shed in the battles; blue as symbol of Saint Martin, Patron of France) symbolism is observed.*

*Meaning of the holidays of the period of the Great Bourgeois Revolution is in their democratic character. For the first time in the history of theatrical performances local material, connection with real historical events, new symbols are used, which was the basis for creation of the holidays of the beginning of XX century in the period of modernism, and also became one of the main qualities of the theatrical performances of the beginning of XXI century.*

**Key words:** *Enlightenment, French Bourgeois Revolution, symbolism, symbolic imagery, allegorical images.*

XVIII ст. було переломним у розвитку капіталізму. Ще майже у всій Європі, за винятком Англії і Голландії, панував феодальний лад, ще здавалася непохитною сила абсолютних монархій, а вже ряд прикмет провіщав їхнє близьке падіння. Селянські повстання, народно-визвольні війни, з одного боку, швидке зростання капіталістичного виробництва, з іншого, підривали феодальний лад. Нові ідеї і погляди, що мали революційну силу, проникали у свідомість широких верств населення. Середньовічна схоластика, застарілі уявлення про божественну природу влади, віджилі норми, догмати церкви, мораль – усе було викрито, дискредитовано, висміяно.

Крім того, наступна доба, яка почалася з XVIII ст. і становить безпосередній інтерес для нашого дослідження, – це доба Просвітництва, під час якої, як стверджує Г. Бояджієв, «в галузі духовної діяльності на повну силу відбувався процес звільнення від релігійного насильства над думкою і були проголошені ті ідеали вільної особистості і демократичного суспільства, які діячі Просвітництва внесли у скарбницю суспільної думки» [2, с. 245]. У цей час наука, знання і розум стають сильним зняряддям у боротьбі проти старого суспільства. Ці факти знаходять пряме відображення і в святах. Просвітителі приділяють величезне значення масовим формам театру. І доказом цього є урочистості Великої французької буржуазної революції 1789–1794 рр.

Велика французька буржуазна революція стала тією знаковою історичною подією, яка ознаменувала собою загальні зміни, а саме у культурі, політиці, суспільстві, мистецтві тощо. Внаслідок цих змін з'являються масові свята і видовища нового типу, що містять нові обрядово-видовищні й ігрові форми, емблеми і символи.

Історичні аспекти цієї проблеми розглядали знані фахівці, зокрема Г. Бояджієв, В. Брабич, Б. Варнеке, С. Мокульський, А. Піотровський, Г. Плетньова, М. Давидова та ін. До проведення масових заходів означеного періоду зверталися такі дослідники, як І. Калітіна, Ю. Лімонов, О. Рубб, Ж. Тьєрсо, І. Уварова та ін., в роботах яких розглядаються художні особливості революційних свят. Але в цих працях, на наш погляд, недостатньо приділяється увага створенню художньої образності в контексті режисури масових видовищ.

Метою статті є аналіз специфічних особливостей створення символічної образності масових свят періоду Великої французької буржуазної революції.

Французька революційна буржуазія, і особливо її радикальний прошарок – якобінці, добре усвідомлювали велике значення свят у гігантському революціонізуючому побуті, а тому Конвент, відмінивши всеохоплюючу владу католицької церкви, віднявши у неї маєтки і привілеї, а також старе літочислення, натомість оголосив святами зовсім нові дати: дні революційних перемог, дні траурних спогадів, дні сівби, жнив і т. ін. До системи французького революційного календаря входили і свята Молодості, Подружжя, Старості, Землероба, історичні і громадянські. Все це свідчило про активну участь широких верств населення у політичному житті того часу. У новому середовищі, в нових святах виникли й нові обрядово-видовищні й ігрові форми, емблеми і символи (наприклад, обряд колективної присяги, який брав свій початок із знаменитої клятви в залі для гри в м'яча; виконання музичних творів

духовими інструментами під акомпанемент гарматних залпів – «музика гарматних вистрелів»; триколюрова кокарда – «святий символ революції»; фрігійський ковпак, спис, нарешті, вітвар Батьківщини – символ домінуючого культу революції – патріотизму, в якому висловила себе більшою мірою любов французів до свободи і рівності, ніж любов до рідної землі). Після 14 липня 1790 р. вітварі батьківщини споруджуються у всіх містах і селах, на майданах, біля приміщень муніципалітетів, на лугах і вершинах гір. Біля них здійснюються Христини, молодята клянуться в коханні один одному, солдати приймають присягу. Вони ж визначають місце масового свята, організовуючи його простір для проведення в ньому дійств та інсценізацій.

Революція не лише народила свої символи, але й законодавчо закріпила їх. Декрет Законодавчих зборів від 6 липня 1792 року про встановлення в кожній комуні вітварів батьківщини був, подібно до декрету про обов'язкове носіння триколюрової кокарди (від 5 липня 1792 р.), лише юридичним закріпленням стихійної традиції, яка вже міцно вкоренилася в житті і практиці масових свят. З цього слід зробити висновок, що досить тривалий час нові обрядово-видовищні й ігрові форми, емблеми і символи існували в антагонізмі з офіційними установками, але саме з цієї причини виражали внутрішню, омріяну свободу, спрямовуючи свідомість людей на нове соціальне бачення світу. Так революційне свято утверджувало свій суспільно-політичний ідеал і водночас проголошувало право на його здійснення у житті.

В атмосфері революційно-патріотичного піднесення, коли немов самі по собі народжувалися рідкісні за красою і позбавлені всілякої штучності святкові дійства, стала можливою поява у липні 1792 р. музичного шедевру – «Марсельськи». Цей твір, написаний досі нікому не відомим Руже де Ліллем, зайняв у музичному репертуарі французьких масових революційних свят перше і найбільш гідне місце, затвердившись у якості їхнього гімну [7].

Республіканський Конвент створив спеціальну установу, яка відала підготовкою і проведенням свят, поставивши на чолі його художника Луї Давида. Він був унікальною в художньому відношенні особистістю, що об'єднала в собі таланти полководця, декоратора, архітектора, костюмера, художника, актора, і, головне, режисера масових свят і вистав. Ще до встановлення Республіки він виявив себе у цій якості, повністю оформивши три урочистості: 1) Перенесення праху Вольтера в Пантеон; 2) Свято Свободи на честь солдата полку Шатов'є; 3) Свято Федерації 1792 р.

Спочатку ідея народних свят знайшла просвітителів XVIII ст. Жан-Жак Руссо і Дені Дідро. Останній писав про могутню силу виховного впливу масових видовищ, про необхідність існування театру просто неба. Жан-Жак Руссо розглядає свято як спосіб єдності, який впливає на процвітання держави і зміцнення її могутності. Він писав: «Якщо ви хочете зробити народ працелюбним і дієвим, дайте йому святкування... Дні, втрачені таким чином, надають більшій цінності іншим дням. Керуйте цими розвагами, щоб зробити їх благородними, – це істинний спосіб надихнути їхню працю» [6, с. 206–207].

Штурм Бастилії, який відбувся 14 липня 1789 р., став ключовим моментом у проведенні масових театралізованих свят. Звернімо увагу на те, що сама фортеця на той час символізувала абсолютизм і її взяття стало символом усякого досягнутого революційним шляхом політичного звільнення, символом демократизації й цивілізації. Таким чином, скинутий був символ тиранії, насильства і гніту.

Будь-яка нова влада завжди турбується про створення своєї власної символіки, яка покликана свідчити про прихід нового політичного часу. В результаті Великої французької буржуазної революції відбулися кардинальні зміни символіки, і передусім, у масових святах.

Наприклад, на «Святі торжества революції» була організована урочиста хода у вигляді чотирнадцяти колісниць (символічна дата взяття Бастилії), на яких знаходились солдати й поранені, у супроводі дівчат у білому. Завершувала ходу основна червона колісниця, яка символізувала Перемогу. До композицій вводилися й інші символи (трикутники, сфери, вінки з лавру, написи тощо).

Організатори в пошуках нової символіки все ж звертаються до античності й орієнтуються передусім на неї. При багаторазовому повторі античних образів і символів вони ставали зрозумілими для народу. До того ж античні елементи органічно поєднувалися з іншими деталями,

створюючи той чи інший художній образ. Так, властива карнавалам постать Дурості рухалась за Свободою на святі вшанування полку Шатов'є 15 квітня 1792 року, піраміда з арсеналом єгипетського мистецтва використовувалась на святі вшанування загиблих 10 серпня 1792 р., а статуя Природи органічно виглядала на річницю звільнення від монархії 10 серпня 1793.

Символічними обрядами було наповнено традиційне народне свято на честь річниці Федерації (1793 р.), яке проводилося на площі Бастилії. Спеціально для урочистості був написаний Госсеком «Гімн природі». З появою перших променів світла всі присутні виконували «Гімн», після чого почалося символічне обмивання біля «Джерела Відродження», яке було споруджене на руїнах Бастилії. У день свята був сконструйований спеціальний майданчик просто неба, де були відтворені масові епізоди героїчної осади Лілля. Дослідники стверджують, що саме ця постановка стала першим кроком до зародження народного театру Франції. Характерно, що ця подія відбулася саме просто неба. Відомий дослідник і режисер масових свят І. Шароєв стверджував, що у святах Французької революції «воедино злились політика і мистецтво» [9, с. 63]. Він акцентує увагу на тому, що «це – один із підсумків, принципово важливих для визначення рис становлення жанру масових свят і видовищ» [9, с. 64].

Деякі дослідники вважають, що найбільш яскравою урочистістю цього періоду стало «Свято Верховної Істоти» (8 червня 1794 р.). Верховна Істота для французьких революціонерів вважалася символом, який замінив Бога. В цей день усі будинки Парижу були прикрашені квітами і зеленню, всюди були розвішані триколірні стрічки. Найбільш популярними стали кольори синьо-червоного паризького прапора. Але тому, що монархія ще зберігалася, до прапора Парижа була додана ще біла монархічна стрічка. У такому поєднанні триколон означав рівність. Білий колір означав чистоту й незайманість, що передусім було пов'язано з Орлеанською дівочою – Жанною д'Арк; червоний колір – символ крові, пролитої в боях; синій – символ святого Мартина, який вважався покровителем Франції.

Після пострілу гармати, який став сигналом початку урочистої ходи, почалося святкування в саду Тюільрі. Для цього свята був створений хор у кількості 2400 осіб. Цим хором після виступу Робесп'єра був урочисто виконаний «Гімн Верховної Істоти». А посеред басейну, після символічного спалення покривала, з'явилася біла статуя Мудрості. У цьому своєрідному пролозі відбулося і спалення «огидних постатей» Брехливої Простоти, Егоїзму і Марнославства, які служили хитким п'єдесталом Атеїзму. Центральною частиною свята була хода на Марсове поле. У самому центрі процесії, що складалася із 48 колон, ішли члени Конвенту, «оточуючи червону колісницю, на якій розміщувалися предмети, необхідні «для насичення тіла і духу» – плуг зі снопом жита і друкарський верстат» [8, с. 58].

На Марсовому полі відбувалася основна дія, в якій брали участь різні за складом хори. «Всі вони виконували твори, які уславлювали героїв революції і Верховну Істоту: чоловіки клялися захищати революцію і бути їй вірними, жінки дякували Верховну Істоту за те, що вона дає життя новим громадянам Франції, і обіцяли виховувати своїх дітей в дусі тих лозунгів, які несла на своїх прапорах Велика французька буржуазна революція» [3, с. 58]. Знову був виконаний гімн, що оспівував Рівність, Братерство та Свободу, куди включені слова клятви «Знищити тиранів». Своєрідною образотворчою домінантою на святі була Гора як символ, що підніс у результаті революційних дій рід людський. На ній знаходилися трубачі, за сигналом яких всі починали виконувати гімн на честь Верховної Істоти.

Згадуючи про «Свято Верховної Істоти», один з істориків напише, що «народ вважав це чудом і в цій незвичайній красі неба і сонця вбачав певну заповуку примирення Бога з Францією. Страти припинились. Гармати сховані під драпіровками і квітами. У місті не можна було знайти жодного вікна, на якому б не майорів прапор Парижа; будь-який човник плив по річці, прикрашений вимпелами і прапорцями; найменша хатинка, і та була оповита гірляндами і прикрашена шматками матерії; найвузжа вуличка – засипана квітами, і загальний захват поглинув крики ненависті і смерті...» [10, с. 25]. Прикрашання квітами і свіжим листям було своєрідною літургійною дією: вінці з пальмових гілок, пелюстки троянд, що летять під ноги старим, величезні букети квітів (їх вручають матерям і підкидають високо в повітря на честь Верховної Істоти) – на цих ключових моментах трималась вся урочиста церемонія.



Велику кількість символіки мало в собі свято Дня республіканської єдності: відкриття статуї Свободи; спалення атрибутів королівської влади; випущені на волю голуби як символ звільнення народу від гнобителів. Початком свята слугувала урочиста процесія, яка починалася від площі Бастилії. Вісім членів Конвенту несли в ручних ношах скрижалі Прав людини і Акт про конституції. Комісари створювали навкруги Конвенту великий ланцюг, тримаючи в руках триколірний шнур. Слідом за ними рухається військова група, яка супроводить колісницю, запряжену вісьмома білими кінями.

У наведених прикладах простежується цифрова і кольорова символіка. Це свято мало яскраво виражений характер масових театралізованих дійств, про яке писав свого часу відомий французький письменник Ромен Роллан: «Люди того часу бачили найпрекрасніше із свят; вони бачили, як французький народ шанував самого себе на величних святах революції» [4, с. 259].

С. Деркач зауважує, що організатори свят Французької революції «виробили образно-символічні засоби виразності, які продовжили художні традиції античного театру» [1, с. 15]. Далі автор акцентує увагу на створенні режисерської лексики театралізованих масових свят, на особливостях постановочних прийомів режисури, які знайшли своє відображення надалі і вплинули на режисуру масового театру початку ХХ століття.

Одним з головних виразних засобів стали алегоричні образи, якими були проникнуті практично всі святкування Французької революції. На цьому моменті акцентує увагу відомий дослідник, теоретик і практик масових театралізованих видовищ О. Рубб. Він пише: «Незайманість зображалась з вінком на голові і сонцем на грудях. Незалежність – з пальмовими гілками у волоссі і важкою палицею в руці. Чесність – із старовинним законом, Справедливість – з терезами в руках. Істина була оголеною Жінкою з класичним дзеркалом, Перемога – з вінками, пальмовими гілками і тулумбасами» [5, с. 74].

Врешті-решт, А. Чететін до цих думок додає, що «значення свят французької революції полягає в тому, що вони носили яскраво виражений демократичний характер і об'єднували народ в його гарячому прагненні до нового життя, вони поклали початок святам нового типу, де головною дійовою особою став народ, а змістом – його боротьба за щасливе життя» [8, с. 59].

В умовах Великої французької буржуазної революції зароджується театр синтезу, який був заснований на традиціях давногрецького й середньовічного театрального видовища, що містив систему символів. Проте відбувається зміна символіки та поновлюється її зміст.

Основними рисами урочистостей доби Французької революції були масовість, демократичність, монументальність. Уперше за всю історію існування народних масових видовищ у їх проведенні використовувався місцевий документальний матеріал і зв'язок дії з реальними історичними місцями, застосовувалася символіка нового типу, що послужило основою для створення радянських масових свят початку ХХ ст. в добу модернізму й постмодернізму, а також пізніше стала однією з важливих рис масового театру ХХІ ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Деркач С. М. Особливості режисури масових свят просто неба на сучасному етапі (80–90-ті роки) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Деркач Світлана Миколаївна. – К., 1998. – 155 с.
2. История зарубежного театра. Театр Западной Европы : в 4 ч. / [под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева]. – М. : Просвещение, 1971 – Ч. 1. – 1971. – 360 с.
3. Обертинська А. П. Історія масових свят : навч. посібник / А. П. Обертинська. – К. : НМК ВО, 1992. – 128 с.
4. Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. / Р. Роллан ; [сост. и ред. пер. Б. Песиса]. – М. : Худож. лит., 1954. – Т. 14. : Вопросы эстетики. – 831 [1] с.
5. Рубб А. А. Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть / А. А. Рубб. – М. : ВК, 2004. – 604 с.
6. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве : статьи, высказывания, отрывки из произведений / Ж.-Ж. Руссо. – Л. ; М. : Искусство, 1959. – 296 с.
7. Уварова И. Театр будущего / И. Уварова // Декоративное искусство. – 1977. – № 4. – С. 42–44.

8. Чечетин А. И. История массовых народных праздников и представлений : учеб. пособие / А. И. Чечетин. – М. : МГИК, 1976. – 117 с.
9. Шароев И. Г. Театр народных масс / И. Г. Шароев. – М. : ГИТИС, 1978. – 196 с.
10. Nodier Ch. Oeuvres completes : 12 t. / Ch. Nodier. – Paris : Charpentier, 1832 – Т. 7 : Souvenirs et portraits de la Révolution ; suivis du Dernier banquet des Girondins. – 1841. – 523 p.

УДК 792.077 (477.84) XX

П. О. СМОЛЯК

#### ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ОСЕРЕДКУ ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» СЕЛА БІЛА ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто діяльність аматорського театрального гуртка осередку товариства «Просвіта» села Біла Тернопільського повіту у першій третині ХХ ст. Звернено увагу на роль керівників місцевої філії «Просвіти» та їхній внесок у розвиток культурно-мистецького життя села. Показано репертуар колективу на різних етапах розвитку, охарактеризовано роботу режисерів гуртка та ставлення сільської громади до театральних постановок аматорів.*

**Ключові слова:** аматорський театральний гурток, товариство «Просвіта», театральне мистецтво, репертуар, вистава, актор, режисер.

П. О. СМОЛЯК

#### ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЯЧЕЙКИ ОБЩЕСТВА «ПРОСВИТА» СЕЛА БИЛА ТЕРНОПОЛЬСКОГО УЕЗДА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА

*В статье рассмотрена деятельность любительского театрального кружка ячейки общества «Просвита» села Била Тернопольского уезда в первой трети ХХ в. Обращено внимание на роль руководителей местного филиала «Просвиты» и их вклад в развитие культурной жизни села. Показано репертуар коллектива на разных этапах развития, охарактеризовано работу режиссеров кружка и отношение сельской общины к театральным постановкам любителей.*

**Ключевые слова:** любительский театральный кружок, общество «Просвита», театральное искусство, репертуар, спектакль, актер, режиссер.

P. O. SMOLYAK

#### THEATRE ACTIVITIES «PROSVITA» SOCIETY OF BILA VILLAGE IN TERNOPIL COUNTY IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

*At the end of XIX – the first third of the twentieth century in Eastern Galicia in almost all villages and towns has significantly developed amateur theater. It operated under the auspices of Cultural and Educational Society «Prosvita», which was considered the most massive and most prestigious public institution and its activities were aimed to spread among the local population education and culture, spiritual formation, national identity and patriotism.*

*Art life in outlying villages of Ternopil developed quite lively. This was due to the fact that many residents of suburban villages getting education in schools or working in Ternopil city had more opportunities to attend performances there. An organizing of amateur drama was performed by students of gymnasiums and universities, school teachers, priests, or villagers.*

Active cultural and educational life existed in the first third of the twentieth century in Bila village, which is located on the northwestern outskirts of Ternopil and in early twentieth century was at a distance of 4 km from the city. The founder and leader of «Prosvita» in Bila was Ambrose Krushelnytskyi – priest of the Ukrainian Greek Catholic Church, who moved with his family to the village of Bila in 1878. In 1884 he founded the reading room «Prosvita» in the village, donated many books, organized choir in reading, kept them at the beginning at their own expense. Beside Ambrose Krushelnytsky another 23 villagers were the founders of the reading room.

After the death of Krushelnytsky, the priest Bartosz became his successor. He engaged reading room and due to his efforts there were cultural events, including theater performances. In the first decade of the twentieth century 25 residents of Bila attended school in Ternopil, 7 of them were taught in a gymnasium. The level of education of the local people gave a great opportunity to organize cultural events, including organizing various concerts and theatre performances.

In 1905, 1906 and 1907 the reading room was led by pastor Volodymyr Kolyankovskyy, who also organized cultural and artistic events, but not as actively as its predecessors. Nevertheless the performances gathered quite a few viewers. Performances were held in the barn of a local resident Vasyl Brynyak.

The participants of the workshop were mostly young people, the number of which was 25: 10 boys, 10 girls and 5 middle-aged men. The drama workshop possessed 3 books with dramas scenarios, den with wigs and theatrical costumes in which actors often played in performances. Cultural and artistic life of Bila residents in «Prosvita» was interrupted by the events of World War I. In August 1914, Ternopil and neighboring village were occupied by the Russian army. Since the early days of the Russian occupation banned public organizations, associations and clubs were banned. During the hard times of war amateur dramatic group of Bila village paused its activities: many men and boys were mobilized to the army.

In March 1924 Bila village reading room was reopened. Performances started in 1927. A head of the workshop during the 20–30 years of the twentieth century were Courant Petro, Kapravyy Ivan, Polishchuk Pavlo, Brynyak Grygoriy. A directing work was performed by Vavriv Ivan – Ternopil school graduate. Thanks to him scenery appeared - painted landscapes on canvas and even a miniature house that was used during the game in theatre performances. In addition drama workshop participants possessed dummy weapons – spears, swords, pistols, carbines and other details that give the actors and the audience a better perception of the performance. Actors used handmade theatrical costumes. During this period, they gave many performances.

Since 1927, members of the «Prosvita», including drama workshop participants actively began raising money to build a house for «Prosvita».

During the construction of the house drama workshop reading performances took place outdoors in good weather. Often villagers offered the actors to play performances in their unfinished houses in the well-to-fire barn and rural school if headmaster Raba permitted. Many performances were held in houses of nationally-conscious villagers.

In 1936, construction of a new reading room «Prosvita» was completed. All national conscious people of the village began preparations for the consecration of the building and the celebration of this event.

With the advent of Soviet rule in Galicia in September 1939, total ban of cultural and educational societies «Prosvita», «Mother School», «Falcon» and others began. A new government banned activities of Bila village reading room. Premises of folk house in Bila village were turned to the warehouse stocking products, while destroying everything with the educational property – books, scenery, theatrical paraphernalia.

Activities of Bila amateur dramatic group played a major role in the functioning of the branch «Prosvita» in the village. Local fans have made a significant contribution to the development of culture, education and the arts among rural communities.

**Key words:** amateur dramatic group, society of «Prosvita», theatrical art, repertoire, performance, actors, directors.

У кінці XIX – першій третині XX століття у Східній Галичині майже в усіх селах та містечках значного розвитку набуло аматорське театральне мистецтво. Воно діяло під патронатом культурно-освітнього товариства «Просвіта», яке вважалося найбільш масовою і найавторитетнішою громадською інституцією і діяльність його скеровувалася на поширення серед місцевого населення освіти і культури, формування духовності, національної свідомості та патріотизму.

Просвітницький рух Східної Галичини, в тому числі й Тернопільщини кінця XIX – першої третини XX ст., досліджували І. Зуляк [11; 12], А. Грицан [5], Б. Савчук [19], О. Герман [3], Б. Головин [4]. Аматорське театральне мистецтво цього періоду висвітлювали Р. Пилипчук [16; 17], О. Боньковська [1], О. Казимиров [13], П. Медведик [20] та інші театрознавці, історики і краєзнавці. Окремі дані про діяльність аматорських драматичних гуртків у селах поблизу Тернополя знаходимо в краєзнавчих розвідках Б. Савака [18], В. Хоми [21], Ю. Лози [14], В. Дорожовського [10], Б. Палуб'яка [15]. Певна частина відомостей міститься в архівних джерелах Державного архіву Тернопільської області [6–9] та Центрального державного історичного архіву України у м. Львів [22–23].

Незважаючи на певні здобутки науковців, ця сфера дослідження має здебільшого загальний характер, не акцентуюється увага на об'єктивних чи суб'єктивних причинах, пов'язаних з виникненням, розвитком та функціонуванням гуртка.

Мета статті – розглянути історію становлення та діяльність аматорського театального гуртка осередку товариства «Просвіта» у селі Біла Тернопільського повіту в першій третині XX століття, звернути увагу на репертуар аматорів, роботу керівників та режисерів гуртка.

Мистецьке життя в околичних селах міста Тернополя розвивалося досить жваво. Це було пов'язано з тим, що багато мешканців приміських сіл, здобуваючи освіту чи працюючи в Тернополі, мали більше можливостей відвідувати різноманітні концерти чи вистави. Функцію організаторів аматорських драматичних гуртків виконували студенти гімназій, університетів, вчителі шкіл, священники або прості сільські мешканці, які були не байдужі до театральних дійств і любили цей напрям мистецтва.

Активне культурно-просвітне життя відбувалося в першій третині XX ст. у с. Біла, яке розташоване на північно-західній околиці Тернополя і на початку XX ст. знаходилося на відстані 4 км від міста [15, с. 40]. Одну з перших згадок про село зустрічаємо у поборовому реєстрі Трємбовельського староства 1564 р. Наступну згадку, яка стосується с. Біла, можна віднайти у грамоті власника міста Тернополя Костянтина Острозького, яка датована 1600 роком [2, с. 31].

У документах Державного архіву Тернопільської області вказано, що читальня «Просвіти» с. Біла заснована в жовтні 1884 р. [8, арк. 3]. На противагу цьому документи Центрального історичного архіву у м. Львові засвідчують утворення білецької читальні у грудні 1896 р. [22, арк. 1]. Такі розбіжності не є дивними, адже є приклади, коли не збігаються дати заснування філій «Просвіти» і в інших селах Тернопільського повіту, зокрема в Денисові [6, арк. 47; 23, арк. 1], Петрикові [9, арк. 1; 9, арк. 14]. Очевидно, причиною цього є наслідки воєнних подій Першої світової війни та процесів пацифікації початку 30-х років XX ст., коли первинні документи нищились або губились, та й облік у роботі читальні «Просвіти» вівся не завжди відповідально і точно.

Засновником і керівником осередку білецької «Просвіти» був отець Амвросій Крушельницький – священник Української Греко-Католицької Церкви, який разом зі своєю сім'єю переїхав у село Біла в 1878 році. У 1884 році він заснував читальню «Просвіти» в селі, віддавши до неї багато власних книжок, організував хор при читальні, утримував їх на початках за власний кошт. Крім отця Амвросія Крушельницького, засновниками читальні були ще 23 жителі села. Всі ці селяни були грамотними і власноручно поставили підписи своїх прізвищ і імен. Ставши першим головою читальні у віці 43-х років, отець Амвросій пробув на цій виборній посаді аж до 28 травня 1901 року, тобто головував майже 17 років. Хоча вибори керівництва читальні, згідно із її статутом, відбувалися щорічно, та односельчани тільки його весь цей час обирали головою [15, с. 42–43].

Після смерті отця Крушельницького його наступником став отець Бартош, який керував читальнею і його стараннями відбувалися культурно-мистецькі заходи, в тому числі театральні вистави. У своєму приходстві він звільнив одну кімнату для приміщення читальні [8, арк. 5].

У звітах білецької філії «Просвіти» за 1903–1904 роки під керівництвом отця Бартоша відбулося три вистави: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Тато на заручинах» Г. Цеглинського та «Іцко сват» І. Трембицького [8, арк. 6].

У читальні станом на 6 березня 1904 року було 74 члени. З них – 50 чоловіків і 24 жінки. Письменних було дві третини усієї кількості [15, с. 44]. За даними архівних джерел, у першому десятилітті ХХ ст. 25 білецьких мешканців ходили до школи в Тернополі, 7 із них навчалися в гімназії [8, арк. 6]. Це дає підстави стверджувати, що рівень освіченості місцевих жителів давав великі можливості проводити культурно-мистецькі заходи, зокрема організувати різні святкові концерти і театральні дійства.

Наступні три роки, (1905, 1906, 1907) читальню очолював отець-парох с. Біла Володимир Колянковський, який за інформацією краєзнавця Б. Палуб'яка, «громадське та просвітницьке товариство перетворив у церковну філію. Не допускав до неї жодної іншої газети, крім «Основи богослов'я» і «Клерикальних писем». Не скликав тривалий час загальних зборів – боячись критики і зауважень просвітянської громади щодо односторонності у своїй діяльності, як керівника читальні. Внаслідок виниклої пасивності в занедбанні патріотичного виховання громади, в занедбанні роботи різних гуртків і фактичного занепаду роботи читальні в цілому – з неї почали виходити люди» [15, с. 45].

Незважаючи на усі перипетії та конфлікти, які відбувалися в сільській громаді за ці роки, в архівних джерелах зазначено, що отець Колянковський за часи свого головування все ж організував культурні та мистецькі заходи. Так, у звіті за 1909–1910 рр. зазначено, що загальні збори відбулися 4 грудня 1910 р. в присутності делегата філії «Просвіти» в Тернополі. «П. Володимир Колянковський переповівши коротко головні ухвали попередніх загальних зборів, зостановляє над тим чи уступивший виділ усі ті ухвали як слід сповнив. Показується, що одні ухвали переведені в життя, проте о аматорським кружку – його робота через прикрі обставини стала неможливою. Читальня загалом розвивалася добре аж до місяця квітня і від місяця не давала майже жодного знаку свого існування, свого життя. На се спричинилися незалежні від виділу обставини і відносини, які в місяці квітні настали в Білій (афера з дяком Будієм, який вів кружок аматорський)» [8, арк. 10]. На жаль, суть афери нам дізнатися не вдалося.

Від листопада 1909 до квітня 1910 р. аматорський гурток с. Біла зіграв 6 вистав: «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «За сиротою і Бог з калитою» М. Кропивницького, «Капраль Тимко» І. Мидловського, двічі «Як ковбаса та чарка» М. Старицького та «Відьма» Т. Шевченка. Крім цього, на Різдвяні свята організували ходіння молоді з вертепом. Керівниками гуртка були Василь Будій і отець Володимир Колянковський. На виставах збиралося доволі багато глядачів. Прибутку дійства приносили не багато через малу періодичність у показах та відсутність чи навіть заборону поїздок (гастролей) в інші села. Вистави відбувались у stodолі місцевого жителя Василя Бриняка [8, арк. 10].

В одному з документів про діяльність читальні «Просвіта» в с. Біла зустрічаємо повідомлення драмгуртківців на адресу філії «Просвіти» в Тернополі про те, що вони мають намір в неділю, 17 листопада 1910 р., о 6 год. вечора зіграти виставу під назвою «Сільські аристократи». Вистава відбулася в будинку місцевої гуральні. Керівництво білецької «Просвіти» запрошувало всіх членів Тернопільської «Просвіти» для цікавого перегляду вистави й отримання додаткових коштів у фонд читальні [8, арк. 12].

Участь у гуртку брала переважно молодь, кількість його становила 25 чоловік: 10 хлопців, 10 дівчат і 5 чоловіків середнього віку. У власності драмгуртка були 3 книги зі сценаріями драматичних творів, вертеп з перуками, а також театральні костюми, в яких актори найчастіше грали у виставах [8, арк. 10]. Інший театральний інвентар просвітяни не збільшували через відсутність власної будівлі осередку «Просвіти» і приміщення, де могли зберігатися декорації, костюми та інше приладдя.

На жаль, культурно-мистецьке життя білецьких жителів у «Просвіті» перервали події Першої світової війни. У серпні 1914 року Тернопіль та околичні до нього села окупувала російська армія. З перших днів російської окупації була заборонена діяльність громадських організацій, товариств та клубів. Під час воєнних лихоліть аматорський драматичний гурток села Біла припинив свою діяльність: багатьох чоловіків та парубків змобілізували до армії.

Після Першої світової війни територія Східної Галичини, в тому числі і Тернопільщини, потрапила під владу новоствореної польської держави (Другої Речі Посполитої). Польська влада вороже ставилася до діяльності читалень «Просвіти», переслідувала активних діячів і старалася використати будь-яку нагоду, щоб заборонити функціонування організації. Для показу концертів, вистав та інших урочин сільські громади щоразу брали дозвіл у повітовому старостві, дуже часто просвітяни отримували заборони на проведення тих чи інших заходів. Незважаючи на значні утиски з боку польської влади, національно-культурне життя західноукраїнського населення поживалося. Це насамперед проявилось в діяльності осередків «Просвіти» у містах та селах Галичини, Волині та Закарпаття. О. Боньковська зазначає, що «у міжвоєнному двадцятилітті в Галичині активно, у різноманітних виявах розвивався український аматорський театр. У 1922 р. українське громадське Товариство «Просвіта» утворило окрему театральну комісію, яка при чисельних філіях і читальнях Товариства координувала і організовувала роботу аматорських театральних гуртків. Із цією метою утворювали театральні бібліотеки, видавали підручники з організації аматорських театрів, у серії «Народна Бібліотека» друкували рекомендований репертуар із вказівками режисерів, ноти до вистав, публікували методичні театрознавчі розвідки з акторської та режисерської майстерності, випустили фаховий журнал «Аматорський порадник», для оренди виготовляли декорації, гардероб, реквізит, бутафорію...» [1, с. 565].

Першим архівним документом з діяльності читальні села Біла після Першої світової війни є прохання білівчан від 12 грудня 1924 року дозволити відкриття читальні «Просвіти» на основі нового «Статуту Товариства «Просвіта», ухваленого Надзвичайними загальними зборами у Львові 5 березня 1924 року. Важний для читальні «Просвіта» в Білій, повіт Тернопільський, воєводство Тернопільське» [8, арк. 29]. Засновниками осередку «Просвіти» у селі Біла цього разу були: отець Іван Колянковський (греко-католицький парох), Іван Каправий, Костянтин Сохар, Яцко Завідовський, Филип Осадчук, Панько Бриняк, Данило Кізлик, Стефан Рихлій, Павло Поліщук, Ілько Завідовський, Ілля Каправий, Іван Дармограй та Петро Лебедик [15, с. 69].

Нелегкі повоєнні роки при новій польській владі не давали можливості просвітянам повною мірою проводити мистецьке життя. Тому в період з 1924 по 1925 роки ми не маємо відомостей про активну діяльність білецького драматичного гуртка.

Лише у звітах, протоколах та листуваннях про діяльність читальні «Просвіта» з 1926 по 1939 рр., які знаходяться у Центральному державному історичному архіві у м. Львів, дізнаємося, що в період з 1 липня 1926 р. по 30 червня 1927 р. діяв театральний гурток у кількості 24 осіб. Керівником гуртка в цей період був Курант Петро. Впродовж року було поставлено 3 вистави [22, арк. 4]. У документах Тернопільського держархіву зустрічаємо звіт за 1927 рік, датування якого починається з травня. Цей звіт повідомляє про існування білецького драматичного гуртка в кількості 25 членів. Керівник гуртка – Каправий Іван. За його керівництва аматори показали 6 вистав: «Безталанна», «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Пан майстер Копитко» П. Мурського, «Лихо з жінкою та лихо без жінки» М. Омелянця, «Пошились в дурні» М. Кропивницького. Крім вистав комедійного чи трагедійного жанру, просвітяни потішили й маленьких глядачів, показавши їм дитячі вистави «Самотній в лісі» Є. Чебишева-Дмитрова та «Зустріч» невідомого нам автора. [8, арк. 33]. Починаючи з 1927 року, члени «Просвіти», у тому числі й драмгуртківці, активно почали збір коштів на будівництво дому «Просвіти», ділянку під забудову якого купив уродженець села адвокат Ілько Завідовський [15, с. 103].

В період з 1928 по 1930 роки немає жодних відомостей про будь-яку театральну діяльність білецьких просвітян. Навпаки, зустрічаємо відомості і розпорядження державних органів читальні в с. Біла про заборону влаштовувати вистави в цей період [22, арк. 1]. Не дивлячись на заборони, місцеві мешканці активно збирали кошти на побудову власного

приміщення читальні, дехто навіть жертвував досить великі суми для швидшого закінчення читальні. На допомогу односельцям прийшли два брати – Андрій і Михайло Каправі, які в той час перебували на заробітках в Америці. Вони вислали значну суму грошей у доларах [15, с. 104].

Під час будівництва будинку читальні вистави драмгуртка відбувалися на вулиці при хорошій погоді. Часто мешканці села пропонували акторам грати вистави у їхніх недобудованих хатах, у добре забезпечених від пожежі стодолах, а також у сільській школі, коли на це давав дозвіл директор школи пан Раба. Багато виступів драмгуртка проводилися у власних приміщеннях національно-свідомих господарів Панька Бриняка та Михайла Голода [15].

У звіті осередку за 1931 рік йшлося, що діє театральний гурток в кількості 30 чоловік. Керівниками гуртка були троє активістів – Каправий Іван, Поліщук Павло і Курант Петро. Протягом року гурток зіграв 7 вистав [22, арк. 8].

В 1932 році кількість членів гуртка скоротилась до 15 осіб. На відміну від попереднього року, де керівниками гуртка було троє чоловік, у цьому році керувати ним було нікому. Впродовж року було зіграно 7 вистав [22, арк. 12]. Неприємний випадок для місцевих активістів стався 4 квітня 1932 року. Через відсутність дозволу від головного відділу «Просвіти» в Тернополі місцева поліція заборонила грати виставу аматорам з сусіднього села Чистилова, яких запросили білецькі активісти [8, арк. 39]. Як бачимо, місцева польська влада чинила великі перепони, шукаючи будь-яку причину для заборони вистави чи концерту.

У 1933 році функціонував театральний гурток, створений при гуртку «Рідної школи». Керівника не було, зате режисерську роботу виконував Ваврів Іван – випускник Тернопільської гімназії. Завдяки йому з'явилися декорації – мальовані краєвиди на полотні і навіть мініатюрний будинок, який використовували під час гри в театральних дійствах. Крім цього, драмгуртківці володіли бутафорською зброєю – списами, шаблями, пістолями, карабінами та іншим реквізитом, що допомагають глядачам краще сприймати виставу. Актори використовували театральні костюми, виготовлені власноручно, і зберігали їх у себе вдома. Деякі костюми належали приватним особам [22, арк. 17–18].

У 1934 році аматорський гурток продовжував функціонувати і поставив 3 вистави різних жанрів. Кількість учасників становила 15 чоловік. Керівником гуртка став Бриняк Григорій, режисером залишався Ваврів Іван. Крім декорацій, костюмів та іншого реквізиту, драмгуртківці володіли театальною бібліотечкою, кількість якої становила 55 примірників. Із цих примірників було 28 п'єс, які використовували для постановки вистав. Задля швидшого накопичення коштів на будівництво читальні почали збирати членські внески з однієї особи в розмірі 1 злотий 70 грошей. Таким чином прибуток з членських внесків і з показу вистав становив 70 злотих з однієї вистави [7, арк. 20; 22, арк. 20–21].

Незважаючи на те, що будівництво читальні ще тривало, просвітяни вже в 1934 р. почали проводити у ній свої зібрання та інші культурно-мистецькі заходи. У звіті за 22 грудня 1934 р. голова білецької «Просвіти» вказував, що робітники закінчують будівництво театального залу і просять усіх мешканців сприяти цій справі [8, арк. 50].

В 1935 році будівництво читальні в середині приміщення було завершено. Театральний гурток в цьому році налічував 20 осіб. Режисером гуртка продовжував працювати Ваврів Іван. Під його керівництвом аматори зіграли 4 вистави: «Лимерівна» П. Мирного, «Миколай» А. Лотоцького, «Данило Чар» та «Чар Оди» невідомих нам авторів. Театральна бібліотека збільшилась до 40 примірників, що давало ширшу можливість для постановки різножанрових драматичних творів. Крім цього, зросла кількість театального реквізиту [8, арк. 17; 18–19]. Для залучення відвідувачів організатори після вистав влаштовували різноманітні конкурси з танцями і розвагами.

У 1936 році будівництво нового приміщення читальні «Просвіти» було закінчено. Все національно-свідоме населення села почало підготовку до освячення будинку та святкування цієї події. Білецькі мешканці запросили багато гостей із сусідніх сільських громад і культурних товариств. У цьому ж році аматори показали 4 вистави. Активіст сільської просвіти і керівник драмгуртка Павло Поліщук дав обіцянку покращити декорації, збільшити кількість театального реквізиту, полагодити підлогу на сцені та замінити завісу [8, арк. 54; 56].

У наступному 1937 році праця драмгуртківців не припинялася. Кількість членів гуртка становила 20 осіб. Його керівником згідно зі спогадів місцевого мешканця Василя Проціва була дружина священника – Королюкова [15, с. 125]. Режисером гуртка залишався Ваврів Іван. Через слабе здоров'я Вавріва Івана його помічником був Павло Завідовський [15, с. 123]. Впродовж року аматори показали 4 вистави: «Ми йдемо в бій» П. Мірчука, «Сотниківна» Б. Лепкого, двічі «Ой, Морозе, Морозенку» Г. Лужницького та виставу про Т. Шевченка «Дитячі роки Тараса». Гурток володів театральними декораціями, реквізитом, костюмами. Досить значною була театральна бібліотека [8, арк. 22–23; 61].

Одразу ж після побудови будинку «Просвіти» сільська громада почала активно віддавати позичені кошти. В 1937 р. до головного відділу «Просвіти» у Львів було вислано 68 злотих. Решту грошей використовували для закупівлі необхідних речей для читальні [7, арк. 22].

Зі звіту читальні села за 1938 рік дізнаємося, що «читальня у звітному році не спричинила живої діяльності. Причиною такого занепаду була, в першу чергу, байдужість членів, а даліше брак енергії та доброї волі поодиноких членів виділу до освітньо-організаційної праці в читальні» [8, арк. 62]. Судячи з цього можна допустити, що стан такий пояснюється близьким розташуванням села до міста Тернополя, де активно проводилися різноманітні мистецькі заходи та культурні вечори. Очевидно, люди, які були не байдужі до таких імпрез, відвідували ці дійства в Тернополі, залишаючись осторонь до проблем своєї читальні.

Незважаючи на пасивність громадян, в поточнім році було зіграно 3 вистави. За отримані з цього кошти місцеві активісти встановили нову підлогу в залі, де відбувалися вистави, придбали лавки для глядачів і закупили книжки в бібліотеку [7, арк. 24]. З ініціативи сільського господаря, активного члена місцевого осередку «Просвіти» та цінителя творчості місцевих драмгуртківців Павла Рибачка керівники місцевої «Просвіти» поставили питання, щоб у найближчому часі відновити декорації на сцені. Це дало б можливість збільшити кількість як акторів – членів драмгуртка, так і глядачів – прихильників театрального мистецтва місцевого аматорського колективу [8, арк. 63].

На жаль, в архівних джерелах, які ми віднайшли, немає відомостей про прізвища та імена місцевих мешканців, які брали участь у виставах білецького драмгуртка. Немає точних даних, хто входив у склад гуртка і в краєзнавчій розвідці Богдана Палуб'яка [15]. Зате краєзнавець дає розширений перелік активістів, які брали участь у діяльності читальні, гуртків, товариств, кооперативу «Будучність», що діяли при ній, були хористами, танцюристами, драмгуртківцями. Це Павло Завідовський, Василь Проць, Володимир Теленко, Євген Теленко, Марія Теленко, Петро Ліщина, Володимир Білян, Ольга Білян, Анна Курант, Ольга Курант, Пелагея Гайда (Поліщук), Йосиф Лебедик, Розалія Лебедик, Стефанія Лебедик, Марія Лебедик, Зоня Лебедик, Павло Лебедик, Михайлина Лебедик, Марія Цибульська, Євдокія Мартинюк, Роман Мельничук, Ілько Сохар, Василь Ділай, Йосиф Данилків, Павло Данилків, Степан Зюбровський, Софія Зюбровська, Яцко Завідовський, Ольга Завідовська, Дмитро Завідовський, Михайло Голод, Ілько Завідовський, Андрій Каправий, Михайло Каправий, Іван Каправий, Анна Каправа, Ольга Каправа, Данило Ліщина, Ольга Проць, Сидор Ліщина, Роман Лещишин, Микола Мніх, Володимир Ліщина, Семен Бриняк, Софія Бриняк, Стефанія Бриняк, Марія Бриняк, Михайло Проць, Петро Проць, Роман Цибульський, Петро Цибульський, Франко Янкович, Пилип Ліщина, Олекса Гримак, Онуфрей Гримак, Василь Гримак, Теодора Гримак, Томко Коздрунь, Михайло Білик, Ірина Білик, Микола Білик, Роман Поліщук, Михайло Проскурко, Станіслава Поліщук, Володимир Осадчук, Степаній Осадчук, Стефанія Осадчук, Євгенія Осадчук, Оріся Осадчук, Іван Каправий, Ксенія Федун, Павло Боднар, Марія Боднар, Володимир Войтюк, Володимир Грицишин, Петро Залецький, Володимир Залецький, Михайло Добуш, Василь Замковий, Анна Замкова, Євдокія Замкова, Павло Кізлик, Володимир Меркер, Марія Меркер, Софія Меркер, Степан Мотало, Микола Романишин, Анастасія Романишин, Марія Черниховська, Степанія Черниховська, Дмитро Федчишин, Павло Крамар, Марія Щурекова, Анна Завідовська, Олена Лебедик, Анна Поліщук, Марія Ткачук, Параскевія Влешко і Анна Бриняк. А також священники Іван Колянковський та Володимир Колянковський. [15, с. 102]. Немає сумніву, що всі ці громадяни впродовж першої третини ХХ ст. брали пряму



або опосередковану участь у драматичному гуртку і творили високий рівень аматорського театрального мистецтва не лише у своєму селі, але й в околицях.

З приходом більшовицьких «визволителів» на галицькі землі у вересні 1939 року розпочалися тотальні заборони культурно-освітніх товариств «Просвіта», «Рідна школа», «Сокіл» та ін. Представники нової влади заборонили діяльність білецької читальні, перетворивши її на радянську установу. Комуністичні прислужники арештували активних просвітян й домагалися від них назвати прізвища представників оунівського підпілля. Розпочалися масові депортації національно-свідомих місцевих селян. Приміщення народного дому в с. Біла радянські керівники перетворили на склад із заготівлі продуктів, при цьому знищивши усе просвітянське майно – книги, декорації, театральну атрибутику.

Отже, діяльність білецького аматорського драматичного гуртка відіграла важливу роль у функціонуванні всієї філії «Просвіти» в селі. Місцеві аматори зробили вагомий внесок у розвиток культури, освіти та мистецтва серед сільської громади. Завдяки їм глядачі познайомились з різними театральними постановками як відомих українських драматургів, так і маловідомих місцевих письменників. Керівники та режисери гуртка віддавали увесь вільний час для роботи з колективом: вибору акторів, організацію та постановку вистав, підбору костюмів та декорацій. А найголовніше, що місцеві мешканці не були байдужі до культурно-мистецького життя на селі і всіма способами допомагали у різних починаннях. Ці всі чинники гуртували громаду і давали їй велику наснагу для виборювання своїх прав, свобод та відстоювання своєї громадської позиції в майбутньому.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / О. Боньковська // Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.]. – К., 2009 // Т. 2: 1900–1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін. ; [редкол. тому : І. Юджін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар)]. – 2009. – С. 533–582.
2. Гаврилюк О. Минуле с. Біла Тернопільського району / Олег Гаврилюк // Меморіальний музей Соломії Крушельницької. Нарис-путівник ; [упорядники Н. Зюбровська, А. Зюбровський]. – Біла–Тернопіль : Джура, 2007. – 112 с.
3. Герман О. М. Діяльність товариства «Просвіта» на Поділлі наприкінці XIX і в першій половині XX століття : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.02 / Герман Олег Михайлович. – Тернопіль, 1995. – 228 с.
4. Головин Б. Сторінки історії Тернопільської «Просвіти» / Богдан Головин // Нації незгасний смолоскип. Статті. Інтерв'ю. Спогади. – Тернопіль : Просвіта, 2003. – С. 25–30.
5. Грицан А. В. Діяльність товариства «Просвіта» на Прикарпатті в 1920–1939 рр. : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» / А. В. Грицан. – Чернівці, 2003. – 14 с.
6. Державний архів Тернопільської області, ф. 231. Тернопільське воєводське управління, оп. 2, спр. 1137. Періодичні відомості повітового староства про зміни складу керівників товариства «Просвіта» в с. Денисів (1924–1939 рр.). – 49 арк.
7. Державний архів Тернопільської області, ф. 231. Тернопільське воєводське управління, оп. 2, спр. 1121. Склад і періодичні відомості повітового староства про зміни складу керівників читальні товариства «Просвіта» в с. Біла Тернопільського повіту з 1924 по 1939 роки. – 24 арк.
8. Державний архів Тернопільської області, ф. 294. Філія українського товариства «Просвіта» в м. Тернополі, оп. 1, спр. 7. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти, повідомлення, списки членів) про діяльність читальні «Просвіта» в с. Біла (1904–1938 рр.). – 64 арк.
9. Державний архів Тернопільської області, ф. 294. Філія українського товариства «Просвіта» в м. Тернополі, оп. 1, спр. 1. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти) про діяльність читальні «Просвіта» в с. Петриків (1901–

- 1939 рр.). – 45 арк.
10. Дорожовський В. Тіні сірих колон: Спогади / Володимир Дорожовський. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 244 с.
  11. Зуляк І. Репертуар аматорсько-театральних гуртків «Просвіти» міжвоєнного періоду / І. Зуляк // Мандрівець. Всеукраїнський науковий журнал / [ред. колегія : Алексюк А., Брик М., Брюховецький В. та ін.]. – 2005. – № 6 (59). – листопад–грудень. – С. 12–21.
  12. Зуляк І. С. Товариство «Просвіта» у Західній Україні в міжвоєнний період: організаційні засади, господарське становище та культурно-просвітня діяльність : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня докт. іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» / І. С. Зуляк. – Чернівці, 2006. – 33 с.
  13. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.
  14. Лоза Ю. Коротка історія села Петриків / Юліан Лоза. – Тернопіль : Поліграфіст, 2002. – 108 с. : іл.
  15. Палуб'як Б. Білецькій «Просвіті» – 120 звитяжних весен. Історико-публіцистичного характеру / Богдан Палуб'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 752 с.
  16. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Буковині (друга половина ХІХ – поч. ХХ ст.) / Р. Пилипчук // Народна творчість та етнографія. – 1964. – №1. – С. 43–48.
  17. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Закарпатті / Р. Пилипчук // Народна творчість та етнографія. – 1966. – №1. – С. 18–27.
  18. Савак Б. Сторінки історії «Просвіти» в Денисові / Б. Савак // «Просвіта» в Денисові (матеріали виступів на святковій академії, присвяченій 120-річчю ресстрації першої читальні «Просвіти на Тернопільщині) / [упоряд. Б. Савак]. – Тернопіль–Козова–Денисів, 1995. – С. 15–22.
  19. Савчук Б. Просвітницька та соціально-економічна діяльність українських громадських товариств у Галичині (остання третина ХІХ – кінець 30-х років ХХ ст.) / Б. Савчук. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – 138 с.
  20. Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик / [уклад. : П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. – 264 с.
  21. Хома В. А Денисів село славне / В. Хома. – Тернопіль, 1997. – 72 с.
  22. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 348. Товариство «Просвіта», м. Львів, оп. 1, спр. 1115. Звіти та листування про діяльність читальні «Просвіта» в с. Біла (1926–1939 рр.). – 27 арк.
  23. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 348. Товариство «Просвіта», м. Львів, оп. 1, спр. 2133. Звіти та листування про діяльність читальні «Просвіта» у с. Денисів (1904–1938 рр.). – 35 арк.

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 726.52 (477.8):291.3

М. Б. СИДОР

## САКРАЛІЗАЦІЯ ВНУТРІШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА ТА НАВКОЛИШНЬОГО ПРОСТОРУ ГАЛИЦЬКИХ ПРИДОРОЖНІХ КАПЛИЦЬ ЯК СКЛАДОВА ВИРАЖЕННЯ ЇХ ДУХОВНОЇ СУТНОСТІ

*У статті подано короткий аналіз таких понять, як сакральне, сакралізація. Висвітлено загальну сутність призначення та устрою галицьких придорожніх каплиць. Розкрито чинники сакралізації їхнього внутрішнього середовища та навколишнього простору, визначено еквівалентність їхньої дієвості у загальному творенні сакральності таких споруд.*

**Ключові слова:** сакральне, сакралізація, галицька придорожня каплиця, символ, чинники, навколишнє середовище, зовнішній простір, облаштування, компоненти.

М. Б. СИДОР

## САКРАЛИЗАЦИЯ ВНУТРЕННЕЙ СРЕДЫ И ОКРУЖАЮЩЕГО ПРОСТРАНСТВА ГАЛИЦЬКИХ ПРИДОРОЖНЫХ ЧАСОВЕН КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВЫРАЖЕНИЯ ИХ ДУХОВНОЙ СУЩНОСТИ

*В статье дан краткий анализ таких понятий, как сакральное, сакрализация. Освещено общую сущность назначения и устройства галицких придорожных часовен. Раскрыты факторы сакрализации их внутренней среды и окружающего пространства, определено эквивалентность их действительности в общем образовании сакральности таких сооружений.*

**Ключевые слова:** сакральное, сакрализация, галицкая придорожная часовня, символ, факторы, окружающая среда, внешнее пространство, обустройство, компоненты.

М. В. SYDOR

## SACRALISATION OF THE INTERNAL ENVIRONMENT AND SURROUNDING AREA OF GALICIAN ROADSIDE CHAPELS AS AN EXPRESSION OF THEIR SPIRITUAL ESSENCE

*The article deals with general role and arrangement of Galician roadside chapels. Concerning architectural analysis the sense aspect of a roadside chapel is considered as an area and its limitation. However, taking into account such aspects as artistic, aesthetic and spiritual its essence acquires a broader spiritual, aesthetic, artistic and creative sense. Due to these aspects it is viewed through certain components that represent it as a sacred edifice in their mutually agreed comparison.*

*It is investigated that the internal area of every Galician roadside chapel differs not only in size and form but also in principles of its immediate functioning. On the one hand, such areas are designed as an environment for location of cult objects. On the other hand, they are designed as*

rooms that appear to be true interiors «to accommodate» people. It is also determined that internal environment of a roadside chapel is not just a simple internal area. It is unique as it undergoes sacralisation.

Concerning this issue a short analysis of such notions as sacred and sacralisation is provided in the article. A great contribution to the definition of the notions and representation of their essence was made by É. Durkheim, R. Caillois and M. Eliade. The focus is made on the extraordinary of the sacred, its unique form not only in mental processes of human consciousness but in speculations that occur beyond logical and rational understanding. They serve as a main source of the ideas and designs that have led to the appearance of roadside chapels as «abodes of God», «abodes of one's own patron-custodian». The above-mentioned points out to the fact that due to such perception of the sacred world person's creative imagination has built up roadside chapels with «designed environment» for the earthly world.

According to the above-mentioned the answer to the following question is given: By what means does a roadside chapel come sacred? Having discovered the sense of the notions «sacralisation», «come sacred» and «symbol of sacralisation» it is determined that the sacred of a roadside chapel is in the first place expressed through its symbolic sense and certain spiritual functions. In the material and figurative aspect the sacred of such a creation as a cult edifice is considered through its resemblance to the images of a temple, icon case, tabernacle etc.

Roadside chapels as architectural edifices have never existed independently without «spiritual and material» essence, thus the aspect of sacralisation of such a single object is its internal environment. The essence of internal area of Galician roadside chapels is characterised by a quite broad background of variations. The most widespread and typical is location of a sculptural statue of a saint inside it. The internal environment of such «abodes of saints» is hung with icons, crosses as well as surrounded with statues in different variations etc.

Another component of sacralisation of Galician roadside chapels is their surrounding area. The concept of ennobling of the place with an erected object in the light of viewing it as a «sacred zone» around the edifice is discovered. It is found out that on the one hand, such a procedure was conducted by the enclosure of the adjacent territory. On the other hand, it was conducted by the erection of the ground crosses and statues beside the chapel or sometimes in both cases. In a few cases one can see a small bell as an extra component.

The peak of sacralisation of roadside chapels and their surrounding area is an immediate consecration of these edifices as well as divine services, prayers beside them or inside, particularly when the bells ring.

**Key words:** the sacred, sacralisation, Galician roadside chapel, symbol, aspects, surrounding area, internal environment, arrangement, components.

Так уклалася життєва канва українського народу, що сакральні споруди стали для нього особливими осередками, завдяки яким можна матеріально виражати своє «духовне контактування» з Богом, Небесами, проявляючи при цьому свої таланти, природні мистецькі задатки, демонструючи свої уміння творити в дереві, камені, металі та інших матеріалах. Як наслідок, українські сакральні споруди – церкви, собори, дзвіниці, каплиці, наземні хрести та фігури – багаті розмаїттям свого образотворення, планувального укладу, конструктивного вирішення корпусів, дивовижним формотворенням дахів, куполів, завершень, миловидністю наповнення внутрішнього середовища і т. ін. Усе це розмаїття властиве кожному регіону України, кожному куточку української землі, і в чисельному еквіваленті постає у неймовірно великій кількості.

На західних теренах України, зокрема галицьких землях, особливої популярності набув такий вид культових споруд, які називають придорожніми каплицями. Ці невеликі за розміром архітектурні об'єкти сакрального характеру не сповнені тої монументальної величі і не мають таких пишних шат, як церкви та собори. Проте можна впевнено ствердити, що їхня краса та цінність криються у неповторності, оригінальності кожного окремо взятого об'єкта. Для кожного галичанина придорожні каплиці – це ще одна форма його релігійного життя, це нагода в особливій формі проявляти свою відданість Богу, утверджувати християнські традиції тощо.

Сьогодні галицька придорожня каплиця як архітектурне й релігійне явище в українському сакральному мистецтві та мистецтвознавстві загалом попри низку проведених стосовно неї розвідок (зокрема Д. Щербаківським, Р. Райнфусом, Ю. Тарновичем, К. Перацькою, В. Січинським, К. Марчаковою, Т. і М. Лопаткевічами, М. Моздиром, О. Болюком) в окремих питаннях своєї сутності ще не розкриті до кінця. Серед таких ще не достатньо висвітлених моментів – сакралізація внутрішнього середовища та навколишнього простору галицьких придорожніх каплиць, її сутність, чинники, значення.

Актуальність цієї проблеми має й іншу сторону свого обґрунтування.

У царині різних наукових галузей (філософії, теології, культурології, мистецтвознавстві) як зарубіжного, так і вітчизняного наукового середовища є чимало напрацювань про сутність і природу таких понять, як «сакральне», «природа сакрального», «чинники сакрального», «дієвість сакрального» тощо. Актуальними у цьому плані (згідно з окресленими аспектами з огляду на сутність аналізованого) постають роботи Й. Таулера, Е. Дюркгайма, М. Мосса, Н. Зьодерблома, Р. Отто, П. Флоренського, М. Хайдеггера, Р. Каюа, М. Еліаде, А. де Бенуа, П. Труссона. Канва таких напрацювань поповнена вагомими доробками А. Колодного, Л. Виговського, М. Селівачова, М. Станкевича, В. Токмана, Т. Гаврилюк, В. Головей, В. Шелюто, О. Дзюби, Т. Дзюбанського та ін.

Серед напрацьованих у цьому руслі матеріалів є такі, які безпосередньо торкаються проблеми творення сакральності у християнському храмі, розкриття духовного та матеріального контекстів означеного явища і т. ін. Йдеться тут про церкву як храм-споруду, будівлю-святиню, що уособлює собою найбільш дієвий «портал» духовного зв'язку людини з Богом, найвеличніше «священне місце» для зустрічі з Ним. Однак подібні питання у площині розгляду існування чи безпосереднього функціонування інших християнських культових споруд, зокрема придорожніх каплиць, як у їх цілісному концепті, так і конкретно в рамках української сакральної архітектури, в тому числі й галицької, у жодній науковій праці комплексно не розкривалися, або ж висвітлювалися лише спорадично, фрагментарно.

Мета статті – розкрити чинники сакралізації внутрішнього середовища та навколишнього простору галицьких придорожніх каплиць, визначити еквівалентність їх дієвості у загальному творенні сакральності таких споруд.

Саме поняття «придорожня каплиця» у стислій формі архітектурного аналізу – це простір і його обмеження. Однак з позицій художнього, естетичного, духовного розгляду це поєднання набуває ширшого, духовно-естетичного та художньо-творчого змісту. У такому контексті розуміння зазначеного поняття ми повинні вбачати цілу низку окремих компонентів, які у своєму взаємоузгодженому зіставленні творять цілісний образ придорожньої каплиці, власне, як споруди сакральної.

У процесі проведених нами досліджень систематизовано різні принципи формотворення галицьких придорожніх каплиць. З урахуванням характерних особливостей архітектурного вираження досліджуваних об'єктів зазначаємо, що внутрішній простір кожної галицької придорожньої каплиці різниться не лише розмірами і формами, а й принципами (потребами) його безпосереднього функціонування. В одних випадках такі простори є розраховані лише як середовища для розміщення предметів чи об'єктів культу, в інших – виступають у ролі «людиновмістимих» приміщень, які, відповідно, можуть поставати справжніми інтер'єрами.

Однак в обох цих випадках внутрішнє середовище придорожньої каплиці є не просто звичайним внутрішнім простором «людиновмістимої» споруди чи її зменшеної, образної подоби. Цей простір в результаті постановки придорожньої каплиці (каплички) став особливим – сакралізованим.

Відомо, що сакральною є та споруда чи той об'єкт, які належать до світу сакрального. За Е. Дюркгаймом, «сакральний світ – це окремий світ... він протистоїть світові мирському, до нього слід ставитися відповідним чином...» [2, с. 298]. У цьому контексті вираження сакрального маємо сприймати як категорію, «...на якій, – за визначенням Р. Каюа, – базується релігійне ставлення, яка надає йому свого специфічного характеру, яка сповнює віруючого відчуттям певної поваги, котре охороняє його віру від посягань розуму, відволікає від дискусій,

розташовує її ззовні й по той бік розуміння» [3, с. 34]. У дефініції сакрального варто звернутися й до репрезентації його М. Еліаде – це щось «...абсолютно окреме й цілком відмінне, не схоже ні на людське, ні на космічне» [5, с. 16]. Вважаємо, що на цих трьох означеннях вже можна зробити висновок про неординарність сакрального, його особливий статус не лише у стосунку до розумових процесів людської свідомості, а й до тих умозріль, які відбуваються за межами логічного й раціонального. В цьому, зокрема, вбачаємо певну частку витоків тих ідей і задумів, які призвели до появи придорожніх каплиць як «домівок для Бога», «домівок для власного патрона-хоронителя». У цьому плані виявляємо ще більше переконання на рахунок того, що саме з таким сприйняттям світу сакрального творча уява людини спродукувала для світу земного придорожні каплички з «модельним середовищем».

У рамках піднятої проблеми говоримо й про те, що сакральними постають і предмети, що мають безпосередній стосунок до світу сакрального, чи, як у нашому випадку, безпосередньо до конкретного сакрального об'єкта – придорожньої каплиці. Йдеться про речі, які внаслідок означеного стосунку наділені «святістю». До них не можна торкатися, а лише наближатися, і то за умов проведення відповідних ритуальних процедур. Такі предмети викликають у людини страх і потяг, породжені почуттям неповноцінності перед услякими священно-божественними проявами [4, с. 22].

Розглядаючи усе сказане вище як базис розуміння і трактування сакрального, ставимо конкретне питання – завдяки чому чи чим саме сакралізується придорожня каплиця.

У науковому контексті термін «сакралізація» (від лат. *sacer* – священний) відображає розширення соціального простору і сфери функціонального впливу релігії на соціум, поширення релігійного санкціонування на діяльність соціальних інститутів, поведінку і діяльність індивідів через надання їм статусу священних. В основі сакралізації лежить визнання сакрального (священного) як протилежного профанному, світському, мирському.

Сакралізувати – значить зробити певну річ чи явище священним, шанованим, визнати її (його) особливо цінним для людини, спільноти, суспільства в цілому. «Те, що стало сакральним, – як зауважує Л. Виговський, – живе не стільки в офіційних законах, скільки в духовному світі особистості» [1, с. 204].

Символом сакралізації як підпорядкування «вищим силам», Богу виступає освячення, тобто така церемонія, в результаті якої буденна мирська процедура набуває трансцендентний, божественний сенс. Разом з тим сакральність (святість) кожної речі різна і еквівалент її визначається зіставленням зі святістю Бога. Чим більше у предметі, об'єкті його функціонального пристосування до ритуалів, що духовно творять присутність Бога, репрезентують уявно чи матеріально-образно Його Дух і Тіло, тим рівень їх святості вищий.

Отже, сакральність придорожньої каплиці передусім виражається через її символічний зміст та відповідні духовні функції. У матеріально-образному контексті сакральність такого витвору, власне як споруди культової, трактується через її уподібнення до образу храму, кіоту, ківорію тощо.

Беручи до уваги той момент, що придорожні каплиці як архітектурні споруди ніколи не існували самостійно, без властивого їм «предметного» наповнення, то наступним чинником сакралізації кожного такого об'єкта бачимо саме його внутрішнє середовище.

На теренах Галичини «предметне» наповнення внутрішнього простору придорожніх каплиць характеризується доволі розлогою канвою варіацій.

Найбільш традиційним, як, водночас, і найпростішим варіантом, є скульптурна статуя святого – покровителя, заступника. Тут можна побачити образи «Скорботного Христа», Св. Миколая, Св. Онуфрія, Божої Матері (у різних іконографічних композиціях) та ін. У деяких випадках замість однієї фігури маємо скульптурні композиції із двох осіб – «Божої Матері з Дітями», Св. Йосип з Дітями.

«Елементами» такого ж вирішення предметно-духовного забезпечення внутрішнього середовища галицьких придорожніх каплиць є об'ємно-пластичні зображення «Хреста», об'ємні іконографічні композиції «Розп'яття», ікони з різними сюжетами та інше, але лише щось одне і в кількості одного.

Складнішу варіацію предметно-духовного забезпечення внутрішніх середовищ досліджуваних каплиць творить кількісний показник щойно зазначених «об'єктів культу». Тут в одному приміщенні може бути декілька скульптурних статуй покровителів і заступників, певне число ікон тощо.

Досить виразним компонентом організації внутрішнього простору придорожніх каплиць, який певною мірою відображає «дух церковного середовища», є кіот. Загальний формотворчий принцип такого кіоту полягає у поєднанні скульптурної статуї святого або живописної ікони, багатого різьбленим декором їх обрамлення (зазвичай, з присутністю по обидва боки від ікони чи скульптури колон або пілястрів) та невеличкого престолу, на якому це все встановлюється. У деяких випадках такі зображення святих з відповідним їм щойно вказаним обрамленням встановлені безпосередньо на мурованому, прилеглому до стіни підвищенні. Місце розташування такого компонента в інтер'єрі – тильний бік приміщення.

Разом з кіотами у таких приміщеннях можна побачити скульптурні статуї заступників та покровителів, ікони, хрести та інші культові речі, які розміщуються на тих же престолох чи підвищеннях, окремих тумбах або столах, крім зазначеного, ще й вивішуються на стінах. Все це разом узятє становить найбільш повний варіант предметно-духовного забезпечення галицьких придорожніх каплиць.

Однак розглянуті варіанти не завжди є виразною формою початкових задумів творців придорожніх каплиць. За часи існування тієї чи іншої споруди предметно-духовне забезпечення її внутрішнього середовища могло постійно збагачуватися. Тут могли з'являтися нові об'єкти культу, приносилися на зберігання різні реліквії із повалених церков, інших каплиць. І в якому стані, вигляді чи кількості ми не побачили б ці компоненти, вони у будь-якому випадку відіграватимуть своєю образністю та виразністю роль того «осередку», який формує духовний центр галицької придорожньої каплиці та бере безпосередню участь у формуванні, а відтак і вираженні її сакральності.

Наступним складовим компонентом сакралізації галицьких придорожніх каплиць є їхня навколишня територія. Проте тут йдеться не просто про якусь площу землі, на якій постала придорожня каплиця. Мова і про певне облагородження цієї ділянки, і, головним чином, про окреслення її як «священної зони» самої споруди.

Окреслення такої території як сакрального простору може відбуватися у різні способи. Коріння цього явища вбачаємо у давніх традиціях «замикання» сакрального середовища огорожами, стінами, кругами з каменів тощо, які, по суті, є вираженням найдавніших древніх архітектурних моделей святилища. У цьому плані актуальною є заувага М. Еліаде про «огорожу», де, зокрема, зазначено – вона (тобто огорожа) «...не тільки вказує на постійну дію ієрофанії або кратофанії всередині огороженого місця; мета її також і в тому, щоб відвести від непосвяченого небезпеку, якій він міг піддатися, необережно проникнувши всередину. Сакральне завжди таїть загрозу для тих, хто стикається з ним не будучи спеціально підготовленим, не зробивши відповідні попередні дії, яких вимагає будь-який релігійний акт» [6, с. 257].

У межах цього питання можемо конкретно зазначити, що одним із способів «обмежування» навколишнього простору галицьких придорожніх каплиць, як водночас й вираженням його сакральності, є зведення дерев'яних, металевих та навіть бетонних парканців.

Під час проведення досліджень ми з'ясували й наступне. В організації прилеглих територій галицьких придорожніх каплиць та особливого ставлення до них важливу роль відігравали не лише світоглядні уявлення людей про «святість» таких місць, а й бачення у них певної «магічності», «життєдайних сил». Тут передусім хочемо зосередити увагу на значенні дерев та їх місці у цілісному вирішенні навколишнього середовища придорожньої каплиці.

Місце розташування цілої низки досліджуваних каплиць у галях та лісах («звичаєві» або «обрядові» такі споруди, що зводилися над струмками, джерелами, криницями тощо) безпосередньо зумовлювало присутність у їх довірлі дерев. Це формувало принцип вираження взаємозв'язку старих дохристиянських вірувань, які у цьому випадку є втілені у «магічності» дерев, води і нових християнських ідей проповідування віри Христової та вшанування об'єктів чи предметів культу.

Приклади такого поєднання звичаїв і поглядів двох різних епох духовного розвитку багатьох народів добре помітні у тому випадку, коли придорожня каплиця, що знаходиться у полі, на узбіччях доріг, садибних ділянках тощо, є спеціально обсаджена деревами. Тут іноді трапляються різні породи «зеленого» оточення досліджуваних споруд, але особливого значення люди надавали липам і тополям. У їхній величі, невинному стремлінні вгору, «м'якості характеру» та доброму приживанні у будь-якій місцевості людина вбачала зв'язок із «всевишніми» силами добра і благодаті, сприятливе середовище для можливого черпання енергії життя та постійного оновлення своєї духовності. Розташовувалися зазвичай такі дерева по кутах («вуглах») об'єкта, що символізувало чотири сторони світу та умовну визначеність «центру» зазначеного середовища самим місцезнаходження споруди, або навколо нього по «колу», утворюючи певний «вінок» («ланцюг») нерозривної єдності споруди та світу «вищого», «божественного», який посилає через неї на людей своє заступництво та покрову.

Окрім зазначеного, наявність дерев навколо придорожніх каплиць має свою реальну практичну доцільність. Обсаджуючи споруди липами, тополями чи будь-якими іншими «м'якими» породами дерев та кущів, які добре поглинають вологу, люди забезпечували сухість прилеглих до них територій, зумовлюючи цим самим належні умови зберігання підвалів самих споруд.

На галицьких землях біля деяких придорожніх каплиць можна побачити й наземні хрести або різного роду фігури з постатями святих. Є випадки, коли на одній місцині встановлено поряд і капличку, і хрест, і фігуру. У такій ансамблевості кожна споруда відіграє свою певну функцію, проте домінуюча роль закріплюється за чимось одним. Разом з тим у народі вважається, що рівень сакралізованості території (місця), де встановлено ці об'єкти, відповідно зростає.

Якщо спорудження придорожньої каплиці є пов'язане із «цілющою» водою (згідно із джерелом чи криницею), але сама каплиця є зведена не безпосередньо над ними, то у такому випадку криниця чи джерело також відіграють роль окремого сакрального об'єкта й відповідно сакралізатора цієї місцини. Іноді такі криниці є складовими компонентами ансамблю церков та прихрамових каплиць.

Інколи на прилеглий до придорожньої каплиці території можемо побачити невеликий дзвін («дзвінок», «дзвоник»), який прикріплений до балки, що встановлена на вершинах двох вертикальних стовпців (паль). Така конструкція «дзвінички» («дзвонниці») може бути накрита маленьким двосхилим дашком та увінчана невеличким хрестом з банькою (чи без) у своїй основі. Наявність тут дзвону пояснюється тим, що, згідно з певними традиціями, відбувалися парафіяльні походи до придорожніх каплиць і там проводилися Богослужіння з відповідним супроводом дзвоніння. Згідно із зазначеним, чинником сакралізації такої ансамблевості придорожньої каплиці слід вважати й дзвін, дзвіничку.

Проте значно глибше, у незрівнянно більшому еквіваленті, сакралізується як сама придорожня каплиця як культова споруда, так і її прилегла територія, коли сюди приходять люди (поодинокі чи громадою), щоб помолитися, коли тут відправляється Служіння Богу, та ще й зі супроводом дзвонів. Під час таких процесій сакралізуються й усі віддалені простори, куди лише долинає святий голос молитви, співу, дзвону. За таких умов сакралізується не лише простір, а й час, упродовж якого відбувається те чи інше дійство.

Аналіз обстежених об'єктів та висвітлені вище бачення суті піднятої проблеми дозволяють в цілому ствердити, що сакральність галицьких придорожніх каплиць формується конкретними чинниками і засобами. У духовному контексті постає бачення у таких спорудах «домівок для святих», патронів-покровителів; відтак означення, демонстрація такими архітектурними чи архітектурно уподібненими витворами певних особливих для людини місць. У матеріальному контексті – творення образу таких споруд на подобу храму, кіоту, ківорію. Характерним чинником сакралізації внутрішнього середовища галицьких придорожніх каплиць є розміщення в ньому скульптурної статуї Святої особи. Відтак внутрішні середовища таких «домівок для святих» обставлялися іконами, хрестами у поєднанні зі статуями в різних варіаціях тощо. Сакралізація навколишнього простору досліджуваних об'єктів в одних випадках здійснювалася шляхом огороження прилеглої території; в інших – зведенням поряд з каплицею ще й наземних хрестів, фігур; іноді і одного, і другого, і третього разом. В цілому



апогеєм сакралізації придорожніх каплиць та навколишнього їх простору є безпосереднє освячення цих споруд, відтак усілякі Богослужіння, молитви біля них чи безпосередньо всередині їх, особливо коли ще й зі дзвонами.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Виговський Л. Сакралізація як історичний засіб розширення сфери функціонування релігійного комплексу / Л. Виговський // Філософські обрії : Науково-теоретичний часопис . – 2005 . – № 13 . – С.199–210.
2. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії / Е. Дюркгайм ; [пер. з франц. Г. Філіпчук, З. Борисюк]. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с. : іл.
3. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа. – К. : Ваклер, 2003. – 256 с.
4. Софрон Мудрий, о. Нарис історії Церкви в Україні / отець, Софрон Мудрий. – Рим–Львів : Видавництво ОО Василян, 1995. – 404 с.
5. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде ; [пер. с франц. Н. К. Грабовского]. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
6. Элиаде М. Трактат по истории религий: В 2 т. / М. Элиаде ; [пер. с франц. А. А. Васильева]. – СПб. : Алетейя, 2000. – Т. 2. – 394 с.

УДК 378.125:7.072.2

І. Я. МАТОЛІЧ

### МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ОСВІТА У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

*У статті розглянуто мистецтвознавчу освіту у вищих навчальних закладах України. Охарактеризовано діяльність кафедр теорії та історії мистецтв кількох наукових установ Києва, Харкова та Львова. Коротко описано їхній історичний розвиток та напрями діяльності.*

**Ключові слова:** науково-дослідна робота, навчальний процес, мистецький заклад, художня культура.

І. Я. МАТОЛІЧ

### ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ У ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ УКРАИНЫ

*В статье рассмотрено искусствоведческое образование в высших учебных заведениях Украины. Охарактеризована деятельность кафедр теории и истории искусств нескольких научных учреждений Киева, Харькова и Львова. Кратко описано их историческое развитие и направления деятельности.*

**Ключевые слова:** научно-исследовательская работа, учебный процесс, художественное заведение, художественная культура.

I. Y. MATOLICH

### INSTITUTE OF HIGHER STUDY OF ART IN UKRAINE

*In Ukraine study of art is divided into academical and university education. In the article the following questions are described:*

- the history and activity of the university education in Ukraine particularly in Kyiv, Lviv and Kharkiv;
- historical development several Ukrainian universities.

*National Academy of Descriptive Art and Architecture (the Faculty of History and Theory of Art. The Chair of Art History):*

- historical development;

- educational specialists, academicians L. Milyaev, M. Kryvolapov, O. Fedoruk senior lecturers L. Lysenko, V. Mogylevskyy, M. Rusyaeva and professors Y. Belichko, G. Zavarova who work here;

- the main goal of chair activity is a training of art critics specialists.

*In 1946 it was officially opened high educational institution of applied and decorative art in Lviv. Now it is known as Lviv National Academy of Art.*

*In 1950-th the rector of this institution was famous researcher of Ukrainian book, Y. Zapasko. He made a lot for its development:*

- renewed the chair of history art;

- changed the teaching of history art;

- the history art was taught by scientists of museums and researchers of descriptive and national art.

*In 1980-th young specialists worked here. Among them S. Lupiy, I. Golod, Y. Kravchenko, O. Rybak etc.*

*The activity of the chair became the basement for opening faculty history and theory art:*

- graduated specialists in field study of art;

- the chair head was I. V. Golod and then G. Stelmashchuk.

*Nowadays G. Stelmashchuk, S. Lupiy, O. Rybak, R. Shafran, N. Levkovych, I. Kostyuk teach on history and theory art chair.*

*State Academy of Art and Design represents study of art in Kharkiv. It is functioned here the chair of history and theory art. The faculty is The Descriptive Art. The chair formation is combined with the history of art education in Kharkiv and begins in 1927.*

*In 1992 the chair of history and theory art got a status of independent structural unit and began to graduate high qualification specialists. The head of the chair is study of art doctor, professor L. Sokolyuk. O. Tarasenko, Z. Alfyorova, L. Savyzka and others. The teachers of the chair teach the history and theory art specialists. In scientific and creative work of the chair is monographs, textbooks, manual works, etc.*

*There is one more high educational institution in the capital of Ukraine – Kyiv State Institute of Descriptive and Applied Art of M. Boychuk. The chair of history and theory art was found in 2006. The head chair is an honored culture worker of Ukraine, the study of art candidate Iryna Mishchenko. Famous scientists work here – O. Klymenko, U. Nikishenko, I. Nesen, V. Trylis, M. Hodakivsky. Chair teachers are the authors of many monographs and scientific service of ethnography, history of Ukrainian Descriptive Art.*

*The chair teachers help their students to do the reports on different levels conference, to develop scientific activity in the Institute, organize different measures and exhibitions.*

**Key words:** *research work, educational process, artistic establishment, artistic culture.*

Вивчення діяльності кафедр теорії та історії мистецтв навчальних закладів України є доволі актуальним, оскільки саме в цих наукових структурах відбувається розвиток мистецтвознавства як науки. Тут готують та випускають спеціалістів-мистецтвознавців широкого профілю, а також досліджують важливі аспекти історико-культурних та мистецьких процесів, окремі явища у різних галузях українського мистецтва та визначають їхнє місце у структурі світової культури.

Історичний розвиток та науково-творча діяльність кафедр та відділень наукових структур, про які йдеться в статті, описані в основному співробітниками цих установ переважно у вигляді комплексного звіту з нагоди певної річниці із дня заснування закладу [2, 4, 6]. А також це статті про розвиток мистецтвознавства як науки та його місце в освіті України [1, 3, 5].

Мета статті – дослідити та вивчити історичний розвиток і діяльність вузівської мистецтвознавчої освіти в Україні.

Після здобуття Україною незалежності в 1991 р. перед національною інтелігенцією постало питання відновлення втрачених і призабутих традицій. Визначальне місце в цьому процесі повинні відігравати вищі навчальні заклади освіти і насамперед інститути мистецтв, на які покладаються завдання готувати нову національну еліту. А вже еліта, в свою чергу, повинна досліджувати та зберігати національні традиції, залишені нам у спадщину, та доносити нам волелюбний національний дух до усіх куточків нашої держави.

В Україні мистецтвознавча наука поділяється на академічну (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Інститут народознавства НАН України, Інститут проблем сучасного мистецтва (НАМУ), Інститут культурології (НАМУ)) та вузівську (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Львівська національна академія мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука) освіти.

У статті ми розглянемо історію та діяльність вузівської науки в Україні, яка зосереджена в таких містах, як Київ (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (КДЦДПМД), Львів (Львівська національна академія мистецтва (ЛНАМ)) та Харків (Харківська державна академія дизайну і мистецтв (ХДАДМ)). Ці наукові заклади мають свою історію та традиції. У статті ми здебільшого звернемо увагу на діяльність мистецтвознавчих кафедр та відділів зазначених закладів.

Спочатку розглянемо історичний розвиток та діяльність кафедри історії мистецтва (факультет теорії та історії мистецтв) Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, яку було створено у другій половині 1930-х років під керівництвом професора С. Гілярова. Після заснування в 1959 р. факультету теорії та історії мистецтва кафедру очолював П. Говдя, який чимало зробив для розвитку українського мистецтвознавства і художньої культури в Україні. У цей період на кафедрі працювали викладачі Л. М. Сак, В. О. Денисов, А. П. Шпаков, Л. В. Владич, О. Р. Тищенко, Ю. С. Асєєв.

У 1964 р. кафедру було поділено на дві: 1) історії мистецтва народів СРСР, 2) зарубіжного мистецтва. В 1966 р. їх знову об'єднали під назвою «Кафедра теорії і історії мистецтва», яку очолював Ю. Асєєв до 1974 р. Він дбав про збільшення кількості курсових і дипломних робіт з питань архітектури, стимулював методичну та науково-дослідну роботу [2, с. 57].

Згодом, аж до 1985 р., кафедрою завідував професор Ю. Белічко. Впродовж 1987–2004 рр. її очолював професор М. Криволапов [2, с. 58].

З 2004 р. кафедрою історії і теорії мистецтв НАОМА завідує О. Федорук. Тривалий час тут працює потужний колектив педагогів-науковців. Зараз у складі кафедри – професори, академіки НАМУ Л. Міляєва, М. Криволапов, О. Федорук; професори Ю. Белічко, Г. Заварова; доценти Л. Лисенко, В. Могилевський, О. Лагутенко, М. Русяєва, Н. Белічко, Л. Березницька. Вони використовують як класичні, так і сучасні методи викладання, багато уваги звертають на семінарські заняття, курсові і дипломні роботи, а також керують написанням кандидатських дисертацій. Їхній науковий актив – це значна кількість навчально-методичних праць, статей, монографій. Імена багатьох з них широко відомі не лише в Україні, а й за її межами [4, с. 536].

Впродовж останнього десятиріччя значно активізувалася наукова робота кафедри, підготовлені рукописи підручників та навчальних посібників. Це, зокрема, «Історія українського мистецтва» у двох книгах (автори професори Ю. Асєєв, П. Білецький, Л. Міляєва, П. Говдя), «Історія зарубіжного мистецтва» (книги I і II), «Вступ до мистецтвознавства» (автор – академік П. Білецький), «Аналіз творів образотворчого мистецтва» (проф. Г. Заварова), «Історія зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва» (доц. В. Могилевський і ст. викл. В. Клеваєв), «Проблеми скульптури ХХ століття» та інші [2, с. 59]. Окрім підготовки підручників і методичної літератури, члени кафедри активно виступають у періодичній пресі.

На кафедрі було запроваджено викладання таких нових дисциплін, як теорія та історія світової та вітчизняної культури, історія матеріальної культури, історія України, історія української літератури, практична стилістика української мови тощо [2, с. 55]. Чимало випускників кафедри захистили дисертації, стали кандидатами мистецтвознавства і

видрукували цілу низку наукових досліджень. Про високу репутацію членів кафедри теорії та історії мистецтва як викладачів і науковців свідчить і той факт, що у 1997 р. водночас троє працівників кафедри були обрані членами Академії мистецтв України (П. О. Білецький, М. О. Криволапов, Л. С. Міляєва). Згодом, у наступні роки, членами-кореспондентами Академії стали випускники факультету Т. В. Кара-Васильєва, М. Є. Станкевич, В. В. Рубан [2, с. 61].

Основною метою діяльності кафедри є підготовка спеціалістів-мистецтвознавців широкого профілю, які впродовж навчання набувають фундаментальних знань у галузі теорії та історії мистецтва і суміжних наук, навичок дослідницької, музейної, педагогічної, видавничої, організаційної роботи [3, с. 9].

Щодо мистецтвознавчої науки у Львові, то на час офіційного відкриття у 1946 р. мистецького вищого навчального закладу були сформовані всі основні засади для плідної мистецтвознавчої діяльності. З перших років у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (тепер – Львівська національна академія мистецтв) працювала група професійних дослідників мистецтва, зокрема Я. Нановський, та О. Чарновський. В історії кафедри чітко простежується три етапи.

Перший етап (1946 до 1956 рр.) – кафедра мала назву «історії прикладного та декоративного мистецтва», а обов'язки завідувача виконував кандидат мистецтвознавства, доцент С. Судаков [1, с. 17].

Особливо зростає роль мистецтвознавства наприкінці 1950-х рр., коли ректором інституту було призначено Я. Запаса – відомого дослідника української книги, образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва. Важливим став факт відновлення під його керівництвом у 1971 р. кафедри історії мистецтва як осередку мистецтвознавчої діяльності інституту.

У 1954 р. на викладацьку роботу на кафедру приходять кандидат мистецтвознавства О. Чарновський, який з наступного року очолює кафедру. Він намагався спрямувати наукову роботу кафедри на дослідження українського мистецтва. У 1956 р. хвиля скорочень академічних годин призвела до того, що єдиним штатним викладачем історії мистецтва залишився О. Чарновський. Тому було прийняте рішення про приєднання кафедри історії мистецтва до кафедри основ марксизму-ленінізму. Таким чином, розпочався другий етап її історії. У 1958 р. сталася важлива подія: ректором інституту було призначено Я. Запаса. Він вніс суттєві зміни у викладання історії мистецтва. Я. Запаско започаткував читання повного курсу історії українського мистецтва. За його ініціативою до викладання історії мистецтва залучались науковці львівських музеїв, дослідники українського образотворчого і народного мистецтва. За рішенням Вченої ради завідувачем кафедри було обрано Я. Запаса. Ця подія поклала початок третьому етапу історії кафедри [1, с. 19].

Відновлення кафедри історії мистецтва значно піднесло авторитет, роль і значення мистецтвознавчих дисциплін у навчальному процесі, сприяло активізації наукової роботи студентів за фахом. При кафедрі почали діяти студентські наукові гуртки, регулярно проводяться студентські науково-творчі конференції.

1970-ті рр. були періодом, коли утверджувався статус кафедри як колективу дослідників, які активізували науковий пошук у різних галузях народного і професійного, давнього і сучасного українського мистецтва. У 1980-х рр. кафедра історії мистецтва поповнилась багатьма молодими фахівцями, які значно активізували наукову діяльність, підготували і захистили кандидатські дисертації з проблематики українського образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, церковної архітектури, мистецьких персоналій. Серед них – С. Лупій, І. Голод, Я. Кравченко, Р. Шмагало, Г. Стельмашук, О. Рибак, М. Студницька та ін. [1, с. 20].

1990-ті рр. стали періодом синтезування наукових і творчих зусиль кафедри, реалізованих у багатьох колективних мистецтвознавчих працях [1, с. 21]. Діяльність кафедри стала основою для відкриття факультету історії і теорії мистецтва і початку (1991 р.) випуску фахівців у галузі мистецтвознавства, а також заснування у Львівській академії мистецтв (тепер – ЛНАМ) у 1994 р. спеціалізованої вченої ради із захисту докторських і кандидатських дисертацій.

Завідувачем кафедри з 1999 р. по 2002 р. був І. В. Голод, а з 2003 р. кафедру очолює Г. Стельмашук. Перший випуск мистецтвознавців 1996 р. переконав, що кафедра, постійно зміцнюючись, робить значний внесок у підготовку нової генерації фахівців у галузі історії та теорії українського мистецтва [1, с. 18].

Сьогодні на кафедрі історії і теорії мистецтва викладають: доктори мистецтвознавства і професори Г. Стельмашук, В. Овсійчук, О. Голубець, Р. Шмагало, Я. Кравченко, С. Лупій; кандидати мистецтвознавства, доценти М. Студницька, Р. Яців, доктор історичних наук О. Рибак, кандидати мистецтвознавства Р. Шафран, Л. Цимбала, кандидат архітектури Н. Левкович, кандидат філологічних наук І. Костюк [1, с. 23].

Кафедра видає з 2005 р. «Мистецтвознавчий автограф: збірник наукових праць кафедри ІТМ», у якому друкуються педагоги, аспіранти та студенти. Окрім педагогічної роботи, професорсько-викладацький склад кафедри активно працює в царині науки. Важливим внеском в українське мистецтвознавство стали праці уже покійного Я. Запаса, Г. Стельмашук, Р. Шмагала, І. Голода, О. Маланчук-Рибак, Я. Кравченка, М. Студницької.

Впродовж останнього десятиліття світ побачили колективні праці кафедри: «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва», словник у двох томах «Декоративно-ужиткове мистецтво», збірник наукових праць «Читання пам'яті Святослава Гординського», «Мистецька школа в системі національної освіти України», «Мистецька школа напередодні третього тисячоліття» [1, с. 23].

З 1996 р. кафедра щороку випускає 5–10 мистецтвознавців широкого профілю, що мають усі необхідні навички, знання та вміння працювати: у адміністративно-управлінській сфері художніх спілок та департаментів культури; музейно-реставраційних установах, архівах та книгозбірнях; у навчальних установах усіх рівнів, у дослідницьких установах та інститутах, а також у галузі мистецтвознавчої експертної оцінки, мистецького бізнесу, реклами у видавництвах [1, с. 24].

Мистецтвознавча наука у Харкові представлена таким навчальним закладом, як Харківська державна академія дизайну і мистецтв. У цій установі функціонує кафедра історії і теорії мистецтва, яка входить до складу факультету «Образотворче мистецтво». Становлення кафедри нерозривно пов'язане з історією художньої освіти в Харкові. Створене на базі художньої школи М. Д. Раєвської-Іванової, училище було реорганізовано в художній технікум, що мав статус вищого навчального закладу, а в 1927 р. був перейменований в Харківський художній інститут. Для викладання історії мистецтва були запрошені такі відомі мистецтвознавці, як Д. Гордєєв, В. Зуммер, С. Таранушенко [5, с. 6].

Дух експерименту та новаторства був притаманний кафедрі історії мистецтва від самого початку. Він зберігався, незважаючи на всі переструктурування кафедри, яку в 1955 р. було перетворено на секцію при кафедрі марксизму-ленінізму. У складі кафедри в різні роки працювали бойчукіст, учень І. Падалки М. Зубарь, мистецтвознавці та архітектори Ю. Дюженко, М. Гуєцький, А. Півненко, Л. Соколюк, Л. Савицька, Т. Павлова, А. Немцова, В. Константинов. Вони розробляли новітні курси, активно співпрацювали з Харківським художнім музеєм, створювали телевізійні програми з історії мистецтва [5, с. 6–7].

У 1992 р. кафедра історії та теорії мистецтва здобула статус самостійного структурного підрозділу та розпочала підготовку фахівців вищої кваліфікації. У 2002 р. вона стала випусковою, здійснюючи підготовку студентів за спеціальністю «Історія та теорія мистецтва». Нині кафедрі «Теорії та історії мистецтв» очолює доктор мистецтвознавства, професор Л. Соколюк. Для викладання запрошені доктори мистецтвознавства О. Тарасенко, З. Алфьорова, Л. Савицька, кандидати мистецтвознавства Є. Котляр та Н. Мархайчук, кандидати наук, доценти Т. Павлова, Я. Партола, В. Петрикова, О. Рогоза, О. Суховій, В. Тарасов, старші викладачі І. Акмен і А. Корнєв [5, с. 7].

Викладачі кафедри увійшли до складу спеціалізованої вченої ради ХДАДМ із захисту дисертацій зі спеціальності «Образотворче мистецтво». Очолює цей напрям доктор мистецтвознавства, професор Л. Соколюк.

У 2007–2008 н. р. відбувся перший випуск магістрів зі спеціалізації «Мистецтвознавство». У науковому та творчому доробку кафедри – монографії, підручники,

навчально-методичні посібники, каталоги, кураторські виставкові проекти. Головні напрямки наукової діяльності кафедри продовжують традиції харківської школи. Це насамперед українське мистецтво, зокрема мистецтво Харківщини (Л. Соколюк, Л. Савицька, В. Чечик), сходознавчі дослідження (С. Рибалко, Є. Котляр, О. Котляр, І. Тесленко), сучасні візуальні мистецтва (Т. Павлова, Н. Мархайчук).

Більшість викладачів використовують як класичні, так і сучасні методи викладання. Кафедра підтримує наукові зв'язки з Державним інститутом мистецтвознавства (Москва), Академією дизайну і мистецтв (Іборакі, Японія), Університетом Васеда (Токіо, Японія), Єрусалимським університетом.

Серед видавничих проектів кафедри – єдина в регіоні газета мистецького спрямування «Тімей» (керівники – А. Корнев, В. Тарасов) та повнокольоровий журнал з історії мистецтва та реставрації «Душа речей» (керівник – І. Акмен). Ці видання стали не лише полем для гострих дискусій між фахівцями, а й «пробою пера» для студентської молоді [5, с. 8].

Отож, викладачі кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ гідно представляють мистецтво харків'ян не тільки в Україні, а й у світі [5, с. 12].

Ще один мистецький вищий навчальний заклад у столиці нашої держави – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, що був утворений на базі Київського художньо-промислового технікуму у 1999 р. У 2000 р. новостворений вищий мистецький навчальний заклад прийняв перший набір студентів, які розпочали навчання на трьох інститутських факультетах: декоративно-прикладного мистецтва, дизайну, заочного навчання [6, с. 92].

Наша увага зосереджена на кафедрі теорії та історії мистецтва, яка була заснована в 2006 р. Завідувачем кафедри від дня її заснування є заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства Ірина Міщенко. Тут працюють відомі в Україні науковці: кандидат мистецтвознавства О. Клименко, кандидат історичних наук, доцент Ю. Нікіщенко, кандидат історичних наук І. Несен, кандидат технічних наук, доцент В. Триліс, заслужений працівник культури України М. Ходаківський, кандидат мистецтвознавства М. Юр. Викладачі кафедри є авторами багатьох монографій та наукових розвідок з питань етнографії, історії українського образотворчого та ужиткового мистецтва. Вони допомагають студентам готувати доповіді на конференції різних рівнів, сприяють розвитку наукової діяльності в інституті, організовують різноманітні заходи та виставки. Так, В. Триліс не лише викладає в інституті, а й є диригентом відомого чоловічого хору «Чумаки», керівником фольклорної студентської студії інституту.

Кафедра теорії та історії мистецтва готує аспірантів, тематика робіт яких пов'язана з дослідженням явищ образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

За умов зростання ролі мистецтвознавства як важливого чинника гармонійного розвитку особистості і суспільства Національна академія мистецтв України є тим науково-творчим осередком, де мистецтвознавча наука представлена майже в усіх її напрямках. Ідея створення установи, яка б об'єднала найкращі мистецькі і наукові сили України з метою духовного відродження нації, розвитку професіонального і народного мистецтва, збереження та примноження художніх традицій в українському мистецькому середовищі, сягає ще 20-х років минулого століття. Втіленням цієї ідеї й стало заснування Академії мистецтв України в грудні 1996 року. До її складу входять визначні науковці, які працюють у різних мистецьких закладах України: Києві, Львові, Харкові. Це дійсні члени (академіки) відділення О. К. Федорук, Н. М. Корнієнко, І. Д. Безгін, М. О. Криволапов, Л. С. Міляєва, Н. О. Персидська та члени-кореспонденти В. А. Бітаєв, В. М. Гайдабура, М. Р. Губаренко, М. М. Дьомін, О. С. Зінкевич, Т. В. Кара-Васильєва, О. С. Мусієнко, В. А. Овсійчук, С. Й. Поріцька (Грица), В. В. Рубан, О. В. Сокол, Г. Г. Стельмашук, А. К. Терещенко, І. М. Юдкін.

Отже, в Україні розвиток мистецтвознавства як науки відбувається як в академічних наукових структурах, так і у ВНЗ. Наукові співробітники кафедр та відділень теорії та історії мистецтв навчальних закладів України щороку готують та випускають спеціалістів-мистецтвознавців широкого профілю, які працюють на благо нашої держави. Також науковці підготували та видали десятки монографій, збірників, журналів, навчальних посібників, енциклопедій, з яких як науковий світ, так і широке коло шанувальників прекрасного

дізнаються про велич української образотворчої культури – живопису, графіки, скульптури, декоративних форм мистецтва. Вони також проводять наукові конференції, симпозіуми, семінари на мистецтвознавчу тематику. Таким чином, завдяки діяльності кафедр та відділень теорії та історії мистецтв у структурі мистецьких навчальних закладів України (Київ, Харків, Львів) відбувається дослідження, науковий аналіз мистецьких процесів та явищ в Україні, визначається їх місце в структурі світової культури.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Голод І. Мистецтвознавство у національній освіті України / Ігор Голод // Мистецька школа в системі національної освіти України : Навч.-метод. посібник. – Львів : Брати Сиротинські і К, 1999. – С. 15–25.
2. Криволапов М. Київська мистецтвознавча школа (До 50-річчя заснування факультету теорії та історії мистецтва НАОМА) / Михайло Криволапов // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2009. – Вип. 16. – С. 52–64.
3. Прибега Л. Кафедри НАОМА як навчальні та науково-методичні осередки / Леонід Прибега // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2011. – Вип. 19. – С. 7–9.
4. Федорук О. 50 років факультету теорії та історії мистецтва / Олександр Федорук // Художня культура. Актуальні проблеми. Науковий вісник. – 2010. – Вип. 6. – С. 535–538.
5. Шейко В. М. Наука та освіта незалежної України: культурологічний вимір / Василь Шейко // Вісник Харківської державної академії культури. – 2010. – Вип. 30. – С. 4–15.
6. Яковлев М. Витоки та поступ мистецького навчального закладу / Микола Яковлев, Віталій Щербак // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2008. – Вип. 15. – С. 91–100.

УДК 746. 684. 7

Н. М. ВОЛЯНЮК

### ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КОЛОРИТУ ВИШИВКИ НА ЖІНОЧИХ СОРОЧКАХ ПІВНІЧНИХ РАЙОНІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті з'ясовано художні та регіональні особливості колориту вишивки на жіночих сорочках північних районів Тернопільської області ХХ століття. Подані дані про монохромний, біхромний, поліхромний колорити вишивки, визначено географію та період їхнього побутування. Простежено взаємозв'язок колориту з композицією орнаменту.*

**Ключові слова:** колорит, вишивка, сорочка, Тернопільська область.

Н. М. ВОЛЯНЮК

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИТА ВЫШИВКИ НА ЖЕНСКИХ РУБАШКАХ СЕВЕРНЫХ РАЙОНОВ ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ ХХ ВЕКА

*В статье выяснено художественные и региональные особенности колорита вышивки на женских рубашках северных районов Тернопольской области ХХ века. Проанализировано монохромную, бихромную и полихромную вышивки, определено географию и период их бытования. Прослежена взаимосвязь колорита с композицией орнамента.*

**Ключевые слова:** колорит, вышивка, рубашка, Тернопольская область.

**ARTISTIC FEATURES OF EMBROIDERY COLORATION ON WOMEN'S SHIRTS IN THE NORTHERN PARTS OF TERNOPIL REGION OF THE XX<sup>th</sup> CENTURY**

*In recent years, there has been an increasing interest in the study of folk embroidery of different regions of Ukraine, however scientific works suggest that the artistic features of embroidery decoration on shirts of Ternopil region has not been the subject of special research. Therefore, the objectives of this article are to define the artistic features of embroidery coloration on women's shirts in the northern parts of Ternopil region of the XX<sup>th</sup> century and to identify their local and nationwide characteristics. The research was carried out with the help of the following methods: analysis, synthesis and comparison. As a result, it was proved that coloration is an essential feature for understanding the artistic and stylistic peculiarities of embroidery. Coloration played an important role in decoration of shirts and performed a number of functions (guarding, aesthetic, ethnographic-and-territorial distinctive, sex-and-age differentiating). The main factor that influenced the coloration of embroidery was ethnographic delimitation of the region. Customs, nature, social and household conditions that surrounded folk masters during the given century were the source of artistic traditions of coloration. Such source base influenced the popularity of a particular coloration in the northern parts of Ternopil region (Kremenets, Shumsk, Lanivtsi, Zbarazh districts), which, according to ethnographic delimitation, belong to the southern Volyn. Due to the fact that traditions of embroidery of the above mentioned districts are distinguished by typical features of coloration we also outlined areas of embroidery the coloration of which is marked by local peculiarities. So, summing up we point out that Volyn red and black coloration of embroidery is typical for four districts of Ternopil region (Kremenets, Shumsk, Zbarazh, Lanivtsi), but this coloration is not equally manifested in every area. It is worth noting that the largest number of women's shirts, decorated in red and black colours, is registered in Shumsk and Kremenets districts, smaller number is recorded in Lanivtsi and the least amount of shirts was registered in Zbarazh. Besides, neighborhood with such ethnographic territory as Polissya that is characterized by rich red colour of embroidery also exerted artistic influence on coloration of embroidery of Ternopil region. Moreover, it should be noted that along with the traditional red and black coloration, polychrome colour was used in some villages and has a number of local variations.*

*Thus, all of the above mentioned suggests that three types of coloration were common in the northern areas of the region: monochrome, which was used at the turn of the XIX - XX<sup>th</sup> centuries; traditional red and black colours, which were the most popular from 1900 to 1948; and polychrome, which began to be used in the decoration of women's shirts from 1930 to the end of the XX<sup>th</sup> century.*

**Key words:** coloration, embroidery, shirt, Ternopil region.

Колорит є вагомою ознакою для з'ясування художньо-стилістичних особливостей вишивки. Він відігравав важливу роль в оздобленні сорочок і виконував низку функцій (оберегову, естетичну, етнографічно-територіально-розпізнавальну та статево-віководиференціюючу). Основним чинником, який впливав на колорит вишивок, було етнографічне розмежування області, а джерелом його художніх традицій виступали звичаї, природа та соціально-побутові умови, які оточували народних майстринь протягом означеного століття. Наявність такої джерельної бази зумовлювала популярність того чи іншого колориту в північних районах Тернопільської обл. (Кременецький, Шумський, Лановецький, Збаразький р-ни), які за етнографічним розмежуванням належать до південної Волині. З огляду на те, що традиції вишивки означених районів виокремлюються типовими ознаками колориту, нами зафіксовані осередки вишивки, колорит яких позначений локальними особливостями.

Варто зауважити, що в літературних джерелах маємо брак відомостей з окресленої проблеми, тому актуальність теми є очевидною. Крім того, зібраний матеріал у краєзнавчих музеях області потребує узагальнення відомих та висвітлення маловідомих фактів про художні особливості колориту вишивки на жіночих сорочках вузької етнографічної території



окресленого періоду. З іншого боку, така наукова розвідка дасть змогу всебічно оцінити колорит, виявити його локальні та загальноукраїнські риси.

Нами встановлено, що існує чимало ґрунтовних наукових праць, присвячених народній вишивці України, де частково знаходимо інформацію і про вишивку Тернопільської області. Це, зокрема, дослідження Т. Кари-Васильєвої [7], [8], [9], [10], [11], [12], Р. В. Захарчук-Чугай [5], [6], Г. Стельмашук [20], Л. Булгакової-Ситник [1], А. Є. Гриба [3], О. Покусінського та Л. Покусінської [17], М. Прончук [18], М. І. Чумарної [22], Л. Чайковської [21], О. Кривинюк [14], О. Ю. Косміної [13], І. О. Добрянської [4] В. Винничука [2] та ін. Втім, згадані науковці зосереджують увагу переважно на провідних етнографічних регіонах України, і, що важливо, подають цілісну, узагальнюючу картину побутування народної вишивки. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне, опираючись на вагомий напрацювання вчених, з'ясувати особливості колориту вишивки жіночих сорочок північних районів Тернопільської області.

Мета статті – з'ясувати художні особливості колориту вишивки на жіночих сорочках північних районів Тернопільської обл. ХХ ст., виявити його локальні та загальноукраїнські риси.

Так, найдавніші зразки вишивок, збережені в музеях області, належать до кінця ХІХ – початку ХХ століття. Такі вироби зафіксовані у Кременецькому р-ні, їх вишивали червоним, білим, рідше бузковим кольором. У фондах Кременецького краєзнавчого музею (далі ККМ) знаходиться сорочка, плечові уставки якої виткані технікою човникового ткацтва в червоному колориті [24]. Очевидно, оздоблення сорочок червоним або темно-вишневим кольором має прямі аналогії з колоритом народного ткацтва Волині. Яскравим прикладом вишивки білим кольором може слугувати виріб із с. Тилявка Кременецького р-ну (1937 р.), зафіксований у фондах ККМ [25]. Сорочка виготовлена з домотканого конопляного полотна і вишита білими нитками з поєднанням різних технік («коса гладь», «вирізування», «хрестик», «косічка»). Прикладом вишивки бузковим кольором може слугувати фрагмент чоловічої манишки з с. Горинка (Кременецький р-н.), який передала до ККМ Киричук П. С. Це тонка смуга геометричного орнаменту, вишита технікою «вертикальної гладі», що за технологією виконання є наближеною до техніки «насилування», але традиційний червоний майстриня замінює на бузковий колір [26].

Проте варто наголосити на тому, що з початку і до кінця ХХ ст. для оздоблення жіночих сорочок, паралельно з монохромною, використовували поліхромну вишивку. В таких вишивках одночасно могли поєднувати від двох до десяти кольорів. Популярність такої поліхромії зумовлена низкою факторів: використання фабричних ниток (ірис, муліне, заполоч та ін.) для вишивання [1, с. 34–40], поширення з 1871 р. російської друкованої продукції, що популяризувала вишивки в насиченому колориті технікою «хрестик» [16, с. 38]. Усе це призвело до того, що визначити приналежність вишивки пізнішого часу (друга пол. ХХ ст.) до певної етнографічної території вкрай складно. В усіх орнаментах зустрічаються однаково яскраві кольори та їхні різноманітні сполучення, раніше не відомі народній вишивці. Однак зафіксовані вироби першої чверті ХХ ст. дають змогу окреслити певні групи колориту, оскільки вишивки різняться між собою саме за його художніми особливостями.

Отже, до першої групи відносимо вишивки, які виконані червоними та чорними нитками (м. Кременець, с. Веселівка, Мала Андруга, Рудка, Тилявка, Ридомиль). Подібний колорит зустрічаємо на усіх сорочках, зокрема чорний, порівняно з червоним він рідше має домінуючу роль. Ним вишивали бордюри та сітки з ромбів, що служило тлом для подальшої композиційної розробки орнаменту. Тому типовою ознакою вишивки жіночих сорочок у червоно-чорному колориті є те, що мотиви орнаменту (квіти, кетяги калини, восьмипроменеві зірки) майже завжди виконували червоним кольором, а стебла та листя – традиційним чорним. Такі прийоми надавали вишивкам піднесеної урочистості або умовної строгості. Так, у с. Горинка в оздобленні жіночих сорочок кінця ХІХ – початку ХХ ст. (зразки яких до ККМ передала Киричук П. С.) домінував чорний колір з незначним вкрапленням темно-червоного, який вводили у пелюстки квітів та бутони [27]. Поєднання інших двох кольорів у Кременецькому р-ні трапляється рідко, втім у ККМ зафіксовано взірці манжетів із с. Горинка, вишиті хрестиком із поєднанням бузкової, вишневої (квіти) та червоної (стебло із листям) барви.

Зафіксовані матеріали дають можливість виокремити другу групу вишивок, колорит яких сягає 5-и різних відтінків. Найбільше таких узорів зафіксовано у с. Ридомиль (1938 р.) і значно менше у с. Горинка (1930 р.). Такі вишивки обмежені барвистістю: це переважно темно-зелений, темно-фіолетовий, темно-червоний, чорний, до яких у невеликій кількості введено жовтий, блакитний, світло-рожевий, рідше світло-зелений, кольори. Спільною ознакою названих вишивок є ламана гілка, виконана чорним, листочки – зеленим, квіти – темно-червоним, вишневим або темно-фіолетовим кольором. Жовтим найчастіше вишивали середину квітки або ж листочка [28]. Внаслідок обмеження кольорової гами вказані квіткові орнаменти виглядають стриманими та лаконічними.

Третю групу складають вишивки, колорит яких нараховує від п'яти до десяти різних відтінків. Найбільше таких вишивок зафіксовано у с. Ридомиль та Мала Андруга, які датуються 1936–1938 рр. У таких рослинних та геометричних орнаментах для підсилення ритму композиції використано контрастні чергування різних відтінків. Так, на узорах із с. Ридомиль видно, що сітку з ромбів, яка служить полем для вишивки, виконано чорним кольором (його зверху обшито червоним, а всередині підкреслено жовтим). За таким принципом виконано вишивки з с. Мала Андруга, у яких вишивальниці ніби навмисно розташовують поруч темні та світлі кольори. Виокремлення домінуючого кольору та розбудова колориту вишивки навколо нього є характерною особливістю вишивки сорочок вищезгаданих сіл. Тому в усіх вишивках легко простежуються основні кольори: червоний, чорний, жовтий, темно-синій, темно-вишневий, темно-зелений та додаткові, які утворені з їх відтінків. Виявлені риси колориту дають змогу говорити про те, що народні майстрині оперували поняттям контрасту і використовували його у своїх вишивках.

Окрім того, окремого аналізу потребує колорит вишивки на жіночих сорочках Шумського р-ну. Тут, як і в Кременецькому р-ні, використовували біхромну та поліхромну вишивки. В останніх використовували не більше, як 7–8 кольорів, також простежується побутованість і триколірної вишивки. Характерною особливістю виробів означеного району є червоно-чорний колорит волинського типу вишивки, проте зафіксовані села, які локалізуються як окремі осередки використання того чи іншого колориту. У ході аналізу ми виявили, що в с. Вілія, Рахманів, Залісці, Радошівка [29] до кінця 1938 р. у вишивці жіночих сорочок домінував червоно-чорний колорит із яскраво вираженою домінантою червоного кольору. Типовою ознакою вишивок із с. Соснівка [30] є те, що чорними нитками вишивали стебло, ламану гілку та інколи листя, усі інші елементи орнаменту (восьмипелюсткові зірки, квіти) виконували червоним кольором, що, у свою чергу, споріднює такі вишивки з колоритом виробів Кременецького р-ну. Про давнє походження колориту названих вишивок свідчать техніки їх виконання. Так, у с. Соснівка дрібні стилізовані червоні листочки виконані технікою «рахункової гладі», які обшито чорною ниткою технікою «обводи» [31], проте найчастіше вишивки у червоно-чорному колориті з означених сіл виконувались хрестиком.

Чимало оригінальних вишивок із с. Стіжок зосереджено у фондах ККМ. Вони виокремлюються з-поміж інших оригінальністю колориту і більше ніде не зустрічаються. Це здебільшого поліхромні вишивки, якими оздоблювали манжети рукавів жіночих сорочок. Аналіз цих вишивок дає змогу поділити їх на дві групи. До першої групи належать вишивки, колорит яких обмежується трьома кольорами (чорний, червоний та темно-жовтий) [32]. Часто це тонка смуга геометричного орнаменту, яка утворена з ромбів, квадратів, крапок, восьмипелюсткових зірок, рідше – простих стилізованих квіткових мотивів, завиток, сердечок. Характерною прикметою означених вишивок є широкі та вузькі бордюри, вишиті лише чорним кольором, що, у свою чергу, обрамлюють з обох сторін основну смугу орнаменту. Таким чином, бачимо, що домінуючі мотиви орнаменту (ромб, трикутник, восьмипелюсткова зірка) завжди виконано червоним або чорним кольором, у середині кожного з них кількома жовтими хрестиками вишиті малі квадратики або ромбики. На кожному узорі центральну смугу орнаменту обрамлено з обох сторін тонкими стрічками вишивки таким же жовтим кольором технікою «косічка», над якою розміщено уже згадані бордюри, вишиті чорними нитками. Детальний аналіз цієї групи вишивок дає нам підстави говорити про локальність колориту проаналізованих вишивок, оскільки вони виокремлюються власною, лише їм характерною

схемою розробки композиції. Зауважимо, що також простежується почерк однієї майстрині або осередку, де виконували вишивки у стриманому колориті, з домінуванням трьох кольорів та різними варіантами їх поєднання.

До другої групи належать вишивки, виконані шовковими нитками, які порівняно з вищезгаданими вирізняються складнішою поліхромністю: до традиційних чорних, червоних, жовтих кольорів вводять темно-синій, темно-вишневий, різні відтінки блакитного, зеленого, червоного, білого. Окрім того, в одному виробі поєднували чотири або дев'ять різних відтінків. В усіх вишивках цієї групи простежуються тотожні орнаментальні мотиви та спільні кольори: темно-синій, темно-вишневий, темно-жовтий, червоний, чорний, білий, зелений, блакитний, бузковий [33]. Композиційна розробка орнаменту така ж сама, як і в попередніх вишивках, проте тут зустрічаємо багато архаїчних мотивів орнаменту: восьмипроменеві та товкмацькі зірки вишиті рахунковою гладдю бузковим, оливковим, блакитним кольором та ромби, трикутники, квадрати, круги, трилисники, берегині і стилізовані дерева життя виконані вищеназваними кольорами, проте технікою «хрестик».

Виявлені вишивки позначені гармонійним поєднанням кольорів та споріднених відтінків, за допомогою яких підкреслено ритм композиційної будови орнаменту. Насичені відтінки межують з менш яскравими. Так, на одному із зразків вишивки спостерігаємо, що центральна смуга орнаменту утворена з пар трикутників, які гострими кутами розгорнуті в лівий та в правий боки. Такі пари розміщено у два ряди. Перший ряд трикутників вишитий поєднанням контрастних кольорів: один трикутник синій, другий – червоний. У другому ряду трикутники вишиті в наближеній гамі кольорів: червоний та темно-жовтий. Верхня та нижня смуги трикутників розділені ланцюжком із квадратів, де чорний квадрат заповнено червоним кольором, а червоний – чорним. Такий принцип використання контрастних та наближених кольорів, обмеження кольорової палітри створює чіткий ритм композиції, а бордюри у чорному колориті підкреслюють лаконічність вишивки. Зазначені прийоми поєднання колориту та композиційної розробки орнаменту зустрічаємо і на інших зразках цієї групи вишивок, що, власне, і дає нам підстави виділити їх в окрему групу.

Значно менше відомостей зібрано з околиць Лановецького р-ну. Відомо, що оздоблення жіночих сорочок виконували у червоно-чорному і рідше в поліхромному колориті; за словами народної вишивальниці Світлани Ігнатівни Новосад [19, с. 1], художньо-стилістичні особливості вишивки Лановецького р-ну є співзвучними з волинською вишивкою.

Вишивки жіночих сорочок Збараського р-ну виокремлюються характерним колоритом. Це пов'язано з тим, що Збараський р-н знаходиться на межі Волині та Галичини. Таким чином специфіка етнографічного розташування зумовлювала колорит вишивок цього району. Якщо колорит вишивок на жіночих сорочках вищезазначених районів співзвучний із колоритом волинської вишивки, то колорит вишивок Збараського р-ну більшою мірою ототожнюється із вишивками Галичини [15, с. 5]. Це можна пояснити тим, що тут вишивки розрізняються як галицькі та волинські відповідно до того, який орнамент та техніки переважають в оздобленні виробів.

Отож, для чотирьох районів Тернопільської області (Кременецький, Шумський, Збараський, Лановецький), які за етнографічним поділом належать до Волині, характерним є волинський червоно-чорний колорит народної вишивки, що проявляється в кожному районі, проте не однаковою мірою. Тут варто зауважити, що найбільшу кількість жіночих сорочок, оздоблених у червоно-чорному колориті, зафіксовано в Шумському та Кременецькому р-нах, менше – у Лановецькому, і ще менше – у Збараському р-ні. Окрім того, враховуючи сусідство з Поліссям, для якого є характерним насичений червоний колір вишивок, ми не виключаємо художніх впливів і цієї етнографічної території. Також зазначимо, що поряд із традиційним червоно-чорним колоритом побутував і поліхромний, який використовувався в окремих селах і має низку локальних варіантів. Таким чином, усе вищесказане свідчить про те, що у північних районах області побутувало три типи колориту: монохромний, який використовували на зламі XIX – XX ст., традиційний червоно-чорний, що був найпопулярнішим з 1900 р. по 1948 р., та поліхромний, який використовували в оздобленні жіночих сорочок з 1930 р. до кінця XX ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова-Ситник Л. П. Подільська народна вишивка (етнологічний аспект) / Л. П. Булгакова-Ситник – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. – 338 с.
2. Винничук В. Орнамент у вишивці та ткацтві Волині / В. Винничук. – Луцьк : Надстир'я, 2004. – 160 с.
3. Гриб А. Є. Барвисті джерела / А.Є. Гриб. – Тернопіль : Амбер, 1998. – 150 с.
4. Добрянська І. О. Типи та колорит західноукраїнської народної вишивки / І. О. Добрянська, І.Ф. Симоненко // Народна творчість та етнографія. – 1983. – №4. – 75–83 с.
5. Захарчук-Чугай Р. В. Народні художні промисли УРСР: довідник / Р. В. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1986. – 136с. : іл.
6. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка Західних областей УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 184 с.
7. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А Чорноморець. – К. : Либідь, 2002. – 160 с. : іл.
8. Кара-Васильєва Т. В. Народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Либідь, 1996. – 99 с.
9. Кара-Васильєва Т. В. Сучасна українська вишивка / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Знання, 1986. – 46 с.
10. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка [альбом] / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 1993. – 263 с. : іл.
11. Кара-Васильєва Т. В. Українська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. Заволокіна. – К. : Либідь, 1996. – 99 с.
12. Кара-Васильєва Т. В. Історія українські вишивки / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 2008. – 470 с. : іл.
13. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців / О. Ю. Косміна. – К. : Балтія-Друк, 2008. – Т.1 : Лісостеп. Степ. – 160 с. : іл.
14. Кривинюк О. Українські народні узорі з Київщини, Полтавщини, Катеринославщини: [альбом - буклет] / О. Кривинюк. – К., 1928. – 6 с.
15. Народне мистецтво Тернопільщини: альбом / [упорядник М. Білоус]. – Тернопіль : Терно-граф, 2006. – 88 с.
16. Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наукових праць / [за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова]. – К. : ТОВ «ХІК», 2008. – 310с. : іл.
17. Покусінська Л. Борщівська народна сорочка / Л. Покусінська, О. Покусінський. – К. : ТОВ «Новий друк», 2012. – 362 с. : іл.
18. Прончук М. Фольклор і етнографія / Марія Прончук [рукопис]. – Шумськ. 1990. – 60 с.
19. Польові матеріали, зібрані в м. Ланівці Лановецького р-ну Тернопільської обл. // Архів автора. – Зошит № 11. – 1 с.
20. Стельмашук Г. Г. Давнє вбрання на Волині / Г. Г. Стельмашук. – Львів : Волинська обласна друкарня, 2003. – 276 с.
21. Чайковська Л. Народний одяг волинян другої половини ХІХ – початку ХХ століття / Лідія Чайковська. – Київ : друкарня «Huss», 2012. – 152 с. : іл.
22. Чумарна М. І. Код української вишивки / М. І. Чумарна. – Львів : Априорі, 2008. – 188 с. : іл.
23. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 56.
24. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 54.
25. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 459.
26. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 458.
27. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 140.

28. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ККМ – 2193 ТК – № 57.
29. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 82.
30. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 88.
31. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 159.
32. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 154
33. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. ТК – № 180.

УДК 72.012.8 «20» (477.41)

В. О. ВОЛОШЕНКО  
О. М. ВОЛОШЕНКО

### **ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ В ІНТЕР'ЄРАХ ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ МІСТА КИЄВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглянуто гармонійне використання художнього металу в інтер'єрі громадських споруд міста Києва другої половини ХХ ст. Висвітлено коротку характеристику художньо-декоративних творів з металу як елемента збагачення й наповнення загального образу предметно-просторового середовища.*

**Ключові слова:** метал, декоративне панно, художньо-декоративний твір, ковка, чеканка, інтер'єр, громадські споруди.

В. А. ВОЛОШЕНКО  
О. М. ВОЛОШЕНКО

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА В ИНТЕРЬЕРЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ ГОРОДА КИЕВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА**

*В статье рассмотрено гармоничное использование художественного металла в интерьере общественных зданий города Киева второй половины ХХ в. Дано краткую характеристику художественно-декоративных произведений из металла как элемента обогащения и наполнения общего образа предметно-пространственной среды.*

**Ключевые слова:** металл, декоративное панно, художественно-декоративное произведение, ковка, чеканка, интерьер, общественные здания.

V. O. VOLOSHENKO  
O. M. VOLOSHENKO

### **THE USE OF METAL ART IN THE INTERIORS OF PUBLIC BUILDINGS IN KYIV IN THE SECOND HALF OF TWENTIETH CENTURY**

*The article deals with the harmonious use of artistic metal in the interior of public buildings in Kyiv in the second half of the twentieth century. Briefly covers 60–70 years.*

*The role of artistically ornamental piece of metal in the interior of public buildings of the late twentieth century is determined.*

*The creative experience of decorative and applied arts masters that worked in artistic metal technic is generalized. Owing to this kind of art they created a special world filled with images that evoked both meditation and deep feeling that became the pride of the national culture. The works of artists were admired, argued that the Ukrainian decorative art is a phenomenon, an essential and integral part of the national art. Among the artists of that time, the most famous are : V. Borodaev*

(portraits of Lenin and the heroes of the pioneers made for the Kiev Palace of Pioneers), A. Domnych (panel «Wave» – to store «Ocean» in Kyiv ) O. Mylovzorov (composition of forged metal – to interior station «Korniichuk Prospekt» in Kiev Metro), V. Grigorov (panel « Kyiv» – to lobby in hotel « Kyiv»), O. S. Yerzhykovskiyi (panel – for the Palace of Culture of aircraft factory in Kyiv), L. Meshkova (grid – for a hotel «Rus» in Kyiv), A. Mylovzorov ( partition – door – to lobby in Kyiv Philharmonic , and metal chandelier – for interior restaurant «Oaks» in Kyiv ), N. Ponomarenko (panel «In a single family» – for interior Kyiv branch of the State Museum of Lenin ), A. Gaydamak (metal reliefs – for hotel «Mir» in Kyiv).

Briefly covers the interior of public buildings: hotels, catering and trade services, culture and museums. For the decoration of these buildings metallic artworks as a decorative material were used. Among the works were selected as heavy and light delicate forms, which are characterized by dynamism and elegance pattern.

In the decorative and applied arts a large number of metals that have many technological and decorative properties were applied and used a variety of techniques and methods of human processing. While manufacturing the works of art the most widely spread casting, forging, stamping (embossing), engraving, tula and others. Metal artists knowing it carefully used them in creating their author works. They produced such works of art from metal as the reliefs, panels, gratings, partitions doors, chandelier and various decorative compositions. Skillfully were combined with metal other decorative materials - porcelain, monotonous and colored glass, wood. Widely were used such metals as copper, aluminum, iron (steel or cast iron), etc.

In the investigation was established that in the 60's was created entire series of thematically purely decorative works, which can be considered graphics of metal, in the late 60's retrievals of decorations technics, new images, ideas and themes led to the creation of metal artworks for the interior of public buildings, in the 70's artists used metal not only for flat panels and chandelier but also began to create three-dimensional decorative compositions.

In the article a brief description of art and decorative works of metal as element of enrichment and filling general image of object spatial environment is given. Their role in the creation of harmonic content of the apartment where each piece shows the best achievements of the past, interesting intersections of history, certain features and extraordinary kindness and generosity of the Ukrainian artists soul is defined.

**Key words:** metal, decorative panels, decorative art work, forging, chasing, interior, public buildings.

Починаючи з 60-х рр. ХХ ст., в Україні збільшується роль літератури і мистецтва у формуванні світогляду суспільства. Спостерігається характерна співдружність художників, скульпторів, архітекторів, що є однією з найвагоміших умов для комплексного вирішення містобудівельних завдань.

Розпочалася перебудова міст згідно з генеральними планами забудови та реконструкції. По-новому формувалась громадська забудова. Відповідно і створювався художній облік громадських споруд: готелів, закладів громадського харчування, громадсько-торгового обслуговування, кінотеатрів, палаців культури та ін. У свідомості людини образ міста формується та складається під враженням не тільки від екстер'єру громадських споруд, але й від їхнього інтер'єру. Особливо виділяється образна риса інтер'єру, а саме використання у їхньому оздобленні поєднання витворів монументального і декоративного мистецтва. Переважно це художньо-декоративні панно вільного контуру, що розташовані на площині стіни. Широко розповсюджені також барельєфи з кованого металу і різноманітні зображення з гнутого металу, виконані за участю художників по металу [7, с. 7].

Використання в інтер'єрі громадських споруд художнього металу має надзвичайно великий вплив на створення певних рис міського середовища, передусім історичних та культурних. Зрештою, витворам мистецтва відводиться велика роль, адже вони виконують у інтер'єрі важливі функції: знаково-інформаційну, просторово-орієнтаційну, образно-змістову, декоративну, естетичну, художньо-композиційну [9, с. 9], а також можуть викликати захоплення й задоволення.

Основні тенденції розвитку декоративно-прикладного мистецтва та художнього металу в інтер'єрі громадських споруд радянського періоду знайшли своє відображення у працях учених Г. Я. Скляренка [9], Н. Воронова [1], Л. Е. Жоголя [2; 3], І. Каракіса [5] та ін. Проте використання художнього металу в інтер'єрі громадських споруд другої половини ХХ ст. досліджено недостатньо.

Мета статті – визначення ролі художньо-декоративного твору з металу у інтер'єрі громадських споруд.

Для цього потрібно проаналізувати використання художньо-декоративних творів з металу в інтер'єрах громадських будівель другої половини ХХ ст.

Художній метал й художнє ковальство належать до одного із видів декоративно-прикладного мистецтва та народних промислів. Вони розвивалися у всіх народів за певними законами і ґрунтувалися на матеріалі, техніці, декоруванні, функції та ін.

Народні майстри володіли технікою кування, зварки, обточування, різки, полірування, пайки, гравірування, чорніння та ін. Знання саме цих прийомів дало сучасним майстрам по металу велику можливість виготовляти високохудожні твори. Крім того, вони винайшли нові прийоми обробки металу. Завдяки цьому поєднанню вони почали створювати різноманітні панно, ажурні перегородки, двері, світильники, що утворюють цілі комплекси для оздоблення інтер'єрів визначених приміщень.

На початку 60-х рр. ХХ ст. створено цілий ряд тематичних, суто декоративних витворів, які умовно можна вважати графікою з металу, оскільки в основі лежить рисунок, виконаний з гнутої стрічки металу. Товщина січення матеріалу надає виразності, соковитості графічної лінії, рисунок збагачується пластичними елементами, що надзвичайно посилює та підвищує декоративність твору [2, с. 160].

Крім традиційної кованої і чеканної міді, художники стали використовувати коване залізо. Основним фоном являлася стіна, а з гнутого й кованого заліза створювалась своєрідна металева графіка. Подібна техніка застосовувалась у декоративних ажурних панно.

У кінці 60-х рр. пошуки техніки обробки, нових образів, ідей і тем привели майстрів з металу до вирішення більш складних завдань – створення художніх робіт для інтер'єрів громадських споруд [2, с. 154–156]. Але тут метал здебільшого використовувався як декоративний матеріал.

Так, привертають увагу виразні металеві рельєфи 60-х рр., що були виконанні для Київського палацу піонерів. Знаходились твори (портрет В. І. Леніна, герої-піонери, автор В. Бородаєв) у Ленінській кімнаті, де було добре продумано кольорове вирішення інтер'єру [6, с. 78].

Інколи на площині стіни розміщувалися 3–5 панно, а подекуди вони займали всю площину стіни, наприклад, у магазині «Океан» в м. Києві. Тут інтерес викликали яскраві декоративні вставки в оформленні інтер'єру приміщення. Це цікаві вітражі і панно «Хвиля» (рис. 1), які виконав у техніці чеканки художник А. Домнич [2, с. 159].



Рис. 1. Панно «Хвиля» у магазині «Океан», м. Київ, худ. А. Домнич

Слід відзначити, що оздоблена листами фактурного металу стіна своєю холоднуватістю матеріалу викликала певну реакцію, а використання в інтер'єрі великого тематичного або орнаментального панно у металі також могло насторожувати. Такий прийом вимагав високої майстерності художника та майстра-виконавця, оскільки у панно з металу особливо яскраво виявлялися всі недоліки виконання композиції, зокрема виблискування матеріалу за рахунок заглиблення і випуклостей та фактури чеканки, що підкреслювали всі деталі рисунка [2, с. 168].

Не менш привабливі роботи художника О. Миловзорова формували своєрідний громадський інтер'єр на станції «Проспект Корнійчука» київського метрополітену. Яскраві композиції з кованого металу автора розташовувалися на стіні уздовж перону і зорозовували протяжність простору, наповнювали його своїми ритмами, вільною пластичною формою, святковою декоративністю, а в їхній стилістиці простежувалася інтерпретація народних мотивів [9, с. 43–44].

У 70-ті рр. художники використовували метал не тільки для плоских панно та світильників, але й створювали красиві об'ємні декоративні композиції, які у свою чергу застосовували в інтер'єрах готелів, санаторіїв та інших громадських споруд. Так, у 1973 р. запроєктовано готель «Київ» Зональним науково-дослідним проектним інститутом типового та експериментального проектування житлових і громадських будівель м. Києва архітекторами І. Н. Івановим, В. Д. Елізоровим, Г. Г. Дурновим, Н. І. Кучеренком, Р. Н. Гупалом та інженерами В. А. Кузякивом, В. К. Слободою, і. Н. Лебедичем, а також художниками Л. Е. Жогольом, Л. І. Залогіною, А. Ф. Гайдамакою, Н. І. Малишко. Для готелю художник В. Григоров створив у вестибулі величезне панно «Київ». Уся композиція побудована на поєднанні металевих вигнутих пластин та декоративних орнаментальних елементів. Зокрема, на кожній вигнутій пластині було вигравіровано мотив київського архітектурного пейзажу з історичними пам'ятниками та його найбільш характерні сучасні споруди. Панно стало своєрідною візитною карточкою готелю. Гості із задоволенням оглядали витвір мистецтва, що знаходився біля ліфтів і добре сприймався завдяки правильно знайденому масштабу та ритму пропорційного поєднання пластин і декоративних елементів. Використання майстром таких прийомів обробки металу, як пластика, гнуття, гравірування сприяло максимальному виявленню теми образу з металу й дозволило підкреслити декоративність твору [3, с. 93].

У багатьох громадських будівлях України композиція інтер'єру досягалася простими засобами – вмілим використанням звичних матеріалів за рахунок гармонійного поєднання їх по фактурі, кольору та рисунку. До таких споруд можна віднести Палац культури авіаційного заводу в м. Києві (Зональний науково-дослідний проектний інститут типового та експериментального проектування житлових і громадських будівель м. Києва, архітектори В. І. Єжов, В. К. Бавиловський, В. І. Стариков, інженер О. Л. Ацигайда, 1970 р.). В оздобленні інтер'єру використано декоративні елементи з алюмінію. Підвісна стеля розбита анодованими чорними смугами на окремі квадратні кесони, виконана з сітчастих алюмінієвих решіток. Але композиційним акцентом в архітектурно-декоративному вирішенні виступало панно на стіні, яке виконав із типових штампованих елементів алюмінію, латуні й міді художник О. С. Єржиковський, пов'язане з архітектурою інтер'єру за допомогою художнього трактування, теми та кольорової гами [4, с. 21–22].

Часто художники в одному інтер'єрі застосовували декілька витворів з металу і дерева, наприклад, панно та ажурні перегородки-решітки, двері. Зокрема, при вирішенні образу решіток-перегородок сполучають виріб з металу, виконаний у техніці чеканки, з металевими смугами. У деяких випадках художники при створенні решітки звертались до прикладів минулого. Зрештою, краса та граціозність «мережива» з металу різних огорож, віконних решіток, дверей, брам в ансамблях архітектури минулого служили вагомими взірцями для архітекторів і художників у створенні нових прекрасних шедеврів. До таких зразків можна віднести решітку у готелі «Русь» м. Київ, автором якої є Л. Мешкова. Перегородка-двері для фойє філармонії у Києві (художник А. Миловзоров) була вирішена у вигляді двох квіткових куців (рис. 2). Композиція твору виділялася чіткою вертикальною побудовою, у якій витонченість досягалася за рахунок поєднання різних за пластикою та масою гілок і квітів. Незважаючи на те, що робота виконана з важкого металу, автор зумів передати тонкість гілок та листків. Надзвичайно продумано і красиво було знайдено

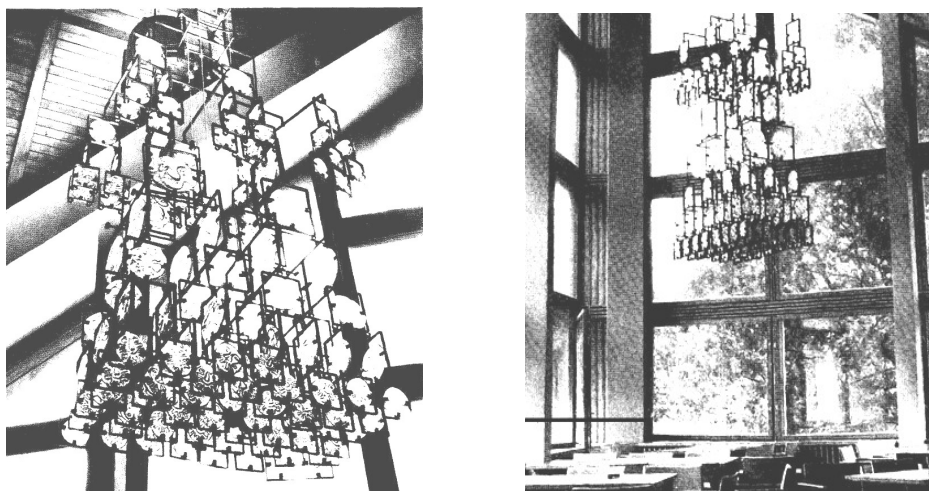


рух кожної гілки, кожної квітки. Завершення композиції демонструвало розпущений привабливий куш, що через статичність вирішення рисунка виступав самостійним елементом у загальній композиції перегородки. Оригінальності твору добавляла різноманітна фактура обробки металу, що у кожному окремому випадку підкорялася формі листків та квітів. Ця перегородка-двері виділялася багатою художньою майстерністю виконання та виражала авторську любов до природи [2, с. 175].



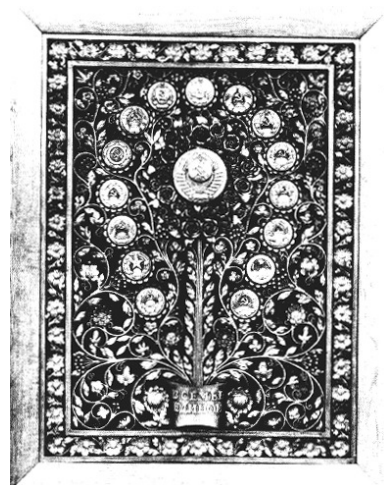
*Рис. 2. Декоративна перегородка-двері у фойє філармонії в Києві.  
Метал, ковка. Художник А. Миловзоров.*

Цілком вдалий приклад вирішення люстри з металу знаходимо в інтер'єрі ресторану «Дубки» м. Київ (художник А. Миловзоров, 1971 р.). Твір вирішено по-новому, простими засобами, де використано метал і скло. Люстра являла собою просторову композицію з нанизаних кованих рамок, які єдналися одна з другою все збільшуючи каскад донизу, а в кожній рамці за допомогою клейма були закріплені скляні круги з графічним рисунком. Графічне вирішення підкреслювало спрощення виробу і було близьке до кованого металу. Загалом робота у своєму стилістичному вирішенні відповідала, доповнювала та збагачувала образ приміщення (рис. 3).



*Рис. 3. Люстра у ресторані «Дубки» в Києві. Кований метал, кольорове скло.  
Художник А. Миловзоров.*

Високим художнім образом виділявся твір з металу, який створив для інтер'єру Київського філіалу Державного музею В. І. Леніна художник Н. Пономаренко. Автор використовував широку палітру матеріалів (скло, фарфор, емалі та метал), ретельно обдумував та промальовував кожний фрагмент рисунка, обробляючи кожну деталь у металі [2, с. 184]. Так, у панно «В сім'ї єдиній» (рис. 4) зворотна сторона була вирішена у вигляді класичного вітражу з кольоровим склом, а загальна композиція – у вигляді квітучого дерева з гілками, у які укомпоновані герби республік з фарфору. У центрі панно, навколо квітучих роз, розташовано герб СРСР. Складні завитки та тонкий рисунок квітів і лаврових гілок відображали пластичний лад орнаменту, який було побудовано за найкращими давніми взірцями з металу.



*Рис. 4. Декоративне панно «В сім'ї єдиній». Метал. Художник Н. Пономаренко.*

Готельний комплекс «Мир» (1979–1980 рр.) знаходився на одній з площ м. Києва і завдяки цікавому художньому вирішенню визначав її архітектурну забудову. Пластичний образ будівлі продовжують металеві рельєфи, вмонтовані у круглі вікна другого поверху, які виконав художник А. Гайдамака.

Рельєфи працювали і на інтер'єр, і на екстер'єр споруди, особливо ввечері, коли їхній граціозний і динамічний силует виразно читався на тлі освітлених вікон. Автор майже з натуралістичною точністю відтворив красу звичайних польових квітів: волошок, ромашок, дзвіночків. Організовані у завершенні композиції ніжні металеві квіти набували певної монументальності [9, с. 39].

Характерна широта творчих пошуків використання різних форм і прийомів, інтерес до традицій минулого та вагоме прагнення створювати нове предметно-просторове середовище, образ якого відповідає динаміці часу, призвело до поширеного застосування художнього металу. Не дивлячись на холоднуватість матеріалу, майстри-художники за допомогою кольору, фактури, рисунка вміло й професійно збагачували та доповнювали композицію різних інтер'єрів. Кожен твір митця ніс у собі виразні ідеологічні й естетичні звучання, враховуючи при цьому і масштабні, і функціональні особливості громадського інтер'єру.

У 60-ті рр. було створено цілий ряд тематично суто декоративних витворів, які умовно можна вважати графікою з металу. У кінці 60-х рр. пошуки техніки обробки, нових образів, ідей та тем привели до створення майстрами з металу художніх робіт для інтер'єру громадських споруд, у 70-х рр. художники використовували метал не тільки для плоских панно та світильників, але й почали створювати об'ємні декоративні композиції.

Усі декоративно-художні творіння в інтер'єрах громадських споруд другої половини ХХ ст. залишили вагомий відбиток у культурі та історії мистецтв нашого народу, тому надзвичайно важливе їхнє вивчення та збереження.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Воронов Н. Интерьер и декоративное искусство / Н. Воронов. – М. : Сов. художник, 1975. – 99 с.
2. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 200 с.
3. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1978. – 104 с.
4. Интерьеры общественных зданий Украины : альбом / [авт. И. И. Каракис]. – К. : Будівельник, 1975. – 144 с.
5. Каракис И. Интерьеры общественных зданий Украины / И. Каракис. – К. : Будівельник, 1975. – 154 с.
6. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов / В. Лебедева. – М. : Наука, 1973. – 234 с.

7. Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины : альбом / [авт. коллектив Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Иляшенко, Л. Попова, М. Пекаровский]. – К. : Будівельник, 1975. – 96 с.
8. Мистецтво оновленого краю / [Запаско Я. П., Овсійчук В. А., Чарновський О. О., Степко С. П.]. – К. : Мистецтво, 1979. – 136 с.
9. Склярєнко Г. Я. Мистецтво і місто: Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища соціалістичного міста / Г. Я. Склярєнко. – К. : Знання, 1987. – 48 с.

УДК 738.1

С. О. ВОЛЬСЬКА

### НАРОДНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДУ

*У статті проаналізовано особливості формотворення та декорування виробів художників Тернопільського фарфорового заводу, які у своїй творчості зверталися до традицій народного мистецтва. Виявлено, що різноманітні техніки декорування впливали на художню виразність творів, а творчість митців відповідала тогочасним естетичним реаліям.*

**Ключові слова:** Тернопільський фарфоровий завод, художники, фарфор, народна тематика, формотворення, декорування.

С.А. ВОЛЬСКАЯ

### НАРОДНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ТЕРНОПОЛЬСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА

*В статье проанализированы особенности формообразования и декорирования изделий художников Тернопольского фарфорового завода, которые в своем творчестве обращались к традициям народного искусства. Выявлено, что различные техники декорирования влияли на художественную выразительность изделий, а творчество художников отвечало эстетическим реалиям того времени.*

**Ключевые слова:** Тернопольский фарфоровый завод, художники, фарфор, народная тематика, формообразование, декорирование.

S. O. VOLSKA

### FOLK SUBJECTS IN THE CREATION OF ARTISTS OF TERNOPIL PORCELAIN FACTORY

*The opening of Ternopil Porcelain Factory in 1964 provided the people of Ternopil region and Western Ukraine with porcelain tableware. The appeal of formation and decorating of products to folk subjects in 1960–1980 was especially actual. Crafts in Ukraine were developing actively at that time. They were: artistic woodworking, decorative painting, artistic embroidery.*

*Artistic expression of porcelain wares depends on plastic-textured production and manner of decoration. To enrich the artistic expression masters potters tried to use technical modeling capabilities, to expand product range and decorating techniques. Mass production, somewhat low logistics predetermined some limitations in the artists' work.*

*One of the best examples of the factory production was decoration «Narodny Uzor» (National pattern). It was marked with a high skill styling of Ukrainian painting, designed by the first major*

artist of the factory Peter Tarasenko, to the tea set «Ranok» (Morning). The shapes of teapots resemble pottery (pitcher, pot), which especially brings together service and folk art.

Lyubov Kostenko applied motifs of decorative woodcarving in design of porcelain wares, as shown in decals figure «Melodii Karpat» (Melodies of the Carpathians) to the set of dishes «Medobory» and souvenir kumanets «Verkhovyna». The complexity of centric composition is combined with definition of geometric-floral ornaments and monochrome of ocher-brown palette.

The leading artist of factory Vitaliy Horolyuk often turned to the origins of folk art in decorating and shaping his handiworks. He produced kumanets, pleskanky, barrels, decorative plates, gift vases and sets, that were adorned with motifs of Ukrainian decorative painting (Cossacks, birds, floral compositions and their combination). Petrykivsky painting is especially impressive on large gift vases in traditional yellow-red-green coloration.

There are clearly traced Ukrainian motifs in the works of artist Mary Tereshchuk. She has designed a decoration to the kitchen set «Vesillya» (The Wedding), in which the story is taken from tile and pottery made by the known master of painted ceramics of the XIX century Oleksa Bakhmatyuk from Hutsulshchyna. Mary Tereshchuk often applied to the samples of Ukrainian folk embroidery. The geometric pattern «Prykarpattya» (Carpathian) for the set of dishes «Medobory» was created as embroidery and done in four colors - red, black, brown and yellow.

We can see the same appeal to the motifs of folk embroidery with oblique interpretation of black and red images, seen in the figure «Vyshyvanka» (Embroidery), using which she has decorated set of dishes «Romashka» (Daisy). The color palette and compositional method of decoration are typical for Borschiv embroidered shirts. The artist represented natural and architectural landscapes of her native city in thematic compositions «Ternopilski krayevydy» (Ternopil views), and folk motifs in «Malyovnycha Ukrayina» (Picturesque Ukraine). In the last one there is a depiction of song creativity of Ukrainian people, including the famous song «Nese Galya vodu» (Galya brings the water).

In gift products of the factory we see the reference to a theme of Cossack's period. Gift set «Cozatska zbroya» (Cossack's weapon) Volodymyr Spytysya and decoration plates «Hetmany Ukrainy» (Hetmans of Ukraine) Olesya Tomkiv show national tone creative search artists. Gift set «Cozatska zbroya» made in the form of Mace, a symbol of the Hetman's power, and two tubes for the area.

Thus, the creation of artists of Ternopil Porcelain Factory was closely associated with inexhaustible traditions of folk art. The appeal to the principles of folk subjects in the years 1960-1980 in Ukraine was especially actual. To provide aesthetic value of products most artists used various plastic-textured solutions and decorating techniques based on the color palette decoration. Decoration and shaping of porcelain made by artists P. Tarasenko, V. Horolyuk, L. Kostenko, M. Tereshchuk, V. Spytysya, O. Tomkiv was based on appeal to the traditional folk pottery designs, embroidering, art woodworking, decorative painting.

**Key words:** Ternopil Porcelain Factory, artists, porcelain, folk subjects, appeal of formation, decorating.

Розвиток фарфорового виробництва на Тернопільщині розпочався з відкриття в 1964 році Тернопільського фарфорового заводу, який спеціалізувався на випуску чайно-кавових сервізів, кухонних, столових наборів та сувенірно-подарункової продукції. Завод задовільняв попит населення Західної України та інших регіонів на різноманітний фарфоровий посуд. Звернення у формотворенні та декоруванні виробів до народної тематики в 1960–1980-х рр. було особливо актуальним. Тоді в Україні активно розвивалися промисли художньої обробки дерева, декоративного підлакового розпису, художньої вишивки [4]. Тернопільські митці не залишилися осторонь від загальноукраїнських процесів і відображали у фарфорових виробках національний колорит, інтерпретуючи народне мистецтво до нових естетичних вимог. В оздобленні переважали рослинно-квіткові композиції та фольклорні мотиви. В останніх декор ґрунтувався на основі елементів народної творчості та використанні сюжетів на літературно-пісенну тематику [1, с. 9–10]. Відображення національного колориту на тлі розвитку художніх промислів на той час в Україні було особливо актуальним, а індивідуальність художньої мови митця набула великого значення.

Проблематика вивчення українського художнього фарфору піднята мистецтвознавцем О. Шкільною. У своїх працях дослідниця згадує художника-фарфориста Віталія Горолюка, учня відомого кераміста, викладача Одеської художньої школи Михайла Жука, який застосовував у своїх роботах розпис, «що тяжів до західноукраїнського варіанту так званого етнічного стилю» [7, с. 39–40]. Варто зазначити, що художник працював на заводі близько трьох десятиліть. Творчість художників Тернопільського фарфорового заводу вперше розглянуто у наукових дослідженнях С. Вольської [1; 2], для яких важливою ілюстративною базою виявилися каталоги виробів підприємства [5; 6], які вийшли за роки функціонування заводу в 1986 та в 1993 роках.

Мета статті – висвітлити художні особливості виробів художників Тернопільського фарфорового заводу 1960–1980-х років, у яких митці зверталися до засад народного мистецтва та інтерпретували його згідно з вимогами часу.

Виготовлення основної продукції заводу – сервізів та наборів – базувалося на підпорядкуванні форми єдиній конструктивній будові кожного виду сервізу, набору, комплекту чи прибору. За основу брали форму основного (найбільшого) предмета – чайника, кавника або супниці, якому підпорядковували всі модульні елементи комплектації.

Естетичну цінність виробів та їхню функціональну роль підкреслює пластично-фактурне та колористичне оздоблення, яке надає виробам закінченого вигляду. Їхня художня виразність залежить від способу декорування та техніки виконання. Для збагачення художньої виразності виробів майстри-керамісти намагалися максимально використовувати технічні можливості моделювання, розширювати асортимент виробів та оздоблювальних технік. Масове виробництво, дещо низьке технічне забезпечення та особливості, пов'язані із властивостями керамічних фарб (різна температура випалу для різних фарб, крупнофракційність), зумовлювали певні обмеження в роботі митців.

Для оздоблення продукції застосовували техніки декорування, засновані на колористичному оздобленні: ручний розпис, у тому числі й відводка, та різні за техніками механічні способи декорування: декоративні поливи люстри, оздоблення деколями, шовкографія, штамп, аерографія та трафарет. Щоб надати виробам закінченого вигляду, застосовували різні відводки (як золотом, так і фарбами).

Найбільш поширеною на фарфоровому заводі була техніка декалькоманія, аналогічна дитячим перевідним малюнкам. Це техніка друкування одноколірних та багатоколірних зображень на проклеєний папір з наступним перенесенням їх на поверхню виробу, що закріплюється випалюванням. Зв'язок декору з формою опирався на точному і зваженому виготовленні деколів, які дещо відрізнялися за розміром та наповненням для різних складових комплекту, однак були об'єднані спільним мотивом [1, с. 10].

Одним з найкращих зразків, який відзначається високою майстерністю стилізації українського розпису, став декор «Народний узор» головного художника заводу Петра Тарасенка до чайного сервізу «Ранок» [6, іл. 557]. Малюнок підкреслює архітектуру складових сервізу вертикальними стрічками орнаменту. Ритмічні ряди стилізованих декоративних квітів із додатковим декором золотих вкраплень вписуються в проміжки контррельєфних заглиблень форми. Глечикоподібна форма доливного чайника та горщикоподібна заварного особливо зближують сервіз із народним гончарним мистецтвом. Художник зумів передати витонченість та красу фарфору як найдосконалішого виду кераміки – всі елементи сервізу відзначаються вишуканою плавністю силуету, а вушка, носик, вінця та тримач покривки додатково оздоблені позолотою. Важливими елементами декору, які збагачували загальний вид сервізу, стали рельєфні вінця та тримач покривки у вигляді розквітлої квітки. Сервіз «Ранок» був позитивно відзначений на конкурсах та виставках республіканського та всесоюзного значення у 1972 р. та отримав Державний знак якості у 1973 р.

У декоруванні фарфорових виробів мотиви декоративного різьблення по дереву застосовувала Любов Костенко, що видно з рисунка деколів «Мелодії Карпат» [6, іл. 261] до сервізу «Медобори», сувенірного куманця «Верховина» [6, іл. 265]. Складність центричної композиції поєднано з чіткістю геометрично-рослинних орнаментів та монохромністю вохристо-коричневої гами. В центрі кожного візерунка багатодекорована розетка, яка закомпонована в коло та додатково обрамлена у два-три ряди меншими розетками. Пластику об'ємних форм підкреслює оперізувальна тонка стрічка традиційного узору з імітацією художнього різьблення. Органічно у декорування вписалася відводка золотом, не порушуючи збалансованої охристої гами, а лише збагачуючи порцелянові вироби.

Формотворення вищеназваних виробів належить провідному художникові заводу Віталію Горолюку, який часто звертався до витоків народного мистецтва як у декоруванні, так і у формотворенні своїх виробів (куманці, плесканки, барильця, декоративні тарелі, подарункові вази, сервізи та поодинокі вироби щедро декоровані мотивами українського декоративного розпису – козаками, птахами, рослинними композиціями та їх поєднанням) [3, арк. 2–3]. Художня мова петриківського розпису у традиційному жовто-червоно-зеленому колориті особливо виразна на великих подарункових вазах і чайниках, які декоровані вільним розписом по всій поверхні [6, іл. 577].

У 1960-х рр. в оздобленні посуду з'явилася нова техніка підполив'яного декорування, яка полягала в застосуванні ручного розпису або підполив'яних деколів на неглазурованій поверхні черепка. Ця техніка мала значну перевагу відповідно до санітарно-технічних вимог, оскільки не допускала зіткнення фарби з продуктами, не псувалася з часом. Розпис наносили на випалений перший раз черепок і випалювали його вдруге із поливою при температурі 1350°C. Цей спосіб на заводі застосовували рідко, тому що вузька палітра барв (художники користувалися водними розчинами солей металів та сполуками кобальту, які витримували високу температуру випалу) обмежувала застосування підполив'яного декору. Солі давали ніжний, охристий відтінок із м'якими контурами, а підглазурний розпис кобальтом із глибоким синім оксамитовим тоном збагачував розпис насиченим декоративним ефектом. Комбінацію фарб кобальта і золота в підполив'яному розписі використовував художник В. Горолюк. Стилізований стрічковий орнамент та вільний рослинний розпис у його виробах густо вкриває поверхню сервізів чи окремих виробів. Для виділення центральних елементів композиції художник застосовував відводку та підмальовок золотом [3, арк. 1–2].

Марія Терещук розробила малюнки підполив'яних деколів до кухонного набору «Весілля» (автор форми Володимир Спиця). Її тематичні композиції подібні до косівських розписів на кераміці кінця XIX ст. Сюжет декорування взятий з кахель та гончарного посуду відомого майстра розписної кераміки XIX століття з Гуцульщини Олекси Бахматюка. На відміну від традиційного трьохколірного поєднання косівської кераміки (брунатний, зелений, жовтий) художниця використала монохромну гаму синіх кольорів [6, іл. 209].

Композиції деколів, які застосовувала М. Терещук, нагадують народні мотиви. Автор komponувала рисунок орнаментальною лінією, яка проходила по основній частині порожнистих виробів та була доповнена тонкою стрічкою узору під вінцями. Геометричний малюнок деколів «Прикарпаття» [5, іл. 5] для сервізу «Медобори» (автор форми В. Горолюк) створено у вигляді вишиванки, виконаної в чотирьох кольорах – червоному, чорному, коричневому та жовтому. Мотив «ромб» доповнено розеткою в центрі кожного модуля орнаменту. Як відомо, мотив «розетка» у вигляді розкритої квітки має широке застосування в народному мистецтві. Таке ж звернення до мотивів народної вишивки зі скісним трактуванням чорно-червоного зображення бачимо на малюнку М. Терещук «Вишиванка», яким вона прикрасила сервіз «Ромашка» (автор форми В. Спиця). Кольорова гама та композиційний прийом оздоблення зі щільним заповненням тла характерні для борщівської вишиваної сорочки [5, іл. 25].

У тематичних композиціях М. Терещук зображала природні та архітектурні краєвиди рідного міста «Тернопільські краєвиди» для столового набору (автори форми В. Спиця, В. Горолюк) [5, іл. 21], фольклорні мотиви «Мальовнича Україна» для чайного сервізу «Карпати» (автор форми В. Спиця) [5, іл. 8]. В останніх спостерігається змалювання пісенної творчості українського народу, зокрема відомої пісні «Несе Галя воду». Для різних модулів комплектації сервізу художниця використовувала щоразу інші сюжети, об'єднані спільною тематикою.

У сувенірно-подарунковій продукції заводу бачимо звернення до теми козацької доби. Подарунковий набір «Козацька зброя» В. Спиці належить до фігурного посуду та призначався, як і в гончарних фігурних посудинах, для міцних напоїв. Він містив булаву та дві чарки у формі люльки для куріння. Сама булава чітко змодельована, кулястий низ переходить у видовжену ручку, що закінчується отвором, який закривається куполоподібним корком. Центральне зображення на руків'ї у вигляді козаків, герба Тернополя або архітектурних краєвидів доповнено на голові булави рослинним орнаментом та позолотою [5, іл. 53]. Набір декоративних настінних тарілок «Гетьмани України» Олесі Томків складається з 12 одиниць, на яких зображено гетьманів та кошових отаманів, спогади про яких найбільше залишилися у пам'яті народу [5, іл. 55].

Отже, творчість художників Тернопільського фарфорового заводу була тісно пов'язана з невичерпними традиціями народного мистецтва. Звернення до засад народної тематики у 1960–1980-х роках в Україні було особливо актуальним, на той час припадає активний розвиток художніх промислів. Для надання виробам естетичної цінності художники максимально застосовували різноманітні пластично-фактурні рішення та техніки декорування, засновані на колористичному оздобленні.

Декор та формотворення фарфору художників заводу переважно базувалося на зверненні до традиційних народних зразків гончарства, вишивки, художньої обробки дерева, декоративного розпису тощо. Чинник індивідуальної творчості митця набув великого значення, підтвердженням чого є роботи художників, які працювали на заводі. В оздобленні виробів П. Тарасенка, В. Горолюка, Л. Костенко, М. Терещук, В. Спиці, О. Томків переважали фітоморфні композиції, козацька тематика та фольклорні мотиви, в яких художники творчо переосмислювали народне мистецтво.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вольська С. О. Кераміка Західного Поділля кінця XIX–XX століття (історія, типологія, художні особливості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 «Декоративне та прикладне мистецтво» / С. О. Вольська – Львів, 2013. – 16 с.
2. Вольська С. О. Тернопільський фарфоровий завод: історико-мистецтвознавчий аналіз / С. О. Вольська // Збірник наукових праць Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2010. – Вип. 1. – С. 123–126.
3. Державний архів Тернопільської області (ДАТО), м. Тернопіль. – Ф. Р-222. Колекція документальних матеріалів народної та професійної кераміки Західного Поділля кінця XIX–XX століття. 2007–2010 р. оп. 9, інформатор Горолюк Віталій (1925 р.н.), / записано 15.04.2010 р. Вольською С. О., 3 арк.
4. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. – К.: Либідь, 2005. – 280 с.
5. Тернопільський фарфоровий завод: рекламний каталог. – К.: Рутенія, 1993. – 32 с.
6. Тернопольский фарфоровый завод: каталог изделий. – Львов: Облполиграфиздат, 1986. – 20 с.
7. Школьна Ольга. Михайло Жук, який дуже голосно мовчав / О. Школьна // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 38–43.

### ПЕРЕВАГИ СВІТЛОДІОДНОЇ ТЕХНОЛОГІЇ В ГАЛУЗІ ОСВІТЛЕННЯ

*У статті розглянуто основні способи формування світлового просторового середовища. Визначено загальні тенденції формування світлового образу міського середовища сучасними засобами штучного освітлення. Проаналізовано та описано можливості світлодіодних технологій у практиці світлового дизайну, а також висвітлено найважливіші сфери їхнього сучасного застосування.*

**Ключові слова:** світлодіодні технології освітлення, сучасний дизайн світла, архітектурний образ, світловий образ, місто, методи освітлення.

### ПРЕИМУЩЕСТВА СВЕТОДИОДНОЙ ТЕХНОЛОГИИ В ОБЛАСТИ ОСВЕЩЕНИЯ

*В статье рассмотрены основные способы формирования световой пространственной среды. Определены общие тенденции формирования светового образа городской среды современными средствами искусственного освещения. Анализируются и описываются возможности светодиодных технологий в практике светового дизайна, а также рассматриваются важнейшие сферы их современного применения.*

**Ключевые слова:** светодиодные технологии освещения, современный дизайн света, архитектурный образ, световой образ, город, методы освещения.

### THE BENEFITS OF LED TECHNOLOGY IN LIGHTING

*The article is devoted the basic ways of forming a light image of city and aspects of the relationship architectural and luminous image of objects of architecture. The general trends of modeling light image of public buildings with modern means of artificial lighting. Analyzed and described to possibility of light-emitting-diode technologies, and also major their applications in practice of light design domains are examined. The article considers the prospects of LED modules. tapes, spotlights and lamps in the manufacture of tubular elements of outdoor advertising.*

*The first Light Emitting Diode came to life 50 years ago as a semiconductor light source. LEDs then were used as indicator lamps in a number of electronic devices and principally as warning devices. With continuous development LEDs are now increasingly being used in all types of general lighting where the technology is proven in terms of energy saving. This trend is likely to continue as purchasers become aware of the substantial benefits LEDs have when compared to conventional lighting solutions.*

*Initially the LED lighting industry targeted the commercial and military aerospace industries where the benefits of applying LED lighting technology have already achieved substantial acceptance. The energy savings produced are compounded by massive reductions in maintenance costs and the application of LED lighting is now commonplace in both retrofit and new build aircraft as the commercial benefits of this technology are proven beyond doubt.*

*In general, current lighting in the public domain is dominated by traditional incandescent filament bulbs or fluorescent tubes and these processes have barely changed in more than 100 years. Those technology types and systems are fully understood and most people are comfortable with the range of fittings and versions available along with the associated cost implications. Common applications are virtually endless.*



*However, the cost and efficiency of conventional lighting is now being questioned more broadly as people become more aware of the alternative means of lighting that are available. This awareness is expanding rapidly as changes in education, environment and law mean that new alternatives in lighting technology are more necessary than ever.*

*Since 2008, LED lighting has been developing as a more generally accepted form of lighting with a number of big brand name traditional lighting manufacturers opening separate divisions focused on this new technology. Its application can make a major contribution to reduced running costs of both exterior and interior lighting whether it is in a private home, a public building or a commercial premises.*

*Shock Resistance: Unlike conventional light sources, LEDs are not subject to sudden failure or burnout as there are no filaments to burn out or break. The light in LEDs emits from encapsulated silicon diodes immersed in phosphor which can be energised from a very low voltage input*

*The application of LEDs to create light offers many opportunities to make, not only substantial savings in cost of general lighting, but also a significant reduction in environmental impact over conventional mains power generation.*

*Light Quality: The quality of the LED white light can be tailored to suit the human eye, eliminating the eye strain that can have adverse and costly implications in certain working and living environments together with Health and Safety issues. LEDs do not produce ultraviolet light (however there are UV variants) and can be perfectly matched to a specific colour rendering index.*

**Key words:** *LED lighting technology, light modern design, architectural image, light image, city, lighting methods.*

Парки, сквери, пішохідні зони та транспортні магістралі – це особливі частини просторового середовища, місця відпочинку і розваг жителів та гостей міста. Прийоми освітлення використовуються в дизайні для створення, об'єднання або деталізації форм, елементів декору. Освітленню приділяється особлива увага, оскільки воно надає об'єкту форми, об'єму та особливої колористики. Без світла об'єкти не мають індивідуальності та сприймаються людиною непоміченими. Саме освітлення створює інформативність, емоційність та якість просторового середовища. Отже, дослідження в цій галузі є незаперечними і актуальними.

Уперше поняття «світло-кольорове середовище» було запропоновано на першій Всесоюзній конференції з проблеми «Світло як елемент життєвого середовища людини», що проходила в м. Харкові в 1971 р. Інтерес до цієї проблеми виявили не тільки світлотехніки, інженери, але й архітектори, дизайнери, психологи, ергономісти та ін. Світло-кольорове середовище міста стало новою галуззю творчої діяльності. Його формування здійснюється в системі відкритих міських просторів.

Окремі аспекти світлового дизайну елементів міського середовища та архітектурного освітлення будівель і споруд розглядалися в опублікованих працях світлотехніків, архітекторів, мистецтвознавців ще в середині минулого століття [3; 4; 6]. Однак у них не сформульована повною мірою будь-яка визначена наукова система принципів формування світлового середовища міста чи світлової композиції будівель.

Основи теорії світлового дизайну міста вистілюються у фундаментальній праці М. Щепеткова [9]. Автор пропонує методологію архітектурного проектування для вирішення світлопланувальних і образно-художніх завдань з метою формування оптимального, комфортного й естетично повноцінного архітектурно-предметного середовища нічного міста, визначає принципи побудови світлового образу громадських будівель і споруд. Ґрунтовними є дослідження В. Жагана, узагальнені в книзі «Ілюмінація об'єктів» [2]. У ній викладені програмні, технічні й науково-методичні засади мистецтва ілюмінації. Автор також звертає значну увагу на принципи, методи та засоби штучного освітлення будівель.

Технічної сторони використання джерел світла торкнулися автори І. Розенсон [8], Лакшмі Бхаскаран [1], А. Дональд [5], до практичної розробки дизайн-проектів більш широко підійшли Г. Мінервін [7] та І. Розенсон [8]. А. Дональд наголошував на край важливого елементі будь-якого дизайну – світлі, він розкрив основні показники та особливості оздоблення

приміщень світловими приладами [5]. У свою чергу Г. Мінервін дослідив основні завдання та принципи художнього проектування, виявив потенціал розвитку світлової індустрії [7]. І. Розенсон та Лакшмі Бхаскаран вивчали про проектно-творчу діяльність та використання світла при проектуванні, але новітні технології не були розглянуті повною мірою. Це свідчить про те, що ця тема актуальна та має важливе значення у процесі проектування освітлення просторового середовища [1; 8].

Потреба у фаховому вирішенні питань світлового дизайну предметів просторового середовища зумовлена низкою об'єктивних обставин. По-перше, об'єкти просторового дизайну оцінюються через візуальні сприйняття, а зорове сприйняття форми в усіх її проявах (об'єм, поверхня, пластика, фактура і колір) залежить насамперед від виду та якості освітлення. Висока якість штучного освітлення просторового середовища і його елементів не тільки сприяє його гармонізації, але й соціально важлива та економічно рентабельна. По-друге, сьогодні зовнішнє освітлення громадських будівель є невід'ємною частиною інформативної структури системи громадських об'єктів, діяльність яких орієнтована на вечірні й нічні години. Світлова реклама і зовнішнє освітлення громадських будинків, насамперед розважальних закладів чи торговельних центрів, має виразну комерційну спрямованість.

Штучне освітлення поділяється залежно від призначення на робоче, аварійне, евакуаційне, охоронне та декоративне. До системи штучного освітлення входять: загальне, місцеве та комбіноване. Розглянемо декоративне освітлення. При освітленні елементів просторового середовища розрізняємо освітлювальні установки, які виконують утилітарні та декоративні функції. Установки утилітарного значення забезпечують освітлення шляхів пересування пішоходів. Установки декоративного значення призначені для підсвічування споруд, скульптур, фонтанів, водоймищ, дерев, чагарників, квітників. До цієї групи слід віднести і світлові рекламні вивіски, що в свою чергу є не тільки декоративно-інформаційними, а й несуть світлове навантаження як ефективний засіб освітлення невеликих ділянок.

Забезпечення штучного освітлення середовища міста покладено на ліхтарі та прожектори. Джерела світла, що застосовуються для штучного освітлення, поділяються на дві групи – газорозрядні лампи та лампи розжарювання. Проте сьогодні активно впроваджуються в освітлювальну практику технології світлодіодного освітлення, так звані LED-технології. Конструкція світлодіода дозволяє створити спрямоване випромінювання, завдяки цьому відпадає необхідність у системі відбивачів. Це істотно полегшує завдання дизайнерам світильників і підвищує ефективність джерела світла. Ринок світлодіодів за останні п'ять років щорічно зростає мінімум на 80–90%. Тому їхня роль стрімко зростає, поступово витісняючи такі джерела, як лампи розжарювання, люмінесцентні й «енергозберігаючі» лампи.

В попередні роки для виготовлення таких елементів зовнішньої реклами, як об'ємні світлові літери, світлові щити та панно, декоративні елементи інтер'єру будівель, використовувалися передусім люмінесцентні лампи (в основному потужністю 4–36 Вт), для запалювання та стабілізації струму яких застосовували як електромагнітні, так і електронні баласты. Однак їхнє використання попри видиму енергоощадність порівняно з лампами розжарювання зумовлювалось і рядом недоліків. Основними серед них були:

- проблемність рівномірного освітлення об'єкта складної форми;
- невеликий термін служби джерел світла в умовах довкілля (висока вологість, низькі температури), що зменшувало термін використання ламп до 1–1,5 років;
- тривалий час розгоряння люмінесцентної лампи від моменту її ввімкнення до мережі;
- неможливість реалізації на основі люмінесцентних джерел світла динамічної світлової підсвітки, при якій її яскравість могла змінюватись у широких межах.

Поява світлодіодних джерел світла, насамперед світлодіодних модулів, світлодіодних стрічок та світлодіодних лінійних ламп, незважаючи на їхню порівняно більшу вартість, дозволила при використанні для освітлення рекламних об'єктів уникнути недоліків, характерних для люмінесцентних джерел світла.

Серед їхніх основних переваг можна відзначити наступні:

- світлодіодні модулі, що можуть містити від двох до п'яти світлодіодів в одному корпусі, мають невеликі порівняно з люмінесцентними лампами габаритні розміри (модуль

- типу МТК-12FS80-5W, білий, має розміри 8 (висота) × 14 (ширина) × 80 (довжина) мм);
- захищені від впливу зовнішнього середовища (ступінь захисту IP68);
  - достатню яскравість (модуль типу МТК-12FS80-5W, білий, має 2000-2500 мкд);
  - безпечну напругу живлення (в основному живиться постійною напругою 12 В);
  - колірну температуру 5000–6000К, споживану потужність 0,3 Вт.;
  - термін використання таких модулів залежно від виконання – 25 000–50 000 год.

Світлодіодні модулі зручно розташовувати в середині рекламного об'єкта (наприклад, на задній або боковій стінці об'ємної світлової літери). А достатній кут випромінювання (до 120 градусів) дозволяє забезпечити рівномірне освітлення фасадної поверхні об'єкта.

Крім того, є можливість забезпечити широку кольорову гаму підсвітки, використовуючи світлодіодні модулі основних кольорів (червоні, сині, зелені, жовті). А при використанні контролерів, підсилювачів та драйверів розробник зовнішньої реклами та дизайнер освітлення має можливість створити ряд динамічних ефектів при освітленні об'єкта. Це в свою чергу перетворить об'єкти архітектури у кольорову казку.

Такі ж приблизно параметри і переваги, як світлодіодні модулі, має світлодіодна стрічка. Так, стрічка типу МТК-300WW3528-12 (колірна температура 2700К~3500К) має яскравість 1400–1800 мкд, а стрічка типу МТК-300W3528-12 (7000К~8000К) – яскравість 1700~2200 мкд. Споживана потужність одного метра стрічки – 4,8 Вт при постійній напрузі живлення 12 В. Ступінь захисту таких стрічок – IP68. Ще одна перевага світлодіодної стрічки – це її гнучкість, що дає можливість повністю повторити контури рекламної продукції та архітектурних об'єктів. А їхній термін використання (до 50 000 год) в декілька разів перевищує термін використання люмінесцентного джерела світла при значно меншій (на порядок) споживаній потужності.



*Рис. 1 Підсвітка LED-технологіями об'єктів архітектури та ландшафтного дизайну.*

Поява лінійних світлодіодних ламп дає можливість подовжити термін використання освітлення об'єкта, забезпечити його надійну роботу в умовах низьких температур. Так, наприклад, лампа цього типу T8-120 Pure White Color (240\*0,06W LED), яка має приєднуючі розміри такі ж, як і люмінесцентна лампа потужністю 36 Вт, не потребує баласту, має споживану потужність 16 Вт і світловий потік, що дорівнює 1350 лм, причому останній досягає свого номінального значення через доли секунди після під'єднання лампи до мережі. Крім того, такі лампи є екологічно безпечними, тому що не містять парів ртуті чи інших токсичних речовин.

Використання світлодіодних прожекторів сприяє значній економії споживаної електроенергії при збереженні достатнього рівня освітленості, розширює їхнє застосування в освітленні просторового середовища.



*Рис. 2. Види світлодіодних прожекторів*



*Рис 3. Підсвітка світлодіодними прожекторами.*

Проте поряд із видимими перевагами є істотний недолік LED-технологій – це ціна світлодіодних світильників, яка вища за звичайні світлотехнічні прилади. Але оцінювати доцільність придбання і подальшу ефективність слід у довготривалих перспективах, а не керуючись миттєвою вигодою. Об'єктивна картина з урахуванням перспектив виглядає наступним чином: новинки-світильники на основі економічно вигіднішої, зручнішої і довговічнішої аналогічної за призначенням продукції.

Отже, світлодіодні технології освітлення нині – це функціонально-перспективний напрям щодо енергоефективності, екологічності, рівня витрат і практичного застосування. Основний недолік світлодіодного освітлення – висока ціна.

Стосовно естетики світлодіоди виявляються незамінними в дизайнерському освітленні завдяки їхньому чистому кольору та світлодинамічним системам. Дуже маленькі за розмірами, але досить потужні світлодіоди надають предметам і елементам предметно-просторового середовища абсолютно нового вигляду.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бхаскаран Лакшми. Дизайн и время / Лакшми Бхаскаран – СПб. : Арт-источник, 2009. – 342 с.
2. Войцех Жаган. Ілюмінація об'єктів / Войцех Жаган. – Львів : ЕКОінформ, 2006. – 242 с.
3. Гапонов С. И. Праздничное световое оформление городов / С. И. Гапонов, А. Г. Щербина. – Київ : Будівельник, 1976. – 255 с.
4. Гусев Н. М. Световая архитектура / Н. М. Гусев, В. Г. Макаревич. – М. : Стройиздат, 1973. – 248 с.
5. Дональд А. Норман. Дизайн привычных вещей / Н. А. Дональд – М. : «Вільямс», 2010. – 384 с.
6. Келер В. Свет в архитектуре. Свет и цвет как средства архитектурной выразительности / В. Келер, В. Лукхардт ; [пер. с нем. В. Г. Калиша]. – М. : Государст. изд-во по строительству, архитектуре и строит. материалам, 1961. – 180 с.
7. Минервин Г. В. Основные задачи и принципы художественного проектирования. Дизайн архитектурной среды / Г. В. Минервин. – М. : Архитектура-С, 2009. – 96 с.
8. Розенсон И. Основы теории дизайна / И. Розенсон. – СПб. : Питер, 2011. – 224 с.
9. Щепетков Н. И. Световой дизайн города / Н. И. Щепетков. – М. : Архитектура-С, 2006. – 319 с.

## АВТОРИ НОМЕРА

**БОБЕЧКО**  
Оксана Юрїївна

– старший викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, кандидат мистецтвознавства.

**БОРЕЦЬКИЙ**  
Василь Ярославович

– викладач Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької.

**ВАН І**

– аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**ВЕЛИЧКО**  
Оксана Богданівна

– кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету ім. Івана Франка.

**ВОЛОШЕНКО**  
Віктор Олександрович

– асистент кафедри ландшафтної архітектури, садово-паркового господарства та урбоекології Національного лісотехнічного університету України.

**ВОЛОШЕНКО**  
Оксана Михайлівна

– старший викладач кафедри архітектури і планування сільських поселень Львівського національного аграрного університету.

**ВОЛЯНЮК**  
Наталія Миколаївна

– асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.

**ВОЛЬСЬКА**  
Світлана Олексіївна

– асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

**ГОРАК**  
Яким Романович

– доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**ДАНКАНИЧ**  
Ганна Михайлівна

– викладач Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Задора, здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**ЖИШКОВИЧ**  
Мирослава Андріївна

– доцент кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**КРИПЧУК**  
Микола Володимирович

– доцент кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

- ЛЕВИЦЬКИЙ**  
**Олександр Григорович** – доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- МАЗУР**  
**Ірина Володимирівна** – викладач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.
- МАРКОВИЧ**  
**Марія Йосипівна** – доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.
- МАТІЙЧИН**  
**Ірина Мстиславівна** – доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, кандидат мистецтвознавства.
- МАТОЛІЧ**  
**Ірина Яремівна** – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- МАЦІВСЬКА**  
**Тереса Миколаївна** – концертмейстер кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- МОЛЧАНОВА**  
**Тетяна Олегівна** – професор кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- НАЗАР-ШЕВЧУК**  
**Лілія Йосифівна** – викладач-методист Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, кандидат мистецтвознавства.
- ОБУХ**  
**Людмила Василівна** – концертмейстер кафедри хорового диригування Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», кандидат мистецтвознавства.
- ПРИШЛЯК**  
**Андрій Романович** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- СИДОР**  
**Михайло Богданович** – доцент кафедри культурології та українознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, кандидат мистецтвознавства.
- СІЛЬЧЕНКО**  
**Тетяна Іванівна** – старший викладач кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, заслужена артистка України.
- СМОЛЯК**  
**Олег Степанович** – професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.

## АВТОРИ НОМЕРА

---

- СМОЛЯК**  
**Павло Олегович** – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.
- СОЗАНСЬКИЙ**  
**Йосип Йосипович** – головний диригент Чернівецького симфонічного оркестру, заслужений діяч мистецтв України.
- СТЕЛЬМАЩУК**  
**Зіновій Миколайович** – декан факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук, доцент.
- СУН ЯНЬІНЬ** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ХАЙ**  
**Михайло Йосипович** – завідувач відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т.Рильського НАН України, доктор мистецтвознавства, доцент.
- ХІЛЬ**  
**Олена Михайлівна** – концертмейстер кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.
- ЦЗЕН ТАО** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ЧИГЕР**  
**Олег Олександрович** – аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

## З М І С Т

<b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>3</b>
<i>Молчанова Т. О.</i> Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст».....	3
<i>Обух Л. В.</i> Роль засобів масової інформації в музично-освітніх процесах української західної діаспори.....	9
<i>Горак Я. Р.</i> До характеристики Львівського періоду (1922–1940) діяльності Володимира Садовського.....	15
<i>Жишкович М. А.</i> Вокально-педагогічна спадщина О. Карпатського та її значення для розвитку Львівської вокальної школи середини ХХ століття.....	24
<i>Мацієвська Т. М.</i> «Ніч Вифліємська» Максима Копка в контексті розвитку його музично-театральної творчості.....	30
<i>Мазур І. В.</i> Діяльність етнографічної комісії ВУАН у контексті дослідження народнопісенної спадщини українського народу у 20-х роках ХХ століття.....	37
<i>Цзен Тао.</i> Камерно-вокальні твори композиторів Росії на поетичні тексти Стародавнього Китаю у професійному перекладі.....	44
<i>Стельмацук З. М.</i> Творча діяльність народно-інструментальних оркестрових колективів Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	50
<i>Матійчин І. М.</i> Паралітургійна спрямованість василіяньської пісенності.....	57
<i>Данканич Г. М.</i> Вокально-виконавська діяльність Андрія Алексика у контексті культурних взаємин між Україною та Росією у другій половині ХХ століття.....	63
<i>Хіль О. М.</i> Фортепіанні концерти Дмитра Шостаковича № 1, № 2 у наслідуванні практики концертного жанру Петра Чайковського.....	70
<i>Бобечко О. Ю.</i> Становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації.....	76
<i>Борецький В. Я.</i> Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття.....	82
<i>Чигер О. О.</i> Соціокультурна місія українських співаків діаспори у Шевченківських святкуваннях першої половини ХХ століття (за матеріалами празького архіву).....	92
<i>Назар-Шевчук Л. Й., Пришляк А. Р.</i> Поетикальні обрії жанру кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо Є. Станковича «Квітучий сад ... і яблука, що падають у воду».....	98
<i>Левицький О. Г.</i> Діяльність польських диригентів у Львові впродовж ХІХ століття в контексті становлення галицької диригентської школи.....	108
<i>Хай М. Й.</i> Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедагогічні засади і реконструкція.....	116
<i>Созанський Й. Й.</i> Жанрова палітра симфонічної музики композиторів української діаспори.....	128
<i>Ван І.</i> Українські майстри вокального мистецтва в Китаї (про незабутні гастролі видатного українського співака Бориса Гмирі).....	137
<i>Сун Яньїнь.</i> Здобутки китайських співаків у Міжнародному конкурсі оперних співаків ВВС в Кардіффі «Кардіфські голоси» або «Співак світу».....	142



<i>Величко О. Б.</i> «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» Леопольда Моцарта у дзеркалі епохи Просвітництва.....	147
<i>Смоляк О. С.</i> Збірник Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» та його оцінка українськими вченими .....	153
<b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>160</b>
<i>Сільченко Т. І.</i> Важливість імпровізованої ляльки для майбутнього актора-лялькаря.....	160
<i>Крипчук М. В.</i> Особливості символічної образності масового театру доби Просвітництва.....	164
<i>Смоляк П. О.</i> Театральна діяльність осередку товариства «Просвіта» села Біла Тернопільського повіту у першій третині ХХ століття.....	170
<b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА .....</b>	<b>179</b>
<i>Сидор М. Б.</i> Сакралізація внутрішнього середовища та навколишнього простору галицьких придорожніх каплиць як складова вираження їх духовної сутності .....	179
<i>Матоліч І. Я.</i> Мистецтвознавча освіта у вищих навчальних закладах України .....	185
<i>Воляннюк Н. М.</i> Художні особливості колориту вишивки на жіночих сорочках північних районів Тернопільської області ХХ століття .....	191
<i>Волошенко В. О., Волошенко О. М.</i> Використання художнього металу в інтер'єрах громадських будівель міста Києва другої половини ХХ століття.....	197
<i>Вольська С. О.</i> Народна тематика у творчості художників Тернопільського фарфорового заводу .....	203
<i>Маркович М. Й.</i> Переваги світлодіодної технології в галузі освітлення .....	208



---

Здано до складання 7.09.2014 р. Підписано до друку 7.10.2014 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 25,58. Обліково-видавничих аркушів 15,05.  
Замовлення № 36. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*