

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

ISSN 2411-3271

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2016
Випуск 34

Тернопіль
2016

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

ISSN 2411-3271

The Scientific Issues

of

Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University

Specialisation: Art Studies

1' 2016
Issue 34

Ternopil
2016

ББК 85
УДК 7.072.2
Н 34

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – № 1 (вип. 34). – 240 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (жовтень 1999 року)
Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка (протокол № 10 від травня 2016 року)*

Головний редактор:

Смоляк Олег, доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Редакційна колегія:

Станкевич Михайло, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника).

Урсу Наталія, доктор мистецтвознавства, професор (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка).

Біба Отто, доктор габілітований, професор (архів Товариства друзів музики у Відні, Австрія).

Голубець Орест, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна академія мистецтв).

Випих-Гавронська Анна, доктор габілітований, професор, (Академія імені Яна Длугоша в Ченстохові, Польща).

Кондрацька Людмила, доктор педагогічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Пшерембський Збігнєв Єжи, доктор габілітований, професор (Вроцлавський університет, Польща).

Зуляк Іван, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Маркович Марія, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Поплавська Наталія, доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Водяний Богдан, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Бармак Микола, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Смоляк Павло, кандидат історичних наук, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Коріненко Павло, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Рецензенти:

Карась Ганна, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника).

Бермес Ірина, доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка).

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 (наказ МОН України від 07. 10. 2015 р. № 1021).

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 15877-4349Р від 12. 10. 2009 р.*

Збірник представлений в загальнодержавному репозитарії "Наукова періодика України"

Збірник входить до української реферативної бази даних "Україніка наукова" (реферативний журнал "Джерело")

Збірник включений до міжнародної наукометричної бази "Index Copernicus"

У науковому збірнику публікуються статті, що висвітлюють проблеми в галузі музичного і театрального мистецтва, 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.

Наша адреса: 46027, м. Тернопіль, вул. В. Винниченка, 10, факультет мистецтв, каб. 311.
тел. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2016

LBC 85
UDC 7.072.2
H 34

The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies / [edited by Smoliak O.S.]. – Ternopil: Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2016. – № 1 (issue 34). – 240 p.

Founder: *Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (October 1999)*
Publishing authorised by the decision of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Academic Board (record № 10, 24 May 2016)

Journal Editor: Smoliak Oleg, Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University)

EDITORIAL BOARD

Stankevych Mykhailo, Doctor of Art Studies, Professor (Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University).
Ursu Natalia, Doctor of Art Studies, Professor (Kamianets-Podilsk Ivan Ohienko National University).
Biba Otto, Doctor Habilitatus, Professor (Friends of Music Association Archive in Vienna, Austria).
Holubets Orest, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv National Art Academy).
Vypykh-Havronska Anna, Doctor Habilitatus, Professor (Yan Dlugosh Academy in Czestochova, Poland).
Kondratska Liudmyla, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).
Psherembsky Zbigniev Yezhy, Doctor Habilitatus, Professor (Wroclaw University, Poland).
Zuliak Ivan, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).
Markovych Maria, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).
Poplavska Natalia, Doctor of Philology, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).
Vodiani Bogdan, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).
Barmak Mykola, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).
Smoliak Pavlo, Candidate of History, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).
Korinenko Pavlo, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Reviewers:

Karas Anna, Doctor of Art Studies, Professor (Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University).
Bermes Iryna, Doctor of Art Studies, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University).

Edition is included in the list of scientific professional publications of Ukraine which publish the results of scientific research papers for the degree of Candidate or Doctor of Art Studies by the Ministry of Education and Science of Ukraine 07. 10. 2015, № 1021

Certificate of State Registration of the Printed Media KB № 15877-4349P, 12. 10. 2009

The Journal is represented in the State Repository "Journals of Ukraine"

The journal is included in the bulletin database "Scientific Ukrainian studies" (Bulletin "Dzherelo")

The collection is included into the International scientometric base "Index Copernicus"

The journal contains articles dedicated to the problems of music and theatre, as well as visual arts research: painting, fine arts, design and architecture.

For students, postgraduate students, teachers, researchers and those interested in Ukrainian and foreign art.

Editorial office address: 46027, Ternopil, 10 V. Vynnychenko street, Art Department, room. 311.
Tel. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.461;78.27

Микола Ластовецький

МУЗИЧНО-ВИРАЗОВІ ВЛАСТИВОСТІ ТРУБИ В СИМФОНІЯХ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО

У статті досліджено особливості застосування партії труби в симфоніях Петра Чайковського. Розглянуто специфіку використання її музично-виразових властивостей та технічних можливостей. Охарактеризовано функції партії труби в симфонічних творах П. Чайковського.

Ключові слова: композитор, мідні духові інструменти, оркестр, труба.

Николай Ластовецкий

МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ТРУБЫ В СИМФОНИЯХ ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО

В статье исследованы особенности применения партии трубы в симфониях Петра Чайковского. Рассмотрено специфику использования ее музыкально-выразительных свойств и технических возможностей. Охарактеризованы функции партии трубы в симфонических произведениях П. Чайковского.

Ключевые слова: композитор, медные духовые инструменты, оркестр, труба.

Mykola Lastovetskyi

MUSICAL AND EXPRESSIVE PROPERTIES OF TRUMPET IN PETRO TCHAIKOVSKY'S SYMPHONIES

In the article the features of application of trumpet in Petro Tchaikovsky's symphonies are investigated. The specific of using its musical and technical properties is considered. Musically and performing findings of P. Tchaikovsky as a composer-symphonist in interpretation of party of trumpet became a standard for the next generation of composers and performers. In six symphonies P. Tchaikovsky applied two chromatic trumpets, not always using them in all movements.

Tuning of trumpets is different in all works of a composer. Modern trumpeters, performing P. Tchaikovsky's works, tune orchestral parties of trumpets in the tuning in B. Cornets with pistons in the P. Tchaikovsky's symphonies are absolutely absent (accept the Manfred Symphony, where additionally are added two cornets).

P. Tchaikovsky used trumpets at his symphonic scores leaning on a certain creative conception. They are absent not only in some movements of early works (Symphonies No. 1, 3) but also at some works of a mature period. In an early and mature periods composer used trumpets that transpose upwards (in C and in F), in late years of his life he used trumpets that transpose downwards (in A and in B).

Trumpets in the P. Tchaikovsky's symphonies are used in a different way: often as an accents of two instruments in an octave ff in tutti, or harmonic accents, underlining sf harmony with wooden, roll-calls with wooden instruments and horns, octave pedals and harmonic voices with a horn, underlining of pedals of strings etc. P. Tchaikovsky used trumpets sufficiently often, however some special conception of its using is absent.

P. Tchaikovsky considerably dramatized sounding of trumpets, its solo episodes in his symphonies are filled with large internal tension maintenance, for example, themes of fate, destiny. Especially responsible role of trumpets is in his last three symphonies. In the Symphony No. 4 a trumpet plays a theme of anxious and ominous destiny. In the Symphony No. 5 party of trumpets is connected with a sullen and severe character, especially in the finale of this work. In the Symphony No. 6 the laconic and victory remarks of trumpets strengthen and make more prominent the tragedy of a Finale.

On the whole, in P. Tchaikovsky's symphonies trumpets appear wherein musical development reaches an apogee: in culminations, in tutti, as a support of orchestral growths, and, at the same time, as a brilliant orchestral sounding, in moments where a special dramatic effect is needed.

Key words: *composer, brass instruments, orchestra, trumpet.*

Питання, пов'язані з життєтворчістю відомого російського композитора Петра Чайковського (1840 – 1893), продовжують викликати зацікавлення як науковців, музикантів-виконавців, так і меломанів. Митець значно випередив свій час, а його музично-виконавські знахідки, в тому числі й у царині трактування партії труби, стали взірцем для наслідування наступній генерації композиторів та виконавців.

Попри те, що дослідженням тих чи інших ділянок творчості П. Чайковського займалися багато науковців різних генерацій та національностей, проблематика, яка знаходиться у фокусі даної розвідки, досі заторкувалася вкрай опосередковано. Серед наявних праць, присвячених розв'язанню даної проблеми, специфіці використання мідних інструментів (у тому числі і труби), аналізу виконавських труднощів тощо, виділяються видання Московської консерваторії ім. П. Чайковського під редакцією Ю. Усова, також декотрі розвідки сучасних українських інструменталістів-науковців (В. Посвалюка, В. Цайтца, І. Гишки, Б. Мочурада, О. Вар'янка та ін.).

Мета статті – охарактеризувати музично-виразові властивості труби в шести симфоніях П. Чайковського і в програмній симфонії “Манфред”.

У переважній більшості симфоній П. Чайковський застосовував класичний склад групи мідних духових інструментів симфонічного оркестру, який містив 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони і тубу. П. Чайковський вже з перших оркестрових композицій орієнтувався на хроматичні труби і валторни. В шести симфоніях (за винятком симфонії “Манфред”, де додатково залучено 2 корнети) П. Чайковський застосовував пару хроматичних труб, і то не у всіх частинах. Їх стрій неоднаковий у різних творах¹.

¹ Симфонія № 1 “Зимові мрії” *g-moll*, 1866 р. I і II ред. – 1866 р., III ред. – 1874 р., 1-е вид. III ред. – 1875 р. I ч. – 2 труби *in D*, II ч. – труби відсутні, III ч. – 2 труби *in C*, IV ч. – 2 труби *in D*.

Симфонія № 2 *c-moll*, 1872 р. I ред. – 1872 р., II ред. – 1880 р., 1-е видання (II ред.) – 1881 р. I – IV ч. – 2 труби *in C*.

Симфонія № 3 *D-dur*, 1875 р. 1-е вид. (партитура) – 1877 р. I ч. – 2 труби *in F*, II ч. – труби відсутні, III ч. – труби відсутні, IV ч. – труби відсутні, V ч. – 2 труби *in F*.

Симфонія № 4 *f-moll*, 1877 р. 1-е вид. – 1880 р. I – IV ч. – 2 труби *in F*.

Симфонія № 5 *e-moll*, 1888 р. 1-е вид. – 1888 р. I – IV ч. – 2 труби *in A*. (В автографі партитури, в I ч. симфонії труби нотовані в строї *in B*).

Симфонія № 6 “Патетична” *h-moll*, 1893 р. 1-е вид. – 1894 р. I ч. – 2 труби *in B*, II – IV ч. – 2 труби *in A*.

Симфонія “Манфред” у 4-х картинах *h-moll*, 1885 р. 1-е вид. – 1886 р. I ч. – 2 труби *in D*, II ч. – труби відсутні, III і IV ч. – 2 труби *in D*.

Перша симфонія П. Чайковського “Зимові мрії” *g-moll* (1866) стала кроком вперед у його формуванні як митця-оркестратора. В ній ретельно відшліфована як оркестрова фактура, так і партії окремих інструментів, зокрема труби. Головна особливість застосування труби в цьому творі – економне використання її тембру і його “включення” у найбільш відповідних моментах, в яких вона вирізняється техніко-виразовими можливостями. Однак, композитор тут ще не досягнув кульмінаційної точки майстерності, притаманної для його більш пізніх партитур.

Привертає увагу не просто ощадливість, а раціональність мислення композитора щодо вживання двох труб у плетиві оркестрових голосів: нічого зайвого, все за потребою даного моменту розвитку і як результат попередньої підготовки, – так можна охарактеризувати цей процес. Тому в I ч. симфонії труби початково з’являються лише в цифрі 100 – на верхньому гребені розвитку зв’язної партії, в *tutti* та *ff* оркестру, як учасники акордових послідовностей гармонічних комплексів дерев’яних і мідних духових інструментів, підтриманих литаврами, які “протистоять” одностійній темі в струнних, викладеній могутніми октавами. Виконавши, таким чином, майже всю цифру 110 і затримавшись на початку цифри 120 для допомоги валторнам у створенні тритактової тоніко-домінантової педалі, труби (в октаву) разом з валторнами, струнними та литаврами (кінець цифри 120 – початок цифри 130) [3] підтримують акцентами на сильних долях проведення кінцевої мелодичної побудови у зв’язці, яка виникла на матеріалі теми головної партії. Після кількох акцентів *ff* змішаного складу в цифрі 130 труби “замовкають” аж до цифри 190, оскільки не беруть участь у розгортанні побічної партії [3]. В цифрі 190 з’являється ще один функційний елемент – пунктирні за ритмом перегуки між октавами дерев’яних духових інструментів та октавою двох труб, які в цифрі 220 разом з валторнами та дерев’яними духовими (спочатку без фаготів) проводять святкову за звучанням тему заключної партії експозиції на фоні тривожно-запитальних фігурацій струнних [3].

Отже, в експозиції I ч. Першої симфонії П. Чайковського немає жодного функційного способу застосування труб, але вжиті вони концептуально, у вузлових моментах її розгортання. Така сконцентрованість тембрових засобів спостерігається і в розробці, в першій половині якої труби мають паузи, а в другій (цифри 340–370) [3] в октавному викладі разом з валторнами утворюють цікавий різновид мелодичної педалі, яка за ритмом має характерні ознаки фанфарного закликку. В репризі труби вступають, на кшталт експозиції, для гармонічної підтримки на *ff* разом з валторнами, литаврами та групою дерев’яних духових інструментів одностійної мелодії зв’язкової партії в її другій половині (цифри 500–510, 560–590) [3], яка проходить спочатку в октавах низьких струнних, а відтак підіймається вгору, модифікуючись у постійно повторюваний “знак питання” – мотив своєї початкової інтонації. В *Codi* (її другій частині) переважають інтоновані двома трубами октави на домінанті, згодом – на тоніці (разом з валторнами), які в цифрі 660 набувають фанфарного характеру [3]. Кінцевий розлогий акорд на *ppp* октави труб разом з дерев’яними духовими інструментами та двома валторнами – чудовий взірць їх використання в такій функції.

III ч. симфонії (в II ч. труби відсутні) написана для того ж інструментального складу, що і перша. Труби грають мало і виконують всього декілька елементарних функцій: педальні звуки (цифри 20, 130–140, 310), участь в акордових побудовах (цифри 100, 280, 380–390), октави на *p* (цифра 290) [3]. В IV ч. група мідних духових інструментів доукомплектується трьома тромбонами та тубою, що вносить відповідний тембровий контраст, порівняно з попередніми частинами твору. Виконавши у вступі декілька вже попередньо відомих функцій (фанфарні сигнали – разом з валторнами у цифрі 50, взявши участь у ритмізованому гармонічному комплексі всіх мідних інструментів *tutti* на *ff* в кульмінаційному місці розвитку вступу в цифрах 50–60), труби разом зі струнними та дерев’яними інструментами, при гармонічній підтримці всієї “міді”, нарешті двічі проводять тему головної партії сонатної форми, в якій написаний фінал, в експозиції та репризі (цифри 60–70, 280–290) [3]. Застосування труб у такій ролі є не тільки першим випадком у цій симфонії, а й не зустрічається в жодній з попередніх партитур П. Чайковського, хоч композитор наразі “прикриває” їх характерний тембр іншими інструментами, “доручаючи” їм *solo* на *ff* лише у фанфарних сигналах, переважно в октаву (цифри 70–80, 270, 280–300, 590) [3]. Застосування

труб у подальшому розгортанні музичної канви твору є типовим для його ранніх увертур, за винятком одного випадку їх участі в оригінально інструментованій ланці канонічної імітації (всі мідні і контрабас (у дві октави) на *ff*), яка передує закінченню експозиції (цифра 160) [3]. Інструментування цієї симфонії надзвичайно своєрідне, воно свідчить про велику майстерність молодого композитора.

Ці принципи знайшли своє продовження і розвиток в його Другій симфонії *c-moll* (1872). У творі часто застосовуються короткі “удари” повного та неповного *tutti* на *ff* (рідше *f*), в яких беруть участь труби, і з якого він починається. За їх кількістю ця симфонія є своєрідним рекордсменом (цифри 30, 130–150, 190–210, 230, 280–300, 340 – I ч.; 10, 20, 90, 120, 150, 290, 360, 370, 400, 420, 460 – III ч.; 20, 120, 240, 420, 550 – IV ч.) [1]. Виходячи із задуму твору, це є цілком виправданим і змістовно обумовленим. У вступі до I ч. композитор поєднав (в октаву) першу трубу з першим тромбонем у початковій ланці низхідної канонічної секвенції, відповідь якої доручив першим та другим скрипкам, розташованим на відстані октави (цифра 40) [1].

Композитор широко використав групу мідних духових інструментів для утворення гармонічних комплексів як автономно, так і за участю інших груп оркестру в багатьох місцях партитури, надаючи їй ознак носія тембру як однієї з рушійних сил драматургії твору. Показовим з цього огляду є інструментування канонічної імітації в II ч., де її початок експонується в змішаному тембрі 2 валторн та 2 труб, а відповідь – у гобоїв та фагота. В II ч. вперше з’являється пізніше типовий для композитора самостійний контрапунктуючий до інших голосів рух труб як протидія (чи перешкода) загальній тенденції розгортання фактури (цифра 110), а в цифрі 490 подібний контрапункт викладений в октавах труб та 2 тромбонів (*a2*) на *ff* [1]. У цифрі 480 III ч. вперше з’являється оркестровий акцент, підготовлений *crescendo* труб і валторн [1]. У IV ч. інструментування теми отримало широке застосування оркестровими групами (на основі української народної пісні “Занадився журавель”) паралельними мелодичними пластами, в яких перша труба дублює початковий мелодичний зворот, викладений першими скрипками та флейтами (цифра 180) [1]. У цифрі 160 труби інтонують “сигнальні” імітації, які початково звучать у валторн, а в цифрі 440 об’єднуються (в дві октави) з тромбонами та тубою для потужного звучання одноголосної теми; в цифрі 460 – утворюють з мідними духовими гармонічний комплекс, який дублює такі ж мікстури в групах струнних та дерев’яних духових інструментів [1]. Труби у всіх цих об’єднаннях звучать органічно, їх застосування обумовлене розгортаннями тембрової драматургії. Слід зауважити, що інструментування коди фіналу має “масовий” характер і “перегукується” із закінченням Першої симфонії композитора.

У I ч. Третьої симфонії П. Чайковського *D-dur* (1875) 2 труби з’являються зовсім “непомітно” – на *p* у супроводі, підтримані теж на *p* двома тромбонами і литаврами (цифра 10) [6]. Після ще однієї появи в акценті (*f*) в цифрі 70, зненацька звучить прекрасне *solo* першої труби в середині головної партії, яке ще раз з’явиться в репризі на динаміці *p espress* [6]. Порівняно з попередніми симфоніями, це був великий прогрес (цифри 100, 330) [6], перший самостійний “виступ” інструменту не з фанфарною функцією, а з використанням мелодичних можливостей хроматичної труби. Далі труби (вже традиційно) беруть участь в *tutti* (цифри 120–130, 190–200), ще в двох акцентах (цифра 210) і в розробці демонструють “відкритий” тембр в імітаційних перегукуваннях з тромбонами та валторнами коротких мотивів (цифри 230–250) та окремих фраз (цифри 260, 270–280) [6]. У репризі труби знову беруть участь в *tutti ff* (цифри 300–320), після якого ще раз звучить вже згадуване *solo* труби [6].

Дещо активізувавшись у викладі побічної партії в репризі *tutti*, після квартових перегуків з валторнами (перша труба), в заключній партії репризи труби виконують традиційну ритмо-гармонічну підтримку в *tutti fff* головного тематизму, який проводять струнні та дерев’яні духові інструменти (цифри 400–420) [6]. Подібні функції зберігаються за трубами і в коді I ч. симфонії (цифри 420–450) [6]. У цій симфонії П. Чайковського труби (як і тромбони та туби) ще застосовуються в останній, V ч., написаній у формі рондо з розробкою. Переважно вони виступають у складі гармонічних (акордових) побудов разом з валторнами та тромбонами з тубою для підтримки провідних мелодичних ліній, проведених струнними та дерев’яними духовими інструментами. В цифрах 250–260 на *fff* інструменти всіх груп залучені до виконання

мелодико-гармонічного комплексу в останньому епізоді, де труби дублюють основну мелодичну лінію [6].

У програмній симфонії “Манфред” *h-moll* (1885), де застосовано 2 труби і 2 корнет а-пістони, труби використано надзвичайно широко і в різноманітних функціях. Це, насамперед, проведення в I-ій картині твору теми Манфреда дубльованими октавами труб та корнетів (цифри 18–20), виклад другої теми вступу октавами труб (*a2*) та тромбонів (*a2*) (цифри 21–25), видозміненої теми Манфреда в тридольному розмірі трубами (*a2*) (цифри 66–67) і в октавах труб – його першої фрази в III-ій картині (цифри 193–194) [2]. В IV-ій картині твору привертає увагу проведення двох ланок імітації між тромбонами (*a2*), зміцнених фаготами та трубами (*a2*) (цифри 228–232), також інструментування остинатних сигналів, викладених спочатку (в октавах) корнетами (цифри 234–236) та при повторенні – трубами (цифри 274–275) [2].

Як композитор-симфоніст П. Чайковський найбільш яскраво проявив себе в трьох останніх симфоніях, в яких спостерігається процес “закріплення” тембру труби за драматичною художньо-образною сферою, що стало новим словом в оркестровому трактуванні інструменту. Найбільш характерні випадки застосування труб у Четвертій симфонії *f-moll* (1877) – проведення фанфарної теми вступу (в октаву) разом з дерев’яними духовими інструментами; участь у ритмізованому гармонічному акомпанементі всіх мідних (разом з фаготами та литаврами) під час кульмінаційного проведення теми головної партії в експозиції; участь у мелодико-гармонічному контрапункті групи мідних духових інструментів (разом з частиною дерев’яних) до кульмінаційного проведення другої теми заключної партії експозиції; сольне проведення теми вступу двома трубами (в октаву) в розробці I ч. та в заключній партії репризи; переключки між валторнами і трубами початкового мотиву теми вступу; участь зі всіма мідними та литаврами в епізоді (“іграшковому марші”) середньої частини скерцо симфонії; проведення третьої теми фіналу в *tutti*; участь у канонічній секвенції мідної групи, яка інтонує початкову фразу другої теми фіналу (російської народної пісні “Во поле береза стояла”) [7].

У П’ятій симфонії *e-moll* (1888) застосування труб продовжується в напрямку, зафіксованому в партитурі Четвертої симфонії: використання чистих сольюючих тембрів для проведення фанфарних тем та імітаційних переключок, їх участь в ансамблевих побудовах з іншими інструментами мідної духової групи для мелодичних, акомпануючих та контрапунктичних функцій, дублювання мелодичних ліній у *tutti* оркестру, різноманітні сигнали, акценти, підкреслення та імітаційні звороти. Порівняно з Четвертою, в П’ятій симфонії більше уваги приділено використанню труб в оркестрових педалях. Основні випадки застосування труб у I ч. П’ятої симфонії – участь у гармонічних побудовах групи мідних духових інструментів педального та ритмізованого видів (переважно з додаванням “дерева”); підкреслення окремих мелодичних зворотів у *tutti*; участь у контрапунктичних побудовах всередині мідної групи (в дублях з кларнетами, потім – з гобоями); акценти на сильних долях тактів [4].

На відміну від Четвертої симфонії, відкритий тембр труб у П’ятій симфонії застосовується лише в двох випадках: *solo* першої труби (*p*) в двох ланках короткої секвенції з гармонічним супроводом другої труби та тромбонів (всього 4 такти) та в коротких фанфарних сигналах двох труб (в октаву) зі спадаючою динамікою. В окремих випадках композитор “прикриває” тембр труби у фанфарних фігурах гобоями. В цій частині значну роль відіграють переключки груп оркестру, зокрема вперше застосовані П. Чайковським переключки акордів мідної та струнної груп. У II ч. симфонії тема вступу з’являється в октаві двох труб, продубльована флейтами, гобоями і кларнетами. Вперше відкритий тембр сольюючої труби з’являється як уривчастий контрапункт (підтриманий у нижній октаві першим тромбоном) до кульмінаційного проведення теми побічної партії (частина написана в сонатній формі без розробки). В коді короткі фанфарні репліки двох труб (в октаву) теж “прикриті” гобоями [4].

У III ч. зустрічаємо лише 4 репліки двох труб (в октаву), але вони “вуаляються” мелодичними фігураціями *divisi* перших скрипок, які на них накладаються. В четвертій частині нарешті з’являється тема вступу в хоралі 2-х труб, валторн та тромбонів, також труби в окремих місцях з ведучим голосом першої труби без дублювання з інструментами інших груп [4]. В цьому місці партитури перша труба та друга валторна (в октаву) утворюють тривалу мелодичну

педаль, яка раніше не застосовувалася в такому інструментуванні. Найбільш яскраві приклади використання труб у IV ч. симфонії – ритмізований (на кшталт теми вступу) органний пункт разом з валторнами, який вони виконують в октаву; сигнали труб, як “відлуння” початкової інтонації теми; виклад головної теми трубами (*a2*) разом з гобоями в її кульмінаційному проведенні і *solo* в коді (в октаву) разом з гобоями [4].

У Шостій симфонії “Патетичній” *h-moll* (1893) труби разом зі всіма мідними духовими інструментами вперше з’являються в серії інтонувань головного мотиву теми I ч. в зв’язковому переході до побічної партії. Далі вони знову появляються у відкритому тембрі гамоподібного контрапункту, “перехопленого” трубами у тромбонів, також беруть участь у різних формах додаткових гармонічних підкреслень та в гармонічному хоралі мідних, на фоні якого “завмирає” тема побічної партії [5]. В розробці, крім участі в туттійних місцях і перекличках з дерев’яними та іншими мідними інструментами, 2 труби (в октаву) тричі інтонують напружений низхідний мотив, пов’язаний з темою вступу і з другим елементом побічної партії, надаючи загальному звучанню трагедійного характеру [5]. Не менш напружено, хоч і на *piano*, звучить хорал з трьох тромбонів та першої труби, який розгортається в драматичний епізод. В акордовому складі мідних духових інструментів готується перша кульмінація розробки, де труби виконують мелодико-гармонічні побудови; після низки супроводжуючих функцій (виконання акцентів на слабких долях тактів, гармонічного акомпанементу в тріольному ритмі), труби, подвоєні гобоями, знову двічі інтонують низхідну мелодичну лінію, назустріч якій підіймається такого ж типу висхідний контрапункт у тромбонів і труби. В коді I ч. є ще один помітний випадок використання хоралу труб і тромбонів, які проводять мелодичну лінію на фоні спадаючих “кроків” струнних *pizzicato* (*p*) [5].

У II ч. симфонії виділяються два проведення трубами і тромбонами (*a2*) контрапункту до головної теми, яка ритмічно збільшена і повторюється тубою та третім тромбоном (*a2*). В III ч. твору дві труби є активними учасниками підготовки маршу, інтонуючи його початковий зворот в різноманітних комбінаціях, а під час звучання самого маршу виконують гармонічні функції, акценти долей такту, тріольні та пунктирні фанфари, переклички і контрапунктичні звороти. В IV ч. труби беруть участь в імітаційних зворотах, акордових підтримках *tutti*, акцентах та дублюваннях [5].

П. Чайковський дуже ощадливо, залежно від задуму, вводив труби до складу симфонічних партитур. Вони відсутні не тільки в окремих частинах ранніх творів (Перша, Третя симфонії), але і в зрілий період. Якщо в ранній та зрілий період творчості композитор використовував труби, які транспонують вгору (крім труби *in C*, яка звучить так, як нотується), то в останні роки життя він надав перевагу трубам, транспонуючим вниз. У ранній та середній період творчості П. Чайковський застосовував труби в строях *in C* та *in F*, а з середини 80-х років – у строї *in F*. Сучасні трубачі, виконуючи твори П. Чайковського, транспонують оркестрові партії в стрій *in B*. Корнети з пістонами в симфоніях композитора відсутні (за винятком “Манфреда”).

Труба в симфоніях П. Чайковського використовується по-різному: часто це окремі акценти двох інструментів в октаву на *ff* в *tutti*, чи гармонічні акценти, підкреслення *sf* гармонії у дерев’яних духових, переклички з дерев’яними духовими і валторнами, октавні педалі та гармонічні голоси з валторнами, підкреслення педалей струнних тощо. Труби мистець використовував часто, проте спеціальна концепція їх вживання відсутня.

П. Чайковський значно драматизував звучання труби, вкладаючи в її сольні епізоди наповнений великою внутрішньою напругою зміст, наприклад, образ року, фатуму. Особливо відповідальною є роль труб в його останніх трьох симфоніях. Тривожного і зловісного відтінку набуває вона в проведенні теми “фатуму” з Четвертої симфонії. З похмурим і суворим образом лейттеми пов’язана їх партія в П’ятій симфонії, пам’ятне враження залишає звучання видозміненої лейттеми у труб в фіналі цього твору. Лаконічні і переможні репліки труб влітаються у вихороподібний рух скерцо-маршу з Шостої симфонії, відтінюючи і посилюючи трагізм фіналу. Загалом, у симфоніях П. Чайковського труба з’являється там, де музичний розвиток досягає апогею: в кульмінаціях, *tutti*, при підтримці оркестрових наростань, при

необхідності створення соковитого і насиченого та, водночас, блискучого оркестрового звучання, в моменти особливого драматизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чайковский П. Вторая симфония: Партитура / П. Чайковский. – М., 1962. – 172 с.
2. Чайковский П. Манфред. Симфония по поэме Байрона / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1949. – Т. 18. – 320 с.
3. Чайковский П. Первая симфония соль минор “Зимние грезы”: Партитура / П. Чайковский. – М. : Музгиз, 1961. – 188 с.
4. Чайковский П. Пятая симфония / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1963. – Т. 17/А. – 228 с.
5. Чайковский П. Симфония № 6: Партитура / П. Чайковский. – М. : Музыка, 1972. – 224 с.
6. Чайковский П. Третья симфония / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1949. – Т. 16/А. – 211 с.
7. Чайковский П. Четвертая симфония / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1949. – Т. 16/Б. – 221 с.

REFERENCES

1. Tchaikovskiy, P. (1962), *Vtoraya simfoniya: partitura* [The Symphony No. 2 Score], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
2. Tchaikovskiy, P. (1949), *Manfred. Simfoniya po poeme Bayrona* [The Manfred Symphony based on the poem by Byron], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 18, Moscow, Muzgiz. (in Russian).
3. Tchaikovskiy, P. (1961), *Pervaya simfoniya sol minor “Zimnie grezy” partitura* [The Symphony No. 1 “Winter Daydreams” Score], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
4. Tchaikovskiy, P. (1963), *Pyataya simfoniya* [The Symphony No. 5], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 17/A, Moscow, Muzgiz. (in Russian).
5. Tchaikovskiy, P. (1972), *Simfoniya № 6 partitura* [The Symphony No. 6 Score], Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Tchaikovskiy, P. (1949), *Tretiya simfoniya* [The Symphony No. 3], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 16/A, Moscow, Muzgiz. (in Russian).
7. Tchaikovskiy, P. (1949), *Chetvertaya simfoniya* [The Symphony No. 4], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 16/B, Moscow, Muzgiz. (in Russian).

УДК 7.079:792 73

Зоряна Рось

ІНТЕГРАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ ТА ДЖАЗУ ЯК ОДНА З ХАРАКТЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ

У статті досліджено актуальну проблему національної джазології – інтеграційні процеси автентичного музичного фольклору і вітчизняного джазу. Розглянуто функціональні особливості даних напрямків української музичної культури. Охарактеризовано ознаки інтеграційних процесів та впливу народної музики на сучасне українське джазове музичне мистецтво.

Ключові слова: джазова музика, музичний фольклор, інтеграція, функціональні особливості.

Зоряна Рось

ИНТЕГРАЦИЯ ФОЛЬКЛОРА И ДЖАЗА КАК ОДНА ИЗ ХАРАКТЕРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

В статье исследовано актуальную проблему национальной джазологии – интеграционные процессы аутентического музыкального фольклора и отечественного джаза. Рассмотрено функциональные особенности данных направлений украинской музыкальной культуры. Охарактеризовано признаки интеграционных процессов и влияния народной музыки на современное украинское джазовое музыкальное искусство.

Ключевые слова: джазовая музыка, музыкальный фольклор, интеграция, функциональные особенности.

Zoriana Ros

INTEGRATION OF THE FOLKLORE AND JAZZ AS ONE OF THE TYPICAL CHARACTERISTIC FEATURES OF MODERN UKRAINIAN JAZZ MUSIC

Given paper is dedicated to the problem of national jazzology – the research of features of the international processes of the authentic musical folklore and national jazz, which was accomplished on the basis of defining the functional features of the given directions of Ukrainian musical culture.

The way of jazz to the professional art, which in the process of its development changed its functional nature, was very complex, which undoubtedly affected its historical fate. In the beginning of “scientific mastery” of jazz, it drew the attention of the folklore scientists, who considered it as a part of traditional music, the main characteristic of which was applied function. Later, in the time of the development of urban culture, jazz besides the applied function starts to perform a new function – entertaining, which lasted to mid-1940’s, the time, when jazz entered a new phase of development and gained the status of “professional type of music”. It is connected with the transition of jazz from entertaining and amateurism to concert performance and professionalism. In spite of the change of its functional nature, jazz didn’t lose its influence and intimate connections with folklore, which has become the basis of its further development. Jazz is connected with folklore by live musicianship, oral form of existence, applying the methods of passing down the knowledge from the teacher to the student, the presence of improvisational element etc. That is to say, in its own nature of the art of improvisation, jazz is close to folklore.

On the current stage of development of jazz art we can observe the integration of folklore and jazz music, which is observed: in direct quotation of authentic folk patterns in jazz interpretation (jazz adaptation of traditional themes); in turning to separate element of one or many folk layers of different ethnic origin; in recreation of the manner of traditional performance (singing with open “white” sound, throat singing); in using the authentic traditional instruments; in the art of using intonation not only between the partners on stage, but also the audience, who immediately perceive and react to the musical information.

In its richness of common traditional sources, jazz is close, but not identical to folklore, and they have a number of differences. In particular, in the polyethnicity of jazz music, which includes not one national tradition as folklore, but is a intercultural mixture – “fusion”, which connects the traditions of musical cultures of the vast ethnic areas – African, American, European and Asian. In contrast to jazz, which has the accent on musicianship, which is based on the principles of compositional thinking, folklore is reserved and self-isolated, since it is supposed to preserve the national tradition. Different dominant signs play a determinant role in their functioning.

Key words: jazz music, musical folklore, integration, functional features.

Фольклор був основою виникнення всіх музичних напрямів і донині є джерелом розвитку академічної професійної музики в Україні та сучасного музичного мистецтва, зокрема джазу, залишаючись при цьому самостійною гілкою музичної культури. Провідні музикознавці,

досліджуючи витoki та розвиток джазу, вважають ключовою проблемою сучасної джазової музики взаємодію його з фольклором.

Серед різних досліджуваних аспектів даної проблеми можна виділити наступні: фольклорні витoki джазової музики у своїх наукових роботах розкрили Е. Алексеев [1], В. Власов [3], В. Конен [7], Е. Тайлор [10] та ін.; функціональні особливості побутування джазу з аналізом його “фольклорного” періоду розвитку визначили Н. Белявіна [2], А. Супрун [9] та ін.; аналіз однієї з основних особливостей як фольклору, так і джазової музики – імпровізації – здійснили А. Баташов, А. Барбан, Ю. Кінус [6], В. Тормахова [11] та ін.; вивченню колективних форм музикування в джазі і фольклорі присвячені дослідження І. Яркіна, Є. Овчинникова, Д. Лівшиця, В. Тормахової та ін.

Але в українському музикознавстві дослідженню особливостей інтеграційних процесів автентичного музичного фольклору і вітчизняної джазової музики з позицій функціонального аналізу цих напрямків української музичної культури не приділено належної уваги, що і зумовлює актуальність даної статті.

Мета статті – на основі визначення спільних та відмінних рис функціонування фольклору і джазу виявити особливості інтеграційних процесів та впливів автентичного фольклору на українську джазову музику.

Джаз як вид музичного мистецтва має вже більш ніж сторічну історію. Вже на початку ХХ століття з'явилися перші записи джазових творів і джазова музика стала звуковою доріжкою цього нового світу. Головними складовими цієї музики були: європейська гармонія, євро-африканська мелодія і африканський ритм. Отже, специфіка джазу як виду імпровізаційної музики визначається його походженням, тобто якісним синтезом європейської та позаєвропейських музичних культур, а також подальшими унікальними шляхами свого розвитку. Результати цих процесів зумовлені перевагою творчого начала і поступовим виходом джазу за межі етнічних та територіальних кордонів. За цей час з'явилося багато течій і напрямків джазу, які часто зовсім не схожі один на одного, що захопили у свій кругообіг все світове музичне мистецтво, безліч музичних мов і музичних естетичних концепцій. Одні з них міцно увійшли в повсякденний побут, значно впливаючи на формування художніх смаків широкого кола слухачів, що сприяло появі цільової аудиторії шанувальників і знавців джазового мистецтва. Інші, навпаки, орієнтувалися на інтереси порівняно вузького осередку його цінителів і носили елітарний характер. Але, при всій своїй стильовій різноманітності, джаз є музикою нашої епохи, мистецтвом гостросучасним, яке до цього часу продовжує свій розвиток, що вимагає постійної уваги з боку науки і практики [12].

У багатьох наукових дослідженнях джаз визначається як професійне мистецтво, яке збагатило сучасну музичну класику новим тематично-образним змістом, а особливо незвичними та оригінально специфічними засобами музичної виразності. Шлях джазу до професійного мистецтва, який у процесі свого розвитку змінював власну функціональну природу побутування, був досить складним, що, безумовно, вплинуло на його історичну долю. Щодо функціонального розвитку джазового мистецтва, то цю проблему розробляли Н. Белявіна і О. Супрун, які зазначили, що на початку свого “наукового опанування” джаз привернув увагу вчених-фольклористів, які розглядали його як частину народної музики, однією з головних особливостей якої була прикладна функція. До 20-х років ХХ ст. джаз оцінювався як суто фольклорний і вважався музикою аматорською або напівпрофесійною, яка ще й зараз нерідко базується на манері виконання та розповсюдження за слухом. Як зазначають автори, “деякі представники музичної науки схильні вважати справжнім джазом лише його початкові форми, в яких вони вбачають достеменну стильову чистоту і первозданність” [2]. І з цієї позиції прикладний характер джазу є очевидним. Багато його жанрів були безпосередньо пов'язані з супроводом обрядів (від весільних до похоронних), ансамблевим сільським музикуванням (спазм-бенди) в дешевих кабачках (хонкі-тонк і баррел-хауз), перукарнях (барбершоп) тощо. Безпосередніми попередниками джазу, за В. Конен, у свій час стали хорові спіричуелси, сповнені почуттями віри, страждань і протесту, яким передували різні жанри релігійних пісень: “ринг-шаут” (пісня “виконується” всім тілом під час танцю всіх учасників по колу проти годинникової стрілки), “сонг-сермон” (пісні-проповіді), “госпел” та “джюбілі сонгс” (пісні

прославлення з короткою ритмічною мелодією); театральна музика менестрелів; побутові жанри: кек-уок, регтайм і, особливо, сольна світська лірична пісня негрів з вираженням туги, безвіри, безнадійності і самотності, як аналог європейських балад – блюз [7, с. 14].

У сорокові роки ХХ ст. виник афро-кубинський напрям джазу, а пізніше утворилася велика кількість самостійних національних джазових шкіл по всьому світу. Згодом, у часи розвитку міської культури, вийшовши з рамок національної культурної ізоляції фольклорного періоду, джаз, окрім прикладної, починає виконувати нову розважальну функцію, що було пов'язане з новими умовами його існування після відміни рабства в США у 1865 році, коли життя великого міста диктувало свої вимоги щодо побутування музики. Відхід від побутових норм музикування та перехід до розважального музикування в джазі зберігся аж до середини 1940-х років, тобто до часу, коли джаз вступив до нової фази свого розвитку й отримав статус “професійного різновиду музики”. Нова стильова фаза джазу називається модерн-періодом, який зосередився в неофіційній столиці США – Нью-Йорку, що став його “серцем”. Вона пов'язана, з одного боку, з різкою зміною функціональної орієнтації музики, а саме – переходом від розважання й аматорства до концертного виконавства і професіоналізму, з другого – з появою нових стилів: бі-боп, кул, “третьої течії”, фрі-джазу та інших. З цього моменту на перший план виступає інша функція джазу – пізнавальна. Цей аспект, який апелював до інтелекту, до осмисленого сприйняття джазових композицій, знаходить більш повніше вираження в кул-джазі, який часто називають “концертним джазом”. Саме концертність, яка характеризувалася витонченою технічною майстерністю виконавців, стає головною рисою джазової музики.

Таким чином, пройшовши різні стадії функціонального розвитку (прикладну, розважальну, пізнавальну), джаз “запам'ятав” та увібрав характерні ознаки кожної з тих музичних культур, які на той час визначали головні риси його “обличчя”, і з якими в майбутньому він буде активно взаємодіяти. Протягом майже столітнього періоду джаз знаходився в активному творчому пошуку і, незважаючи на те, що він як частина загальної культури і світового музичного процесу вже визначив свій культурний простір, на сьогодні цей вид музичного мистецтва продовжує створювати передумови для синтезу традиційного та нового, для укріплення зв'язків між різноманітними формами і типами музичної культури [2]. В кінцевому рахунку, багатогранність “ролей” джазової музики визначила її надзавдання – перетворююче, виховне, яке збагачує духовний світ людини.

На першій “фольклорній” стадії свого розвитку основні музично-виразові засоби джаз запозичив у класичного пісенного блюзу, що насамперед виявляється в сильній емоційній виразності. Говорячи про вплив блюзу на джаз, серед рис, що втілились у джазову музику – імпровізація, свінг і біт, саме імпровізація найбільш зближує його з фольклором. Таким чином, джаз належить до імпровізаційних видів музики, де акцент робиться на сам процес музикування, який відбувається в реальному, “живому” часі. В ньому здійснюється об'єднання імпровізаційного і композиційного підходів, яке можна назвати спонтанним творенням музики, що теж реалізується в живому часі, але за принципами композиційного мислення. “Джаз – це справжнє мистецтво, засноване на високому виконавському рівні, оволодінні такою формою музикування, як імпровізація, за допомогою якої артист (музикант, особистість) демонструє власне мислення, що увібрало в себе елементи лексики та філософсько-релігійні концепції різних етнічних регіонів світу. І хоча Лессінг, спираючись на Арістотеля і Дідро, вважав найважливішою метою мистецтва відтворення життя таким, як воно є, шедеври джазу все ж висловлюють суб'єктивне бачення світу художника; вони непідвладні часу і відносно незалежні від мінливих групових і національних смаків; вони гуманістично орієнтовані і поєднують у собі взаємодію традицій і новаторства. Джаз подарував світові справжніх геніїв – сонячного Армстронга, “чудового і грандіозного” Еллінгтона, бунтівного Паркера, мудрого Колтрейна, “алхіміка звуку” Монка і “філософа” Мінгуса” [12].

Незважаючи на зміни своєї функціональної природи, джаз не втратив тісних зв'язків з фольклором, який вплинув на його подальший розвиток. У музичній практиці дуже часто можна зустріти пряме використання оригінального фольклорного матеріалу, який представлений у джазовій інтерпретації. До таких відносяться джазові обробки оригінальних

народних пісенних або танцювальних мелодій. Виконуючи свої етноджазові композиції, виконавці часто звертаються не тільки до інтонаційно-ритмічного народного джерела, але і до імітації народної манери виконання. Наприклад, на Вінницькому джазовому фестивалі “Vinnytsia Jazzfest–2012” фольк-джазовий напрямок був представлений двома групами: вокальним секстетом з Молдови “Uni Vox” та грузинським тріо “The Shin”. Зокрема, група “The Shin” спиралась на грузинську народну музику – мажорну, оптимістичну, наповнену жагучими кавказькими ритмами, і навіть сум відомої “Суліко” був світлим. У своїх вокальних партіях музиканти використовували грузинську манеру горлового співу, голосові переклички тощо. Подібні тенденції можна знайти у виступах інших грузинських груп: “Натурал”, “33–А”, “Зумба”, “Ніно Катамадзе”, “Insite” та ін. А виступ Jazz vocal group “Uni Vox” залишив яскраве враження професійним виконанням і оригінальністю складних аранжувань джазових стандартів і народних молдавських мелодій. На Міжнародному джазовому фестивалі “Jazz Bez” у м. Львові (2006–2007 рр.) зв'язками з національною культурою відзначилось Краківське Тріо Йохима Менцеля (“Mencel Trio”), композиції якого пронизані народними інтонаціями польських пісень і танців – мазурок, полонезів тощо. В своїй творчості секстет “Пікардійська терція” (м. Львів), який співає багато пісень з репертуару колишньої “зарубіжної естради”, часто виконує злегка приджазовану українську народну мелодію і ліричну міську пісню-романс, з яких особливо тепло слухачі приймають саме українські народні пісні. Білоруський вокальний септет “Камерата” знаходиться стилістично на межі джазу і етномузики; у його репертуарі найбільш цікавими є складні етноджазові композиції О. Воробійової та О. Довнара, основані або наближені до білоруської автентичної пісні. У виконанні ансамблю звучать народний горловий спів, спів відкритим “білим” звуком, через який співаки намагаються передати язичницькі слов'янські заклинання тощо. У виконанні високопрофесійного українського секстету “ManSound”, що виконує духовну, народну, класичну і популярну музику в оригінальних аранжуваннях і якого знають більше за кордоном, ніж на батьківщині, однаково органічно звучать як пісні “Beatles”, негритянські спіричуелси, так і українські колядки тощо. Як зазначає В. Власов: “Якщо в часи зародження джазу музичний матеріал черпався з одного культурно-естетичного середовища, наприклад, з Північної Америки, то тепер він охоплює весь світ” [3, с. 5].

Також часто зустрічаються твори, в яких використані окремі елементи одного або декількох фольклорних пластів різного етнічного походження у сполученні з різностильовими прийомами. Наприклад, великою оригінальністю щодо використання фольклорного матеріалу в своїх композиціях відзначається відомий кримський гітарист Енвер Ізмайлов. Назвати його музикантом тільки джазовим або фольклорним – дуже приблизно. Слухачів вражає не стільки техніка гри, скільки широта музичного світогляду і свобода “переходу з однієї музичної культури в іншу”. Наприклад, у композиціях гітариста фокстрот легко трансформується в татарські мелодії, а тема “Карнавалу” Хуана Тізона уживається з українським гопаком і звучанням російської “Дубінушки”. Він може заграти мелодію “Beatles” на 7/4, об'єднати в одній імпровізації болгарські і узбецькі мотиви тощо. Львівська джазова група фольк-фанк-квінтет “ShockolaD” у своїй творчості продовжила традицію фанку і дуже вдало поєднав її з рідною музикою: Latin – український фольклор – Swing, що визначає оригінальність виконавського стилю гурту.

Характерною ознакою часу при виконанні етноджазових композицій є використання оригінального народного інструментарію різного національного походження, що значно збагатило джазову музику новим колористичним звучанням. Так, в Україні до складу джазових ансамблів музиканти сьогодні часто використовують дримбу, бандуру, баян, домру тощо. Наприклад, неперевершеним у цьому плані є кларнетист з м. Львова Мирон Блощичак, який у своїх фольклорних імпровізаціях максимально використовує народні духові інструменти, що є альтернативою джазовій традиції. Як зазначає О. Коган, “музика має базуватися на фольклорних першоджерелах. Причому, підкреслюю, не обов'язково в Україні використовувати лише українську фольклорну музику. Використання фольклорного першоджерела – це найцікавіше, що може бути сьогодні. Причому, до цієї музики можна прийти різними шляхами. Наприклад, “ДахаБраха” – це не джаз, але імпровізаційна мова – це

одна з мов, якою вони користуються. Мені здається, українці знатимуть більше джазменів, якщо ті використовуватимуть власну музику. Ніколи не забуду, як видатний музикант Квінсі Джонс, на інтерв'ю із яким я був присутній, послушав записи джазменів тоді ще із різних радянських республік і сказав: “Хлопці, а чого ви граєте американську музику? Ви ж не ссали груди своїй темношкірої мамі, ви не працювали на плантації. Використовуйте своє! Не грайте наше, ми своє і самі можемо грати”. У цьому є певний сенс... Колись я дав послухати своїм американським друзям записи бабусь із Тернопільської області, які просто співають народну музику. І вони мені кажуть: “Це ж український блюз!” [8].

Розглядаючи феномен джазового мистецтва в просторі художньої практики XVIII–XXI ст. О. Войченко відзначає, що в середині XX ст. вважали основою джазової музики афро-американський фольклор. Взаємодія джазу й академічного пласту описується через поняття *jazzing the classics* (джазінг) – “оджазування класики”, введене У. Сарджент. У 70–80-х рр. XX ст. у джазовій музиці виникли вже бразильські мотиви (самба), польські (награші горців), інтонації українських і російських протяжних пісень, македонські ритми (поліметрія), багата орнаментика індійської або арабської музики тощо. І це закономірно, адже джаз перетинає дедалі більше кордонів, збагачуючись етнокультурою тієї країни, в яку він інтегрується, що не дивно, оскільки фольклор як окремий мистецький феномен набуває особливого значення на етапі розвитку самосвідомості нації. Однак коли етнос сформований як нація, він починає взаємодіяти з іншими етнічними культурами, зокрема й у музичному мистецтві [4, с. 262].

Отже, в другій половині XX століття джаз, рок та поп-музика стали своєрідним полігоном, на якому випробувалися численні варіанти поєднання різних музичних систем. Найбільша роль у цьому, безумовно, належить джазу, в якому вже до кінця століття можна знайти інтонації, ритмічні малюнки й інструментарій так званих несвропейських культур: країн Сходу, Індії, Африки, Латинської Америки. Поступово джаз збагачувався за рахунок контактів афро-американських форм з новими національно-етнічними елементами культур інших народів. Це стало помітним у стилістиці ф'южн: з афро-американського мистецтва джаз став інтернаціональним. Сучасному джазу притаманні методи імпровізаційного розвитку, форми, схожі з арабськими мугамами й індійськими рагами, які передбачають варіаційний чи варіантний розвиток теми, створення музичного матеріалу на основі обраного звукоряду, комбінування окремих мотивів, ритмічне варіювання тощо [9, с. 58].

Таким чином, народна творчість займає досить вагоме місце в окремих джазових композиціях і впливає на розвиток джазової стилістики, що виразилось у формуванні такого напрямку, як етно-джаз. Але, як стверджує професор класу джазового фортепіано в консерваторіях Веймара і Мюнхена, відомий піаніст-виконавець Леонід Чижик, “сьогодні всі цивілізовані народи вийшли з віку національної самосвідомості і... світ прагне єдності. І джаз, як ніяке інше мистецтво, несе цю ідеоматику... Є фольклор, але тепер вже не український або грецький, а транснаціональний” [5, с. 22].

Спорідненість фольклору та джазової музики проявляється не тільки через імпровізаційність творчості, варіантність трактувань теми, але і досить суттєву ознаку – колективність. Поступове залучення всіх членів акції до спільної творчості, на тлі якої, проте, вільно міг розвиватися окремий індивідуум, створило унікальну форму концертування первинної культури кожного народу. Дана характерна риса фольклору, а саме відсутність поділу на виконавця і аудиторію, стала фундаментальною особливістю всієї естрадної музики, зокрема джазу та рок-музики. Саме в цих напрямках найбільш сильна спрямованість на слухача, на його сприйняття, на залучення його в загальне музикування, на об'єднання в єдиному креативному акті, тобто вплив на слухачів і обов'язковість їх відповідної реакції на противагу впливу у професійній академічній композиторській музиці, де слухачі можуть співпереживати, але лише в спокійному спогляданні. Дана риса сприяє поєднанню, підкріпленому не раціонально, а за рахунок емоційно-афектованої образності [10, с. 44]. Таким чином, джаз – це музика діалогу, мистецтво колективного інтонування, що відбувається як між музикантами, для яких найважливішим є вміння почути партнера, вчасно зреагувати, так зі слухачами, з цільовою аудиторією, що реагує на музичну інформацію. Це все сприймається не просто як музична мова, а музична розмова між всіма учасниками конкретного музичного

дійства. На сучасному етапі розвитку вітчизняного джазового мистецтва спостерігається інтеграція музичного фольклору і джазової музики, що виявляється в наступному: застосування прямого цитування оригінальних фольклорних зразків у джазовій інтерпретації (джазові обробки народних тем); використання окремих елементів одного або декількох фольклорних пластів різного етнічного походження; відтворення манери народного виконання (спів відкритим “білим” звуком, горловий спів); використання в джазі оригінального народного інструментарію тощо.

Джаз з фольклором об’єднує живе музикування, безписьмова, усна форма побутування, застосування методів передавання знань від вчителя до учня, наявність імпровізаційного начала тощо. Серед різних видів музичного мистецтва тільки джаз володіє важливою стилістичною рисою – імпровізацією, вільним вираженням музичних думок, що реалізується в живому часі і зближує його з фольклором.

Спорідненість фольклору та джазової музики також яскраво проявляється через колективність творчого акту, мистецтво колективного інтонування, що спостерігається як між партнерами на сцені, так і слухачами, які безпосередньо сприймають і активно реагують на музичну інформацію.

Джаз вже за самою природою творчості є близьким, але не тотожним фольклору, в тому разі і позаєвропейським професійним музичним культурам, заснованим на безписьмовій традиції. В усьому багатстві спільних народно-інтонаційних джерел між ними існує ряд відмінностей, найбільш суттєва з яких полягає в поліетнічності джазової музики, що включає не одну національну або регіональну традицію, як у фольклорі, а являє собою міжкультурний сплав – “ф’южн”. Це дозволяє говорити про його полістилістику, тобто про міжкультурні сплави, про різні музичні “придатки” до цих сплавів.

На відміну від джазу, фольклор замкнутий і самоізолюваний, а головне, має домінантою не творчу функцію, а збереження існуючих традицій. У джазі як різновиді імпровізаційної музики акцент концентрується на сам процес музикування, оснований на принципах композиційного мислення. Таким чином, різні домінантні ознаки в цих видах музики відіграють визначальну роль в їх функціонуванні.

Джаз живий тим, що розвивається, росте і вбирає в себе всі віяння сучасності, залишаючи свою сутність незмінною. Джаз – це різновид музичного імпровізаційного мистецтва, в якому спливалися традиції музичних культур великих етнічних регіонів – Африканського, Американського, Європейського та Азіатського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни / Эдуард Ефимович Алексеев. – М. : Советский композитор, 1988. – 237 с.
2. Белявіна Н. Питання функціонального розвитку джазу / Наталія Белявіна, Олена Супрун. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/376-pitannja-funktsionalnogo-rozvitku-dzhazu.html>
3. Власов В. Фольклорні витоки джазу / Віктор Власов, Володимир Мурза // Джаз. – К., 2006. – № 2. – С. 5–6.
4. Войченко О. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII–XXI ст. / Ольга Войченко // Культура України : [збірник наукових праць] / заг. ред. В. М. Шейка. – Харків : ХДАК, 2013. – Вип. 40. – С. 257–266.
5. Кизлова О. Пианист Леонид Чижик о джазе и не только / Ольга Кизлова // Джаз. – К., 2006. – № 1. – С. 19–22.
6. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе / Юрий Кинус. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 192 с.
7. Конен В. Д. Рождение джаза / Валентина Джозефовна Конен. – М. : Советский композитор, 1990. – Изд. 2-е. – 320 с.

8. Литошенко Д. Про мрії, джаз і радіо: інтерв'ю з Олексієм Коганом [інтерв'ю для Kyiv Music Labs] / Дарія Литошенко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kyivmusiclabs.com>
9. Супрун О. В. Поєднання джазу та класики в контексті “музики ЕСМ” / Олена Володимирівна Супрун // Мистецтвознавчі записки. – К., 2013. – Вип. 24. – С. 54–59.
10. Тайлор Э. Б. Первобытная культура [пер. с англ. Д. Коропчевского] / Эдуард Бернетт Тайлор. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
11. Тормахова В. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть / Вероніка Тормахова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3803/1/165-172.pdf>
12. Философия джазовой музыки – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jazzyart.livejournal.com/6106.html>

REFERENCES

1. Alekseev E. E. (1988), *Folklor v kontekste sovremennoy kultury. Rassuzhdeniya o sudbakh narodnoy pesni* [Folklore in the context of Modern Culture. The arguments about the fate of folk songs], Moscow, Soviet composer. (in Russian).
2. Byelyavina, N. and Suprun, O. Question functional development of jazz, [Electronic resource], available at: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/376-pitannja-funktsionalnogo-rozvitku-dzhazu.html>. (in Ukrainian).
3. Vlasov, V. and Murza V. (2006), Folk origins of jazz, *Dzhaz* [Jazz], Kyiv, no 2. – pp. 5–6. (in Ukrainian).
4. Voichenko, O. (2013), Jazz in the space of artistic practice in XVIII–XIX century, *Kultura Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats*, [Culture of Ukraine, collection of scientific papers], (common. Ed. V. M. Sheiko), Kharkiv, HDAK, Vol. 40, pp. 257–266. (in Ukrainian).
5. Kizlova, O. (2006), Pianist Leonid Chyzyk about jazz and not only, *Dzhaz* [Jazz]. – К., 2006, no. 1, pp. 19–22. (in Russian).
6. Kinus, Y. (2008) *Improvizaciya i kompoziciya v dzhaze* [Improvisation and composition in jazz], Rostov-on-Don, Phoenix. (in Russian).
7. Konen, V. D. (1990), *Rozhdenye dzhaza* [The birth of jazz] Ed. 2nd, Moscow, Soviet composer. (in Russian).
8. Lytoshenko, D. About dreams, and jazz radio interview with Alex Kogan [interview to Kyiv Music Labs] / Dariya Lytoshenko. [Electronic resource], available at: <http://kyivmusiclabs.com>. (in Ukrainian).
9. Suprun, O. (2013), Combination of jazz and classic in the context of “music ESM”, *Mystectvoznnavchi zapysky* [Art criticism notes], Kyiv, Vol. 24, pp. 54–59. (in Ukrainian).
10. Taylor, E. B. (1989), *Pervobytnaya kultura* [Primitive Culture] [trans. from English. D. Koropchevskyi], Moscow, Politizdat. (in Russian).
11. Tormahova, V. Characteristics Ukrainian pop music of the late twentieth and early twenty-first century. [Electronic resource], available at: <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3803/1/165-172.pdf>. (in Ukrainian).
12. The philosophy of jazz music. [Electronic resource], available at: <http://jazzyart.livejournal.com/6106.html>. (in Russian).

УДК 78.038 “19/20”

Наталія Лазаренко

**НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ СТИЛЕВЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ
ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА**

В статье определено стилевые особенности фортепианного творчества А. Глазунова в контексте культуры неоромантизма, актуализировавшегося в начале XXI века и исторически связанного с музыкальной жизнью Одессы начала XX в. Обобщены материалы по фортепианному творчеству А. Глазунова, его показатели соотношены с позициями неоромантизма как актуальной составляющей постмодернистской полистилистики.

Ключевые слова: неоромантизм, стиль в музыке, музыкальный жанр, традиционализм, умеренный символизм.

Наталія Лазаренко

**НЕОРОМАНТИЧНІ СТИЛЬОВІ ПОКАЗНИКИ
ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА**

У статті визначено стильові особливості фортеп'янової творчості О. Глазунова в контексті культури неоромантизму, що актуалізувалася на початку XXI століття та історично пов'язана з музичним життям Одеси початку XX ст. Узагальнено матеріали щодо фортеп'янової творчості О. Глазунова, а її показники співвіднесені з позиціями неоромантизму як актуальної складової постмодерністської полістилістики.

Ключові слова: неоромантизм, стиль у музиці, музичний жанр, традиціоналізм, поміркований символізм.

Natalia Lazarenko

**NEOROMANTIC STYLE INDICATORS OF PIANO CREATIVE ACTIVITY
OF ALEKSANDER GLAZUNOV**

Article is dedicated to determination of style particularities of piano creative activity of A. Glazunov in context of the culture of neoromanticism, which has instant at the beginning initially XXI century and historically connected with music life of the Odessa begin XX centuries. It is done the generalization of materials on piano creative activity A. Glazunov, but his factors are correlated with position of neoromanticism as actual forming of postmodernism polistylistic style.

In creative activity A. Glazunov obvious output on lyric poetry. This exists from the first creative experience as the individual difference of the composer to encirclement of the Powerful small circle, which has grown him. Lyrical type Glazunov, marked in parallel to stylistic line picture monumental symphonic style of Powerful small, became the manifestation intellectual – with polyphony – a lyricism of “setting”, significant for the end XIX – begin XX century.

Regarding features dug the genre of the concerto and concert activity in creative legacy A. Glazunov is noted that his concert product directly inherited the liro-epic line this genre type beside P. Tchaikovsky, spreading given figuratively-typicalness quality, unlike author “Peak lady”, on the whole collection symphonic and other works. Is it Also established that piano works, being initial stage of self-affirmation Glazunov as composer, have found in genre piano concerto stylistic join with symphonic lyric poet-epic creations as the corresponding to essence of the talent of the Master. And in this sphere was found conformity of installation Glazunov was found in this sphere in that wave tradition styles – “soft” modernist style, which has noted the creative activity M. Reger, J. Marx, R. Vaughan Williams, N. Metner, in Ukraine – V. Kosenko and others.

First three from above named composer certain are classified as “neoromanticists”, rebirth of the interest to their creative activity exists in the last decennial events. Such a situation with N. Metner, with “traditioal style” of original, most talented V. Kosenko and others. Creative activity of A. Glazunov most natural looks at oneself in parallels to M. Reger: like the last, united factors of the styles of Leipzig and Weimer schools, which had a conflict XIX century, Glazunov diversionary has conciliated the style descriptions of Petersburg and Moscow schools.

In Ukraine not without influence Glazunov was fixed, alongside with modernistic extremism 1920 years B. Lyatoshinsky, academic line L. Revucky, above V. Kosenko, N. Vilinsky (as connecting link between by composer school of the Odessa and Kyiv). Glazunov with by his “hypertrophy style” and “balanced” (see higher) lyricism natural was infused in performance repertoire begin XXI century, being correlated with undramatic wave of minimalism – postminimalism in art last decennial event.

Key words: *neoromanticism, style in music, music genre, tradicional styles, moderate symbolism.*

Творчество А. Глазунова составляет один из базисных показателей искусства XX века и современности, что определило глубокий музыковедческий интерес к творческой биографии этого композитора, запечатлевающей достижения искусства славянского мира и Европы в целом. С именем Глазунова связаны эпохальные события в музыкальной жизни Одессы, что нашло выражение в присвоении еще в начале XX века Второй музыкальной школе города имени этого выдающегося композитора, дирижера, общественного деятеля.

Интонационную концепцию музыки в русле школы Б. Асафьева, представляющую единство и взаимообусловленность музыкального и речевого начал, исследовали украинские музыковеды М. Давыдов [4], А. Козаренко [5], Е. Маркова [8], Д. Андросова [2].

Целый ряд фундаментальных работ о Глазунове указывают на освоенные аспекты сочинений Мастера. Исследованием этой проблемы занимались А. Крюков [6], Е. Маркова [8], Ю. Келдыш [9]. Издание в 1990-е годы в Германии книги об А. Глазунове [12] свидетельствует о новой волне интереса к его творчеству, представлявшего «академический модерн» в начале XX века. Этот модернистский срез наследия Глазунова в отечественных изданиях представлен слабо, поскольку во многом связан с заграничным периодом работы композитора, а соответствующие материалы были недоступны для украинских музыковедов.

Фортепианные сочинения А. Глазунова обладают несомненными художественными достоинствами, украшая репертуар европейских пианистов, но некоторые из них (Фортепианные концерты и др.) в силу исторических обстоятельств мало известны в постсоветских странах, особенно что касается созданных в последнее двадцатилетие жизни композитора, то есть во взаимодействии с модернистскими тенденциями выражения.

Цель исследования – определение стилевых особенностей проявления фортепианного творчества А. Глазунова в контексте культуры неоромантизма, направления конца XIX – начала XX ст., актуализировавшегося в начале XXI века, а также обобщение материалов по фортепианному творчеству А. Глазунова, соотнесение их с позициями неоромантизма как актуальной составляющей постмодернистской полистилистики.

Свою монографию “Александр Глазунов” немецкий музыковед Д. Гойови начал знаменательными словами: “В памяти современников он остался последним классиком русской музыки” [12, с. 7]. Речь шла о классике Могучей кучки, Новой русской школы, наследником стилистики которой оказался композитор, по дате рождения младший современник К. Дебюсси и несколькими годами старший А. Скрябина, то есть поколения “торжествующего модерна”, апогеем которого в отечественном и мировом масштабе стало творчество И. Стравинского.

Правда, немецкое же музыкознание в лице великого историка Г. Адлера утвердило именно “кучкистов” Новой русской школы началом европейского модерна от 1870-х годов [11, с. 901]. Однако в пределах национальной русской традиции группа композиторов, образовавшаяся вокруг М. Балакирева и в числе участников которой сформировался гений М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, осознавалась как “поколение шестидесятников”, то есть 1860-х годов, тогда как модернизм Московской и Петербургской

школ датируется 1890-ми – 1900-ми годами. Кучкистская же, традиционалистская по русским меркам, ориентация А. Глазунова определена тем, что вышецитированный Д. Гойови определил как “рано обнаружившееся дарование “вундеркинда” от композиции” [12, с. 7], – недаром глава о подростке Глазунове называется в этой книге “Гимназист и композитор” [12, с. 17], а с пятнадцати лет великий Римский-Корсаков называет своего ученика Сашу Глазунова своим другом [12, с. 22].

В русских изданиях этот “моцартовский комплекс вундеркинда” по разным причинам не принято подчеркивать. Хотя в книге А. Крюкова [6] указывается на исключительное значение и в личной биографии Глазунова, и в истории русской музыки Первой симфонии композитора, написанной в 1881–1882 годах, когда автору едва исполнилось 17 лет. При этом юный мастер совершенно органично воспринял стилистику “кучкистов”, но при этом обнаружил качество, чрезвычайно сдержанно обнаружившееся у поколения М. Мусоргского, тянувшихся к “правде речитатива”, – *лиризм* дарования. Лирическая линия более связывалась с Московской школой, ее выразителем стал, прежде всего, П. Чайковский, наследовавший красоту московского русского “вальсового” романса А. Варламова – А. Гурилева.

Вышеназванный создатель книги “Глазунов” А. Крюков привел шуточные и восторженные отзывы “кучкистов”, в которых осознаны и восприимчивость юноши-композитора к стилю Петербургской школы 1860-х, и одновременно нечто новое, соотносимое со знаменательными стилистическими преобразованиями эпохи “предсимволизма”:

“Композитор А. К. Лядов шуточно негодовал: “Что же это такое? Ведь этот мальчишка всех нас за пояс заткнул”. Появление “конкурента” петербургским композиторам отмечалось в стихах, посвященных Глазунову и поднесенных в антракте: “Привет тебе, о симфонист прекрасный! Ты Кучке человек опасный...” [6, с. 15].

Предсимволистский период в стилистике русского искусства начала 1880-х чрезвычайно органично обновил, в сторону *лиризации-монологизации*, европейское музыкальное мышление, классика которого отмечена бетховенской жесткостью *симфонической диалогичности*. В перечислении наиболее значительных сочинений начала 1880-х, то есть созданных до 20-летия Глазунова, находим, с одной стороны, совершенно кучкистские по стилю и идее драматические-картинные композиции (“Характеристическая сюита” в духе “песен-сценок” Мусоргского, Увертюра на греческие темы, принадлежащая “к числу наиболее кучкистских произведений композитора” [6, с. 18], симфоническая поэма “Стенька Разин”, др.), а с другой – “Лирическая поэма”, *элегия* “Памяти героев” и др. Закономерным выражением этой линии “глазуновского лирического кучкизма” стала дружба с П. Чайковским, который, в целом, неприязненно относился к М. Мусоргскому, а кучкисты сторонились поворота от монументальной народности к “лирическим сценам” оперы “Евгений Онегин” и др. Данную ситуацию жизненных и художественно-стилистических реакций вышеупомянутый А. Крюков сообщает в следующих словах: “По выражению Глазунова, Чайковский “был не из нашего лагеря”. Тем не менее он произвел большое впечатление на Глазунова. Беседа с ним, его музыка заставили задуматься: так ли уж далек этот “другой лагерь”, не будет ли полезно и плодотворно найти, в творческом отношении, “общий язык?”...” [6, с. 26].

Резюме этих контактов зафиксировано в воспоминаниях композитора: “Впоследствии я ближе познакомился с Петром Ильичом (Чайковским – Н. Л.), и наконец между нами завязалась тесная дружба, продолжавшаяся до самой его кончины...” [6, с. 26].

Конечно, речь шла не о психологии «непонимания» индивидуальностей школ Петербурга и Москвы, но о существенности расхождений представлений о будущем русской музыки. Подобные же проблемы стояли перед поколением “шестидесятников” и в Германии – Лейпцигская и Веймарская школы, но которые стали терять остроту противостояний к 1890-м, после смерти Р. Вагнера (музыку которого не принимал категорически П. Чайковский). Прямым влиянием П. Чайковского отмечена Третья симфония Глазунова, которую именно в связи с этим моментом считают «не самой удачной»:

“Третья симфония Глазунова... не свободна от следов воздействия других композиторов. В первую очередь – это воздействие музыки Чайковского. Глазунов отходит здесь от присущей многим его ранним сочинениям (и унаследованной им от кучкистов)

жанрово-картинной характеристичности. Он пытается *углубиться в сферу лирики* (курсив Н. Л.) ...” [6, с. 42].

Данное описание “воздействий Чайковского” звучит достаточно уничижительно – академизация кучкизма способствовала выработке такого отношения к “лирическим выходам” Глазунова у русских ленинградских музыкантов эпохи СССР. Но сам Чайковский высоко оценивал Третью симфонию Глазунова, посвященную ему композитором. В свою очередь, как показывают материалы Д. Гойови, Глазунов с чрезвычайным энтузиазмом принял “Иоланту” П. Чайковского, *символистскую* по многим параметрам сюжетики, драматургии и приемов музыкального воплощения [12, с. 55]. Обращение в сюжетики к поэзии старого французского рыцарства было продолжено Глазуновым – в одном из лучших сочинений этого автора, в балете “Раймонда” (1895–1898). Кстати, жанр лирико-психологической трактовки жанра балета и само обращение к этому жанру, в целом, игнорировавшегося кучкистами, есть *знак влияния Чайковского*.

Высшая точка симфонизма А. Глазунова – его Четвертая, Пятая, Шестая симфонии – отмечены удивительным синтезом монументальности кучкистского стиля и полноты лирического обнаружения мелодизма. Причем, последний, в духе времени антиромантического интеллектуализма конца XIX в. органично слит с *полифоническим мастерством*: великий полифонист и ученик П. Чайковского С. Танеев как бы также оказался “введенным” в стилистическую лабораторию автора трех замечательных Симфоний. В вышеуказанной монографии Д. Гойови прямо указано, что С. Танеев и Г. Ларош, представители Московской школы и непосредственного окружения П. Чайковского, к которым Н. Римский-Корсаков относился “враждебно”, пользовались дружеским участием А. Глазунова – взаимно [12, с. 58].

Указанная особенность лиризма Глазунова, а именно, в связи с интеллектуальной “остраненностью” выражения, составила чрезвычайно показательную черту мышления просимволистски настроенных художественных кругов, в частности, родственна эмоционально “прохладной” лирике К. Дебюсси. В выступлении первого Наркома просвещения Советской России А. Луначарского к 40-летию творческой деятельности Глазунова в 1922 году подчеркивались особенности *эстетизма* творчества композитора: “Глазунов создал мир счастья, веселья, покоя, полета, упоения, задумчивости и многого, многого другого, всегда счастливого, всегда яркого и глубокого, всегда необыкновенно благородного, крылатого” [6, с. 100].

Итак, обобщая материалы по творчеству А. Глазунова в его выходах на лирику отмечаем ряд моментов. Это выдвигание лирического качества как от первых творческих опытов индивидуального отличия композитора по отношению к взрастившему его *кучкистскому* окружению. Также это феномен “вундеркинда от композиции” А. Глазунова в детстве-отрочестве, определивший раннюю приобщенность к наследию Могучей кучки, в начале 1880-х годов, когда значимость открытий стилистики Новой русской школы не подвергалась коррективам крепнущей Московской школы и Московского модерна конца 1880-х годов.

Лирическая монологичность Глазунова, обозначившаяся в параллель к кучкистским стилистическим линиям картинного монументального симфонизма, как проявление интеллектуализированного – полифонизированного! – лиризма “остранения” конца XIX – начала XX вв.

А. Глазунов начинал как композитор-пианист, и значительная часть его композиций предназначена именно для этого инструмента. По свидетельству Д. Шостаковича, “играл хорошо” на фортепиано, правда, отмечал, что “техники по сегодняшним меркам” Глазунов не имел. Но “...играл ловко и артистично, в том числе – ...с сигарой, зажатой между третьим и четвертым пальцем”; играл “все, также и труднейшие пассажи”, “мастерски играл партитуры, что называется, “с листа”. Как вывод, Шостакович формулировал следующее: существовала некая “тайна” в его игре, “тайна, которая выносит исполнителя “на волну успеха”” [12, с. 116].

В процессе развития композиторского дара Глазунова симфонически-оркестровые сочинения стали превалировать в его творчестве. В числе последних сочинений – полифонические формы, предназначенные для клавира-органа [8]. В этом плане появление

Первого, f-moll (1911) и Второго H-dur (1917) фортепианных концертов закономерно: “срастание” собственно клавирно-фортепианных и оркестровых композиций.

Тональность Первого концерта f-moll – в числе наиболее любимых композитором: это одна из “бетховенских” тональностей, чрезвычайно популярных, наряду с D-dur (Третья симфония), d-moll (Девятая – ! – симфония), F-dur, G-dur/g-moll, Es-dur (Четвертая, Восьмая симфонии, Концерт для саксофона и струнного оркестра), c-moll (Шестая симфония) в произведениях Глазунова. Существенна также “листовская” и “романтическая” в целом “золотая” тональность Des-dur (см. романтически знаковые жанры: Ноктюрн ор. 37, Грезы, для вальдгорна и клавира, ор. 24, Два Экспромта для клавира ор. 54, др.) [12, с. 155–158].

Среди названных и других сочинений Глазунова значительное место принадлежит *концертным* жанрам. Показателен для него жанр *концерта-балета* типа “Шопенианы”, Концертные вальсы ор. 41 Es-dur и ор. 47 D-dur, Концерт-баллада для виолончели и оркестра ор. 108, посвященная П. Казальсу, и др. К концертному жанру относятся, безусловно, и Коронационная кантата ор. 56, 1896, Праздничные кантаты к 100-летию юбилею Павловского института ор. 63 и к 100-летию рождения А. Пушкина, ор. 65, Гимны по Пушкину, ор. 66, Праздничная увертюра для оркестра ор. 73 и др. Выше приведена была характеристика сочинений Глазунова А. Луначарским, в котором специально акцентировалась *радостно-игровая* природа его образов, что достаточно далеко отстоит от обличительного трагизма полотен М. Мусоргского, от лирико-драматического пафоса сочинений П. Чайковского. Но соотносимо с ренуаровским “Островом радости” К. Дебюсси, с нарядной броскостью фовистских сочинений И. Стравинского и М. Равеля.

Кстати, именно *концертные* сочинения П. Чайковского выделяются стилистикой *радостности* в ряду его же симфонических и оперных композиций. Это отмечено и автором монографии по творчеству П. Чайковского А. Альшвангом – в связи с общностью концепций финала Скрипичного, Фортепианного № 1 Концерта – и Четвертой симфонии композитора: “...и тут, и там (в Концертах и Симфонии) финалы воспринимаются как широкие картины народного праздника” [1, с. 271]. Тут же отмечается общность концепции цикла, в отличие от Четвертой симфонии: “объективно-торжественный” характер в первых частях Концертов и “лирико-драматический” в Симфонии [1, с. 271].

И в этом же ряду – наблюдения магистрантки Чжу Ин: “...вырисовывается специальное место симфонизма Концертов в симфоническом наследии автора “Евгения Онегина” – и, добавим, с учетом симфонизированных балетов Чайковского (“Лебединое озеро”, 1976). *Только в концертах ощутимо движение композитора к эпическому стилю (откровенно в фортепианном концерте) и лирико-эпическому в Скрипичном*” (курсив Н. Л.) [10, с. 15].

Напрашивается вывод об *особого рода* *влиятельности концертных жанров П. Чайковского* – на концертные же сочинения и, шире, симфоническое творчество Глазунова вообще.

Концертная нарядность отличает, как известно, знаменитую Пятую симфонию B-dur, три части которой (Allegro, Скерцо, Allegro) насыщены игрово-танцевальной моторикой, торжественной приподнятостью изложения тем-образов. Показательно высказывание Б. Асафьева относительно произведений 1890-х годов, наиболее подверженных влиянию драматических поисков кучкистов и П. Чайковского:

“...Разлада в музыке Глазунова нет. Она – уравновешенное воплощение жизненных настроений и ощущений, отраженных в звуке, направляемых *единой* (курсив Н. Л. – обращаем внимание на лирическую *монологичность* изложения) волей. В них осознает себя мысль композитора, не противопоставляя себя миру, а сливаясь с ним через звукотворчество” [6, с. 56].

Приведенное рассуждение вышеупомянутый исследователь приводит в аргументацию собственного обобщения: “...в середине 90-х годов в симфониях Глазунова лишь *изредка* можно встретить эпизоды сгущенно-мрачного колорита, лишь в виде *исключения* (здесь и раньше курсив Н. Л.) появляются драматически насыщенные страницы...” [6, с. 56].

Концертная деятельность, “концертность” как способ музыкального заявления о себе – таково итоговое-завершающее десятилетие великого композитора. Д. Гойови, исследователь творчества Глазунова в 1980-е, привел строки из одного из последних писем композитора,

удивительно точных в самохарактеристике позиций – гражданских и творчески-личностных: “Мое музыкальное творчество я всегда любил. Стремление к “новым берегам” ...меня не привлекало, поскольку и в юности я не выступал как новатор; но также я не был и рутинером. Я всегда компонировал с одушевлением...” (пер. с нем. автора работы – Н. Л.) [12, с. 152].

Как видим, *лиризм* как проявлением любви и одухотворенности труда пронизан был весь творческий путь композитора. Он призван был счастливыми обстоятельствами жизни, благожелательно одобрительным отношением современников – к *прославлению музыки своей Родины*.

Подводя итоги сказанному о роли жанра концерта и концертной деятельности в целом в творческом наследии А. К. Глазунова, отмечаем, что его концертные произведения непосредственно наследовали лиро-эпическую линию этого жанрового типа у П. Чайковского, распространяя данное образно-типологическое качество, в отличие от автора “Пиковой дамы”, на всю совокупность симфонических и других произведений. Также констатируем, что фортепианные произведения, будучи начальным этапом композиторского самоутверждения Глазунова, обрели в жанре фортепианного концерта стилистическое соединение с симфоническими *лирико-эпическими* творениями как наиболее соответствующими существу дарования Мастера. И в этой сфере обнаружилась вписываемость установок Глазунова в ту волну традиционализма – “мягкого” модерна, который отметил творчество М. Рegera, Й. Маркса, Р. Воан-Вильямса, Н. Метнера, в Украине – В. Косенко и др.

Первые три из вышеназванных композиторов уверенно классифицируются как “неоромантики” [9, с. 963], продолжение влияния творчества названных авторов в начале XXI ст. определяется установлением интереса к их наследию в последние десятилетия – после более полувекowego забвения Н. Метнера, недооценки из-за “традиционализма” высокоталантливого и оригинального В. Косенко и др. Творчество Глазунова наиболее органично смотрится в параллели к М. Рegerу: подобно последнему, объединившему показатели стилей конфликтовавших в XIX веке Веймарской и Лейпцигской школ, Глазунов демонстративно *примирил* стилевые приметы Петербургской и Московской школ.

В вышецитируемой монографии Д. Гойови прямо указал, что С. Танеев и Г. Ларош, представители Московской школы из непосредственного окружения П. Чайковского, к которым Н. Римский-Корсаков относился “враждебно”, пользовались дружеским участием А. Глазунова – и взаимно [12, с. 58]. Соответственно, в Украине не без влияния Глазунова установилась, наряду с модернистским экстремизмом 1920-х годов Б. Лятошинского, академическая линия Л. Ревуцкого, вышеотмеченного В. Косенко, Н. Вилинского (как связующего звена между композиторской школой Одессы и Киева). Глазунов с его “гипертрофированным” и “уравновешенным” лиризмом органично влилось в исполнительский репертуар начала XXI века, будучи соотносимым с адроматической волной минимализма – постминимализма [2] в искусстве последних десятилетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. – М. : Музыка, 1967. – 927 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення. Автореф. канд. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво” – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – 17 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції / М. А. Давидов // Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. – Луцьк : ВАТ Волинська обласна друкарня, 2010. – С. 4–6.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2000. – 284 с.
6. Крюков А. Н. Александр Константинович Глазунов / А. Н. Крюков. – М. : Музыка, 1966. – 108 с.

7. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ляшенко. – Київ : Наукова думка, 1991. – 269 с.
8. Маркова Е. Прелюдии и фуги А. Глазунова для клавира. Дипломная работа / Е. Маркова. – Одесса : Библиотека ОГМА им. А. В. Неждановой, 1968. – 70 с.
9. Келдыш Ю. Неоромантизм // Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти тт. ; [гл. ред. / Ю. Келдыш]. – Т. 3. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 963.
10. Чжу Ин. Скрипичный концерт П. Чайковского в альтернативах исполнительских версий. Магистерская работа / Чжу Ин. – Одесса : Библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой, 2006. – 36 с.
11. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt, 1924. – 1012 p.
12. Gojowy D. Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Unter Einbeziehung des biographischen Fragments von Glasunows Schwierigersohn Herbert Günter / D. Gojowy. – München : Paul List Verlag GmbH & Co.KG, 1998. – 380 p.

REFERENCES

1. Alshvang, A. (1967), *P. I. Chaykovskiy* [P. I. Tchaikovsky], Moscow, Music. (in Russian).
2. Androsova, D. (2005), “Minimalism in music, direction and principle thinking”. Thesis abstract for cand. Sc. (Arts), 17.00.03, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 17 p. (in Ukrainian).
3. Asafiev, B. (1971), *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process], Moscow–Leningrad, Music. (in Russian).
4. Davidov, M. A. (2010), Performing musicology as a phenomenon of Ukrainian scientific tradition, *Vykonavs'ke muzykoznavstvo. Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology. Encyclopedic Reference Book], Lutsk, OJSC Volyn Regional Printing House, pp. 4–6. (in Ukrainian).
5. Kozarenko, O. (2000), *Fenomen ukraïnskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of Ukrainian national musical language], Lviv, Shevchenko Scientific Society. (in Ukrainian).
6. Krukov, O. N. (1966), *Aleksandr Konstantinovich Glazunov* [Alexander Glazunov], Moscow, Music. (in Russian).
7. Lyashenko, I. (1991), *Natsionalne ta internatsionalne v muzyci* [National and International in music], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
8. Markova, H. (1968), *Preliudii i fugi A. Glazunova dlia klavira. Diplomnaya rabota* [Preludes and Fugues of A. Glazunov for piano score. Diploma thesis], Odessa, Library of Odessa A. Nezhdanova State Music Academy. (in Russian).
9. Keldysh, Yu. (1976), Neoromanticism, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomah* [Musical encyclopedia in 6 volumes], editor-in-chief Yu.Keldysh, Vol. 3, Moscow, Soviet encyclopedia, p. 963. (in Russian).
10. Chgu, In (2006), *Skripichniy koncert P. Chaykovskogo v al'ternativah ispolnitel'skih versiy. Masterskaya rabota* [Violin Concerto by Tchaikovsky in alternatives Performing versions. Master's work]. Odessa, Library of Odessa A. Nezhdanova State Music Academy. (in Russian).
11. Adler, G. (1924), *Handbuch der Musikgeschichte* [Handbook of Music History], Frankfurt am Main, Verlag-Anstalt. (in German).
12. Gojowy, D. (1998), Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Unter Einbeziehung des biographischen Fragments von Glasunows Schwierigersohn Herbert Günter [Alexander Glazunov. His life in pictures and documents. Including the biographical fragment of Glazunov son Herbert Günter], Munich, Paul List Verlag GmbH & Co.KG. (in German).

МУЗИЧНЕ ТА ВЕРБАЛЬНЕ МОВЛЕННЯ: ДІАЛЕКТИКА ЗВ'ЯЗКУ

У статті досліджено генезу проблематики спорідненості музичного та вербального мовлення на матеріалі музичної критики діячів музичного мистецтва XIX ст. Закцентовано увагу на історичному контексті музичної критики минулого, що була важливою формою презентації музичної культури, набувши значення своєрідної творчої лабораторії музичного просвітництва. Проаналізовано музично-критичні праці XIX ст., що вміщують глибокі наукові рефлексії, які у подальшому лягли в основу теоретичних праць з вивчення музичного мовлення.

Ключові слова: музично-критична думка, музична мова, музичне мовлення, інтонаційні структури, мовленнєва інтонація.

Ірина Пятницкая-Позднякова

МУЗЫКАЛЬНАЯ И ВЕРБАЛЬНАЯ РЕЧЬ: ДИАЛЕКТИКА СВЯЗИ

В статье исследовано генезис проблематики связи музыкальной и вербальной речи на материале музыкальной критики деятелей музыкального искусства XIX в. Акцентировано внимание на историческом контексте музыкальной критики прошлого, которая была важной формой презентации музыкальной культуры, став своеобразной творческой лабораторией музыкального просвещения. Проанализировано музыкально-критические работы XIX в., содержащие глубокие научные рефлексии, которые в дальнейшем легли в основу теоретических работ по изучению музыкальной речи.

Ключевые слова: музыкально-критическая мысль, музыкальный язык, музыкальная речь, интонационные структуры, речевая интонация.

Iryna Pyatnytska-Pozdnyakova

MUSICAL AND VERBAL SPEECH: DIALECTIC OF CONNECTION

The article explores the genesis of the problems of relationship of musical and verbal speech on the material of scientific studies of prominent persons in the musical art of the XIX century. Special attention is paid to the historical context of music criticism of the past, which was an important form of presentation of musical culture, acquiring important kind of creative laboratory of musical education. The author gives critical analyses of music works of the XIX century, that contain profound scientific reflection, which subsequently formed the basis of theoretical works on studying music broadcasting.

It is emphasized that the deep view on the problems of music of the XIX century distinguishes the musical and critical works of Odoyevskiy, who in the articles "Sketches of organic laws of Prince Odoyevskiy's musical harmony" (1845), "What is the use of music" (1860) and others raised the question of the relationship of verbal language music. An outstanding erudition and journalistic temperament musical and critical activity of G. Laroche was distinguished, who on the pages of such publications known then as "Modern chronicles", "Diary of Imperial Theatres", "Russian Journal" covered the problem of ethnic musical language.

The problems of the study of music broadcasting in its relationship with verbal in the works of musical leader, composer and founder of music and critical thinking of the XIX century O. M. Serov were also raised. In the article "Technical criticism experiments on the music of Glinka", which was published in the Journal "Music and Theatre" (1859), he first outlined the basis of the method of intonation analysis of musical language, which was further developed in the writings of B. B. Asaf'yev. Equally significant contribution to the musical development of analytical thought of the

XIX century belongs to music critic Stasov, whose scientific research are valuable documents of the era and indicate the time of new method in studying musical language.

Lysenko's school had great importance too. He was the first who attempted a theoretical substantiation of the structure of modal folk songs, outlined the path of development in professional music countless modal wealth underlying the folk song melodies. Its scientific comprehension the stated problems was developed in the works of Asaf'yev, who believed that the musical tone in its content is in unison with the speech experience, especially poetry. Thus, musical and critical activities of prominent representatives of musical culture of the XIX century became a translator of research ideas, defining preconditions of study musical kinship with verbal speech.

The problem of intonation relationship between musical and verbal languages has found its further development in the writings of eminent musicologists of the twentieth century, getting a new vector of the research that led to the inversion's thinking in the direction of the study of the processes that generate intonation and symbolic reality.

Key words: *music and critical thought, music language, music speech, intonation structure, speech intonation.*

Проблематика спорідненості музичного і вербального мовлення в аспекті їх взаємообумовленості та взаємовпливу має свою генезу та різні аспекти вивчення, діапазон яких представлений ґрунтовними теоретичними дослідженнями музикознавчого, лінгвістичного та культурологічного напрямів. Одним з найменш вивчених аспектів виявився музично-критичний, у контексті якого викристалізувався напрям дослідження музичної мови, її інтонаційної суті, що в подальшому знайшло своє продовження у наукових розвідках Б. В. Асаф'єва. У дослідженні “Мысль о музыке” Б. В. Асаф'єв писав: “Музична думка у нас, як і думка філософська й політична, народилась, зросла і загострилася у полеміці – газетній, журнальній, книжковій та усній, у промовах і лекціях, отже, в постійному живому і бурхливому спілкуванні з громадською діяльністю і з усією щоденною практикою музичного мистецтва” [2, с. 270]. Саме на сторінках відомих журналів, газет та альманахів у контексті музично-критичної діяльності представників культури XIX ст. розгорнулася наукова дискусія, що дозволила підняти питання як професійної музичної освіти, так і актуалізувати наукову теоретичну думку. Це зумовило появу достатньо великої кількості наукових розвідок, які стали своєрідною лабораторією музичного просвітництва, вивчення яких є актуальним, оскільки дозволяє виявити нові аспекти “звучання” в контексті сучасних реалій.

У контексті вивчення загальних проблем розвитку культури XIX ст. музична критика ставала предметом дослідження В. Стасова [19], А. Серова [14–17], Ю. Келдиша [4], Т. Ліванової [10], А. Ступель [20] та багатьох інших. Вивчення персоналій музичних критиків та проблем, які ними піднімалися на сторінках газет і журналів, було предметом багатьох наукових праць музикознавців минулого та сучасності, зокрема Б. Асаф'єва [1; 2] Р. Груббера [3], А. Сохора [18], Ю. Кремльова [6], Т. Чередниченко [21] та інших. Це свідчить про те, що музикознавство має позитивний досвід у вивченні музично-критичної думки як цілісного історико-культурного явища. Попри це, вивчення спадщини представників музичної критики XIX ст., в аспекті проблематики спорідненості слова й музики, не було предметом спеціального аналізу.

Мета статті – висвітлити соціокультурний простір, що детермінував погляди представників культури XIX ст. на проблеми дослідження музичної мови, осмислити та узагальнити ідеї музичних критиків у контексті заявленої проблематики спорідненості слова і музики.

Музично-критична думка XIX ст. була представлена достатньо широким спектром питань, де поряд з інформаційними повідомленнями, що висвітлювали концертне життя того часу та були своєрідними трансляторами музичних цінностей для загальної аудиторії, порушувалися проблеми дослідження музичної мови.

Глибокий погляд на проблеми музичної науки XIX ст. відрізняє музично-критична праця князя В. Одоевського, про якого музичний критик М. Фіндейзен у нарисі, присвяченому його діяльності, назвав “просвещённейший дилетант и прирожденный романтик” [22]. У

публікаціях, розмішених на сторінках журналів, газет та альманахів, він виступав проти викривлення самотності народної пісні, її особливої музичної мови. В умовах достатньо гострих полемічних висловлювань він подекуди припускався як перебільшення, так і спрощення, але задля більш чіткого окреслення тих принципових позицій, з яких він розкривав значення музичної культури того часу.

Вперше питання спорідненості мови музичної з вербальною В. Ф. Одоєвський порушив у розвідці, присвяченій творчості М. Глінки. Важливими є його спостереження про співвідношення тексту музичного з вербальним: “Я брав мелодію Глінки, одноголосну чи багатоголосну, і, відповідно до його намірів, виставляв наголоси на нотах, намагаючись дати метру будь-який можливий образ і прагнучи зберегти всі мелодичні звороти, словом, ставився до нього, як до рідкісної ніжної квітки” [13, с. 231].

Ґрунтовною музично-теоретичною розвідкою В. Ф. Одоєвського стала стаття “Листи до шанувальників музики про оперу п. Глінки “Іван Сусанін”, яка вперше була опублікована в газеті “Северная пчела”¹ (1836 р.), де він високо оцінив рівень самої опери: “з цією оперою починається новий період у мистецтві, період нової музики” [13, с. 124]. Крім того, в цій розвідці В. Одоєвський торкнувся питань дослідження особливостей національної музичної мови: “...існують особливі форми мелодики і гармонії, які визначають характер музики того чи іншого народу, за якими ми відрізняємо німецьку музику від італійської” [13, с. 119].

У листі до В. Стасова² “Додатки до біографії М. І. Глінки” (1857 р.) В. Ф. Одоєвський висловив свої спостереження про будову народних пісень, де вербальне слово набуває ознак мелодії, що тісно пов’язана з віршованим метром, який у народних піснях “неможливо ні втягувати, ні скорочувати подібно до італійського” [13, с. 230]. Професійною зрілістю композитора В. Одоєвський вважав уміння “винаходити мелодії в їх нових сполученнях, в їх ритмі, взагалі в їх побудові” [13, с. 69], а мелодію вважав основою музичної мови та образності.

У розвідці “Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке”, що вперше було опубліковано у книзі “Калеки переходящие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова”, він зауважує: “...з усіх елементів, з яких складається те, що називається народністю, елементів, які більшою чи меншою мірою змінюються дією часу і різних історичних випадків, – елемент музики і поезії є найбільш сталим; у ньому, як у чудодійній скарбниці, зберігаються недоторканні заповітні таємниці народного характеру” [13, с. 283].

Питання спорідненості музичної та вербальної мови порушувалося В. Ф. Одоєвським у статті “Етюди про органічні закони музичної гармонії князя Володимира Одоєвського” (1845) [13, с. 443], де він пише: “Мовлення є комбінацією слів; музика – комбінацією музичних звуків. Комбінація слів керується певними законами логіки і граматики; комбінація музичних звуків керується певними законами мелодії і гармонії... Мовлення без логіки – безглузде; протирічить законам граматичної побудови, – воно незрозуміле. Те ж саме і стосовно музики: складна чи звичайна, вона не може порушити закони мелодії і гармонії, не ставши безглуздою чи незрозумілою” [13, с. 443].

Разом із цим, В. Ф. Одоєвським було порушено питання про відсутність у теорії музики того часу таких позначень, завдяки яким можна було б дати розгорнуту характеристику музичному образу. Зокрема, в одній зі статей він пише: “для вираження вражень, створених музикою, немає визначальних слів, а є лише якісь загальні місця, які однаково можуть

¹ У примітках Г. Б. Бернадта до статті В. Одоєвського “Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин” видання “Музыкально-литературное наследие” на с. 549 було подано деякі пояснення, зокрема: “Перший показ опери “Іван Сусанін” відбувся в Петербурзі на відкритті Великого театру після його перебудови 27 листопада 1836 року. Стаття Одоєвського почала друкуватися після шостого показу опери”. Як зазначає редактор видання Г. Б. Бернадт, перший варіант “Листів” був надрукований у № 280 за 7 грудня і не мав підпису автора, проте другий варіант був надрукований у №№ 287 та 288 від 15 та 16 грудня із підписом “К.В.О.”.

² У примітках Г. Б. Бернадта до видання “Музыкально-литературное наследие” на с. 593 зазначено, що текст цього листа був опублікований В. Стасовим у статті “Нові матеріали для біографії М. І. Глінки. Два листи князя В. Ф. Одоєвського” та вміщені у “Ежегоднике императорских театров” (сезон 1892–1893 рр., СПб., 1894). Згодом зміст листів було надруковано у збірці “В. Ф. Одоевский. Избранные муз.-критические статьи” (М. ; Л. : Музгиз, 1951. – С. 44–53), а також у збірці “В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке” (М. : Музгиз, 1953. – С. 44).

застосовуватися до всієї музичної п'єси, до будь-якого способу виконання... цього мало: немає навіть музичних знаків, якими, хоча й умовно, можна було б виразити усі музичні відтінки..." [13, с. 241–242]. Власне, в цій статті вже було порушено питання інтерпретації музики: "Від цього суттєвого недоліку і у філософській, і в технічній мові музики відбувається хиткість думок...; ми відчуваємо її враження, можемо, якщо потрібно, розповісти про ці враження самому собі, але не іншим" [13, с. 242]. Дослідник інтуїтивно відчував необхідність подальшого вдосконалення аналітичних підходів до музичного твору, що дозволить більш глибоко осягнути музичний твір: "Матеріали, з яких будуються музичні твори, закладені у сховищі людського організму; в цьому сховищі багато дверей, і не будь-яка для усіх відкривається або ж відкривається різними ключами... Спільний ключ ще не знайдено" [13, с. 243].

Суголосною є думка, виголошена у статті "Какая польза от музыки" (1860 р.): "...наше слово – не більш як умовний, мнемотехнічний знак, щоб виразити словами наше поняття про будь-який предмет, ми зводимо до нього поняття про решту інших предметів, з яких кожен відрізняється також будь-яким умовним словом. ... виявляється, що ми будь-яку нашу думку, всяке відчуття виражаємо лише приблизно. Ця приблизність нас не задовольняє; ми хотіли б виразитися повністю, – але слово нас зраджує; – чи не існує мови, в якій би більш повно виражалися наші почуття?" [13, с. 462].

Праці В. Ф. Одоєвського попри їх фрагментарність мали визначне місце для подальших досліджень музичної мови і були на той час своєрідним транслятором естетичної інформації, що існувала у двох вимірах: за формою нагадувала музичну періодику, а за змістом являла собою перші наукові музично-теоретичні праці. М. Кашкін справедливо назвав його першим музичним теоретиком, наукові розвідки якого дали поштовх для подальшого розвитку музичної науки та підготували міцне підґрунтя для праць О. Серова, В. Стасова, Г. Лароша та інших.

Ще одним представником музичної критики XIX ст. був Г. А. Ларош, який майже на півстоліття випередив коло ідей як вітчизняного, так і зарубіжного музикознавства. Музично-критична діяльність Г. А. Лароша набула свого розголосу під час викладання ним дисциплін музично-теоретичного циклу в Московській консерваторії. З другої половини 60-х рр. XIX ст. він друкує свої наукові розвідки на сторінках таких відомих видань того часу, як "Современная летопись", "Ежегодник императорских театров", "Русский вестник", які вирізнялися не тільки яскравою ерудицією, а й публіцистичним темпераментом. Безумовно, його діяльність була пов'язана із соціокультурним контекстом тієї епохи, а створення популярних нарисів з історії музики було для Г. А. Лароша своєрідною програмою музично-критичної діяльності, увага якого була зосереджена на "детальному розборі п'єс, виконаних у найбільш успішних концертах або заходах" [7, с. 26].

В основі наукових розвідок Г. А. Лароша лежав історичний принцип дослідження музики та зв'язок "між нею та загальною історією... її живою солідарністю з усіма іншими сферами людського розвитку" [8]. Прикладом такого підходу може служити найбільш ґрунтовна праця "Глинка и его значение в истории музыки" (1867) [8], де вперше було порушено проблему національності музичної мови: "Музика, таким чином, може служити безцінним роз'ясненням історичного життя... і важливим посібником для філософа історії, який визначає внутрішній, психічний характер кожної епохи" [8, с. 16]. У третьому нарисі про творчість М. І. Глінки дослідник торкається питання спорідненості музики та поезії: "Більш витончений засіб музичної характеристики ми вбачаємо у мелодії: уподібнюючись декламації й охоче поєднуючись із нею, мелодія подає руку вже не міміці і хореографії, а риториці і поезії" [8, с. 104].

Прикладом детального аналізу музичної мови у зв'язку з їх образно-емоційною характеристикою стала наукова розвідка Г. А. Лароша "Квартет Э. Направника" (1874 р.), а також аналіз романсів М. П. Азанчевського (1874 р.). Є сенс зазначити, що музично-теоретичні підвалини праць дослідника були сформовані під впливом робіт австрійського музичного критика, професора теорії та історії музики Віденського університету Е. Гансліка, наукова розвідка якого "О музыкально-прекрасном" (1854 р.) була перекладена, а згодом у 1895 р. опублікована Г. А. Ларошем. Наявність досить ґрунтовної передмови до видання свідчить про суголосність їх позицій в аналізі музичної мови [9, с. 334–362]. Наукові розвідки Г. А. Лароша

вплинули на формування поглядів композитора С. І. Танєєва, праця якого “Подвижной контрапункт строгого письма” (1909 р.) була присвячена його пам’яті.

Серед достатньо широкого спектра питань, які висвітлював у своїх студіях О. М. Серов, – концертне і театральне життя того часу, аналіз музичних творів композиторів, підтримка виступів молодих музикантів, оцінка їх виконавської майстерності, – порушувалися і проблеми спорідненості слова й музики. На сторінках газети “Музыка і театр”, редактором якої він був, критик закликав “ставитися до сфери музики і театру з тим логічним і освіченим мірилом, яке в російській літературі застосовується уже десятки років” [14, с. 217–221]. Маючи неабиякі знання історії й теорії музики, володіючи музичною ерудицією, О. Серов висвітлював історичні передумови появи того чи іншого музичного твору. Особливе місце у спадщині композитора належить праці “Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика” (1864 р.) [15], яку він планував як підготовчу до незавершеної праці “Полный музыкальный учебник”. Важливим завданням теорії музики, на думку критика, було вивчення не лише історії музики, але й подальшого розвитку. Цінність такого погляду мала непересічне значення вже тому, що було вжито термін “музикознавство” [15, с. 176] не лише з точки зору історичної, але й технічної.

В одній зі статей, відстоюючи народність як важливий принцип музичної творчості композитора, О. Серов наполягав на вивченні особливостей та національних відмінностей фольклорної традиції: “Прагматична історія музики має бути одним з головних завдань: розкривати все ясніше, яким чином найважливіша частина *всієї існуючої музики* (виділено О. Серовим) склалася, викристалізувалася з народних пісень, цих *монад* музичних, що послужили зародками для розвитку всіх подальших утворень до найскладніших симфоній і опер” [15, с. 199]. О. Серов був переконаний, що вивчення пам’яток знаменного розспіву й теоретичних трактатів XVII ст. дозволить більш глибоко досягнути мелодичну побудову музичної мови та її зв’язок із мовою поетичною.

У статті “Опыты технической критики над музыкой М. И. Глинки”, що була опублікована у Віснику “Музыка и Театр” № 49 за 1859 р., він вперше намітив основи методу інтонаційного аналізу, який у подальшому був розвинений у працях Б. В. Асаф’єва. В цій статті О. М. Серов аналізує інтонацію фінального хору “Слався”, яка є своєрідним інтонаційним зерном музичної мови всієї опери. Аналізуючи різні фрагменти опери, він доводить спорідненість усього інтонаційного матеріалу опери, в основі якого інтонація фінального хору: “Композитор перекладає всю майбутню мелодію “Слався” півтоном вище, в містичну тональність (Des-dur), у той час як нижня терція від F органічно пов’язується з попереднім гучним вигуком поляків, Сусанін співає широкими спокійними звуками басового регістру (в його “medium”)” і в помірному, урочистому ритмі $\frac{3}{4}$; оркестр смичкових інструментів супроводжує спів повною гармонією релігійного характеру, з майбутнього хору “Слався”” [16]. Аналіз інтонаційного матеріалу опери дозволив О. Серову зробити висновок: “...немає жодного акорду, який би не було взято з майбутнього гімну “Слався”, додаю музику гімну, переклавши її в “Des” (і в басовому регістрі), та прошу звірити ноту з нотою” [16]. У цій розвідці О. Серов заклав основи не лише ґрунтового аналізу музичної мови, а й визначив вектор подальших досліджень інтонації як основного мелодичного зерна музичного твору. Виходячи з розуміння музики як особливої мови, він писав: “Пізнання цієї мови складає те, що називається музичною наукою у вузькому сенсі. У більш широкому значенні музична наука повинна містити у собі й “історію” розвитку цієї мови та її літератури, і філософію цієї мови, тобто частину естетики, науки про прекрасне” [15, с. 177]. На думку О. Серова, аналіз дослідження музичних творів повинен навчити “вникати у форми музичних творів, вникати в усі органічні закони музичного мистецтва” [17, с. 39].

У статтях О. Серова порушувалися питання якості музичного звуку та його відмінності від звуку як явища фізичного, розкривалася будова звукоряду європейської музики тощо. Розвідки критика є цінними документами епохи, що свідчать про новаційний для того часу метод дослідження музичної мови, в основі якого прагнення розкрити її “внутрішній, художній організм” [16]. На його думку, “порівняльна анатомія музики може служити твердим підґрунтям музичної критики, розкриваючи для неї сфери багатств невичерпних і майже не

порушених” [16]. У віднайденні “поетичного задуму” музичного твору О. Серов вбачав основне завдання дослідника, яке, власне, і називав “порівняльною музичною анатомією”.

Не менш вагомий внесок у розвиток музичної аналітичної думки XIX ст. належить відомому музичному критику В. В. Стасову, чії дослідження про музичний зміст творів, технічні особливості їх побудови набули в майбутньому свого подальшого розвитку в працях Б. В. Асаф’єва. Власне, в його аналітичних розвідках ідея національності музичної мови та збереження інтонаційного фонду фольклорного надбання набула домінуючого значення.

Дослідження інтонаційної оригінальності народної пісні було предметом наукових розвідок і засновника української композиторської школи – Миколи Віталійовича Лисенка. Національну своєрідність українських народних пісень композитор вбачав, насамперед, у її ладогармонічних та метроритмічних характеристиках. Аналізуючи етномузичний рівень прояву національного в народній пісні, композитор вдавався до методів порівняльного музикознавства та прагнув довести необхідність інтонаційного синтезу “загальнолюдської школи музики з етнофольклорною зорієнтованістю індивідуального стилутворення” [5]. Непересічне значення мали студії М. В. Лисенка, який уперше зробив спробу теоретичного обґрунтування ладової будови народних пісень, накреслив шлях розвитку у професійній музиці незліченних ладових багатств, що лежать в основі народного пісенного мелосу. Саме йому належить думка про вплив на діатоніку внутрішнього світу носіїв народної творчості¹. Спираючись на власний досвід в обробці українських пісень, композитор прагнув пізнати закони ладового строю української народної пісні, результати яких знайшли своє втілення у його наукових розвідках. Проаналізувавши пісні, що були в репертуарі кобзаря О. Вересая [11], М. Лисенко зробив глибокі наукові висновки про ритмічно-інтонаційну будову цього жанру та зацентрував увагу на тому, що “вони утворюють окремий тип, що становить перехід від речитативного складу думи до співу лірницького” [11, с. 22]. У науковій розвідці “Народні музичні інструменти на Україні” композитор висловлював думку про діатонізм народної пісні як її основи, на якій “з’являлася... хроматизація інтервалів; через хроматизацію стався й ввідний тон, але не європейський, а з родини азійської... в системі квінтової і для збагачення експресії, виразності співу” [12, с. 23]. Ці питання не залишилися предметом суто наукової дискусії, а мали своє практичне втілення в оригінальній творчості М. В. Лисенка. Гармонізації народних пісень композитора стали взірцем глибокого проникнення в ладо-гармонічну основу та стильові особливості народного пісенстворення.

Своє подальше наукове осягнення заявлена проблематика отримала у працях Б. В. Асаф’єва, який підкреслював, що мовна інтонація дає композитору матеріал для “вижимки інтонування” [1]. Інтонацію Б. В. Асаф’єв вважав фундаментальним компонентом музичного формоутворення, що було ґрунтовно осмислено та знайшло своє оформлення в аксіоматично завершеній думці “Музыка есть искусство интонируемого смысла” [1, с. 344]. Дослідник вважав, що музична інтонація за своїм змістом суголосна мовленнєвому досвіду, і насамперед поетичному. З точки зору Б. Асаф’єва, глибинний рівень інтонаційного процесу мелодизований, а сама інтонація є вираженням думки, якій доступні найтонші нюанси, відтінки смислу, почуття. Розробляючи теорію інтонації, Б. В. Асаф’єв визначав мовленнєву інтонацію як найбільше джерело асоціацій, завдяки чому формуються такі її властивості, як емоційні характеристики.

Отже, музично-критична діяльність видатних представників музичної культури XIX ст. стала своєрідним транслятором дослідницької думки, зацентрувавши увагу на самобутньому, національному характері музичної мови, визначивши передумови дослідження спорідненості музичного мовлення з вербальним. Культурно-інформаційний вплив музичної критики XIX ст. був неймовірно високим, а проблеми, що порушувалися на сторінках періодичних видань,

¹ У листі до редакції газети “Зоря”, що вперше був опублікований 6 квітня 1882 р. як відгук на негативну рецензію “Збірки українських пісень” М. Лисенка, композитор звернув увагу на величезну ритмічну розмаїтість української народної пісні та довів, що змінний метр, складні такти, асиметричність будови є характерними ознаками українських пісень. На окремих пісенних прикладах, а саме “Про Нечая”, “Що молода жінка з старим мудрувала”, він розкрив взаємозалежність ритміки і внутрішнього змісту пісні.

спричинили появу теоретичних розвідок у галузі музичного мистецтва. У статтях В. Одоєвського, Г. Лароша, О. Серова, В. Стасова, Б. Асаф'єва, М. Лисенка та багатьох інших були закладені основи вивчення музичного мовлення. І хоча конкретні результати цих праць не завжди відповідали заявленій проблематиці, тим не менш, коло важливих питань та методи їх вирішення були заявлені.

Подальший свій розвиток проблема інтонаційної спорідненості музичної мови з вербальною знайшла у працях видатних музикознавців ХХ ст., отримуючи новий вектор свого дослідження, що спричинило мисленеву інверсію у напрямок вивчення процесів, які породжують інтонаційно-знакову реальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Асаф'єв Б. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1968. – 302 с.
3. Груббер Р. О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения / Р. Груббер // Критика и музыковедение: Сб. ст. – Вып. 3. – Л. : Музыка, 1987. – С. 219–233.
4. Келдыш Ю. Музыкальная критика и наука / Ю. Келдыш // История русской музыки: в 10 т. – Т. 6. – М. : Музыка, 1989. – С. 28–82.
5. Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02 / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1993. – 143 с.
6. Кремльов Ю. О музыкальной критике / Ю. Кремльов // Избранные статьи. – Л. : Музыка. – С. 49–58.
7. Ларош Г. Музыкальная хроника. Обзор концертов Русского музыкального общества / Г. А. Ларош // Избранные статьи: в 5 вып. – Вып. 4. – Л. : Музыка, 1977. – С. 24–32.
8. Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки / Г. Ларош // Избранные статьи: в 5 вып. – Вып. 1. – Л. : Музыка. Ленингр. отделение, 1974 – 232 с.
9. Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей / Г. Ларош. – М. : Т-ва И. Н. Кушнерев и К., 1913. – Т. 1. – 440 с.
10. Ливанова Т. Критическая деятельность русских композиторов-классиков / Т. Ливанова. – М.–Л. : Музгиз, 1950. – 101 с.
11. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Остапом Вересаєм / М. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 87 с.
12. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 63 с. : іл., нот.
13. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие ; [подготовка к изданию, редакция, вступительная статья и примечания Г. Б. Бернандта] / В. Одоевский. – М. : МУЗГИЗ, 1956. – 729 с.
14. Серов А. Н. К читателям / А. Н. Серов // Избранные статьи: в 2-х т. ; [ред. Г. Н. Хубова]. – М. : Гос. муз. изд-во, 1957. – Т. 2. – 736 с.
15. Серов А. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика / А. Серов // Статьи о музыке: в 7 вып. – М. : Музыка, 1990. – Вып. 6. – С. 176–211.
16. Серов А. Критические статьи (1857–1859) / А. Серов. – СПб., 1892. – Т. 2. – 459 с.
17. Серов А. Н. Курс музыкальной техники / А. Н. Серов // Статьи о музыке: в 7 вып. – М. : Музыка, 1984. – Вып. 1. – 329 с.
18. Сохор А. О методологии музыкальной критики / А. Сохор // Современные вопросы музыковедения. – М. : Музыка, 1976. – 286 с.
19. Стасов В. Избранные сочинения: в 3 т. – Т. 3 / В. Стасов. – М. : Искусство, 1952. – 888 с.
20. Ступель А. Владимир Фёдорович Одоевский: Популярная монография / А. Ступель. – Л. : Музыка, 1985. – 96 с.
21. Чередниченко Т. Критика музыкальная / Т. Чередниченко // Музыкально-энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990 – С. 279.

22. Финдейзен Н. Князь В. Ф. Одоевский / Н. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – СПб., 1903. – № 16. – Режим доступа: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115316/view#page=13>.

REFERENCES

1. Asafiev, B. V. (1971), *Muzykal'naya forma kak process* [The musical form as a process], Leningrad, Musica. (in Russian).
2. Asafiev, B. V. (1968). *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian music. XIX and early XX century], Leningrad, Musica. (in Russian).
3. Gruber, R. O. (1987), *O muzykal'noy kritike kak predmete teoreticheskogo i istoricheskogo izucheniya* [About music criticism as a subject of theoretical and historical study], *Kritika i muzykoznanie* [Criticism and musicology], Vol. 3, Leningrad, Musica, pp. 219–233. (in Russian).
4. Keldysh, Yu. V. (1989), *Muzykal'naya kritika i nauka* [Musical critic and science], *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [The history of Russian music in 10 vol.], Vol.6, Moscow, Musica, pp. 28–82. (in Russian).
5. Kozarenko, O. V. (1993), “M. V. Lysenko as a founder of the national carriers of Ukrainian musical language”. The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.02, Kiev P. Tchaikovsky State Conservatory, Kyiv. (in Ukrainian).
6. Kremlev, Y. A. (1969), *O muzykal'noy kritike* [On the musical criticism], *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Leningrad, Musica. (in Russian).
7. Laroche, G. A. (1977), *Muzykal'naya hronika. Obzor koncertov Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Musical Chronicle. Overview of the Russian Musical Society concert], *Izbrannye stat'i: v 5 vyp.* [Featured Articles in Vols. 5], Leningrad, Musica, pp. 24–32. (in Russian).
8. Laroche, G. A. (1974), *Glinka i ego znachenije v istorii muziki* [Glinka and his importance in the history of music], *Izbrannye stat'i: v 5 vyp* [Featured Articles in Vols. 5], Leningrad, Musica Leningrad Department. (in Russian).
9. Laroche, G. A. (1913), *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statey* [Collection of musical critiques], Moscow, T-va I. N. Kushnerev et K., Vol. 1. (in Russian).
10. Livanova, T. (1950), *Kriticheskaya deyatel'nost' russkih kompozitorov-klassikov* [Critical activities of Russian classical composers], Moscow–Leningrad, Muzgiz. (in Russian).
11. Lysenko, M. V. (1955), *Harakterystyka muzychnyh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen, vykonuvanyh kobzarem Ostapom Veresayem* [Characteristic features of the Ukrainian musical thoughts and songs performed of kobzar Ostap Veresay], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
12. Lysenko, M. V. (1955), *Narodni muzychni instrumenty na Ukrai'ni* [Folk musical instruments in Ukraine], Kyiv, Mistetstvo. (in Ukrainian).
13. Odoyevskiy, V. F. (1956), *Musikalno-literaturnoye nasledije* [Musical and literary heritage G. Bernandt], Moscow, State music publishing (Muzgiz). (in Russian).
14. Serov, A. N. (1957), *K chitatel'nyam* [To readers], *Izbrannye stat'i: v 2-h t.* [Featured Articles in 2 Vols.], ed. G. Khubova, Moscow, Gos. musical. Publishing House. (in Russian).
15. Serov, A. N. (1990), *Musika, muzykal'naya nauka, musical'naya pedagogika* [Music, music science, music pedagogy], *Stat'i o muzyke: v 7 vyp.* [Articles about music in 7 Vols.], Moscow, Music, pp. 176–211. (in Russian).
16. Serov, A. N. (1892), *Criticheskie stat'i (1857–1859)* [Critical Essays (1857–1859)], Vols. 2, St. Petersburg. (in Russian).
17. Serov, A. N. (1984), *Kurs muzykal'noy tehniki* [The course of musical technique] *Stat'i o muzyke v 7 vyp.* [Articles about music in 7 Vols.], Vol. 1, Moscow, Music. (in Russian).
18. Sochor, A. N. (1976), *O metodologii muzykal'noy kritiki* [About methodology of music critics], *Sovremennyye voprosy muzykoznanija* [Modern problems of musicology], Moscow, Music. (in Russian).
19. Stasov, V. V. (1952), *Izbrannye sochineniya: v 3 t.* [Selected works: in 3 volumes], Vol. 3, Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
20. Stupel, A. M. (1985), *Vladimir Fedorovich Odoevskiy: Populiarnaya monografiya* [Vladimir F. Odoyevskiy. Popular monograph], Leningrad, Musica. (in Russian).

21. Cherednychenko, T. V. (1990), *Kritika muzykal'naya* [Criticism of musical], *Muzykal'no-entsiklopedicheskiy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary], Moscow, Soviet Encyclopedia. (in Russian).
22. Findeyzen, N. F. (1903), *Knyaz' V. F. Odoyevskiy* [Prince V. Odoyevskiy], *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian musical newspaper], No 16, S.-Petersburg. – available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115316/view#page=13>. (in Russian).

УДК 78.9:78.27

Тереса Мацієвська

ЖАНР ДУХОВНОЇ ПІСНІ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА МАКСИМА КОПКА

У статті розглянуто духовні пісні Максима Копка на поетичні тексти “Богогласника”. Проведено музикознавчий аналіз духовних пісень композитора, відслідковано їх джерела. Висвітлено особливості термінології, мови, характерні риси, притаманні духовним пісням, їх призначення. Визначено роль композитора М. Копка у розвитку української духовної пісні кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: М. Копко, термінологія, мова, духовна пісня, “Богогласник”.

Тереса Мацієвська

ЖАНР ДУХОВНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА МАКСИМА КОПКА

В статье рассмотрено духовные песни Максима Копка на поэтические тексты “Богогласника”. Проведено музыковедческий анализ духовных песен композитора, отслезжено их источники. Выяснено особенности терминологии, языка, характерные черты свойственные духовным песням, их назначение. Определено роль композитора М. Копка в развитии украинской духовной песни конца XIX – начала XX столетия.

Ключевые слова: М. Копко, терминология, язык, духовная песня, “Богогласник”.

Teresa Matsiyevska

GENRE OF SPIRITUAL SONG IN THE WORK OF THE COMPOSER MAXYM KOPKO

The article deals with spiritual songs of M.Kopko on the poetics texts of “Bohohlasnyk”. Musicological evaluation of spiritual songs of the composer was conducted, their sources were traced.

The interest in the past and its cultural heritage caused the composers of romantic genre to be interested in spiritual songs. Ukrainian spiritual songs appeared at the end of XVI – beginning of XVII centuries. The spiritual songs became very popular and widespread among Ukrainian people because of the composers, especially those who worked at the end of XIX century. At that time Peremyshl' was the spiritual center of Halychyna, and so called “Peremyshl' school” was formed. One of it represent was Maxym Kopko.

The genre of spiritual song is an integral part of public and private religious life and is connected with a certain period in liturgical year. Spiritual songs, due to their devotional character, association with liturgy and worshipping, were sung in the church before, during and after the prayers, and during missions. Spiritual songs left a bright trail not only because of so many handwritten

remembrances left. Also because their texts became gradually more popular through the printed editions.

Regarding terminology the same text is defined differently: “spiritual song”, “psalm”, “spiritual verse”, “spiritual kant”. The term “psalm” at that time was used not often. “Psalm” term etymology is associated with David’s Psalms texts. The term “song” (“Christmas song”, “Easter song”, etc.) is the most widespread in the written tradition. The word “kant” is found very rare in Ukrainian manuscripts. As it is in fact absent, the term “spiritual song” is the most used.

With respect to “the language” of the texts of Ukrainian spiritual songs, – most of them are written in literary Ukrainian language and Ukrainian version of slavonic. The presence of vocative is a national verbal feature of the poetic texts. In many songs one can clearly see the inclusions of the elements of alive spoken language.

Thanks to the talent and hard work, M. Kopko blended in the history of the church music as an author of spiritual composition - he published religious collection: “Church Songs” (1900), “On Holy Lent” (1902), “The Resurrection Of Christ” (1905), “On Christmas Eve” (1905). M. Kopko spiritual songs were repeatedly performed during divine liturgy. He was also the organizer of the church choirs – their choral conductor.

M. Kopko spiritual creativity played a big role at the time of the birth of new wave of spiritual art of singing. His spiritual songs are written for different choir compositions (unanimous, in two or three voices).

Among Kopko’s spiritual songs the one must be pointed out. This song is “Virgin Mother of Russ Land” (collection “Church songs”, 1900). The text of this work is addressed to Pidkaminska Virgin and is based on the text of “Bohohlasnyk”. Another icon glorifying song of M. Kopko is written on the text from Pochayiv Bohohlasnyk to honor the miraculous icon in the small city of Bar in Podillia – “Oh, Vsepetaya Mother! Oh Mother, Mother of Grace” (collection “Church songs”, 1900). The praising song in honor of Bar’s Virgin was created for “Bohohlasnyk” for his icon glorifying part, as a “poetic crown” to respect Virgin Mary.

The song “Christ the Fair King” (collection “On Holy Lent”, 1902) is written on text of the song from “Bohohlasnyk” (1790). A poetic text tells about Judas’s betrayal. The song belongs to the Lord’s songs and is created to glorify God and dedicated to the history of main events of salvation.

The Christmas song “Vozveselimsia vsi kupno nyi” (collection “Christmas Eve”, 1905) is written on text of the song from “Bohohlasnyk”. The text of the song has a religious content and depicts the birth of Jesus Christ.

The song “Stan’ David z husliamy” (collection “Christmas Eve”, 1905) on text from “Bohohlasnyk”, 1790, stands out from the Christmas repertoire songs. Prophet David glorifies God. He is an example of the churchgoer who can unite all nature powers for people’s good and to praise the creator.

The spiritual songs of M. Kopko are addressed to the religious people. They were very popular among the believers. M. Kopko added his big part to the development of spiritual songs – one of the leading genres ancient Ukrainian culture.

Key words: M. Kopko, “Bohohlasnyk”, terminology, language, spiritual song.

Інтерес до минулого і його культурних надбань зумовив зацікавлення композиторами жанру романтичної доби – духовною піснею. Українська духовна пісня своїм корінням сягає кінця XVI – початку XVII століття. Завдяки українським композиторам, насамперед тим, котрі працювали в кінці XIX століття, духовні пісні почали популяризуватися через друковані видання і ширитися серед українського народу. В ті часи духовно-музичним центром Галичини був Перемишль. Сформувалася “перемишльська школа”, одним з представників якої був композитор Максим Копко.

Юрій Медведик так пише: “Є жанри, без яких національну музичну культуру уявити важко. В українській до таких належить духовна пісня. Вона ніби “переросла” свою епоху, оскільки її найкращі музично-поетичні тексти залишилися функціонувати й по нинішній день” [12, с. 7].

Українська духовна пісня виникла в кінці XVI – початку XVII століття. Вона залишила по собі яскравий слід не тільки через те, що збереглося багато рукописних пам'яток з музично-поетичними текстами і залишилася в співацькій практиці і донині, але й завдяки тому, що тексти почали поступово популяризуватися через друковані видання (“Пісні до Почаївської Богородиці” 1773 р., “Пісні благоговійні” Почаїв 1806 р., “Співаник Югасевича, 1812 р.), а особливо після видання “Богогласника” (1790 р., 1805 р., 1850 р.) рукописна традиція стала зникати.

У працях різних дослідників застосовуються різні терміни для означення цього жанру. Найбільш поширеними є терміни “духовна пісня” (Михайло Возняк [3], Іван Франко [16], Олександра Гнатюк [5], Юрій Медведик [12]), “духовний кант” (Лідія Корній [9], Ніна Герасимова-Персидська [4]), а також “псалма” (Михайло Грушевський [7], Тамара Шеффер [17]).

Термін “псалма” вживається все рідше. Етимологія терміна “псалма” асоціюється з текстами псалмів Давидових: на ранньому етапі розвитку духовно-пісенного жанру творці часто перевіряли їх на “псалма”, яке у XIX столітті лірники та кобзарі перекурили на “псалма”.

Термін “пісня” (“різдвяна пісня”, “великодня пісня”, “пісня покаєнна” тощо) у нашій рукописній традиції є найбільш поширений. Слово “кант” дуже рідко зустрічається в українських рукописах, не кажучи про стародруки. Оскільки в наших давніх рукописах та стародруках термін “кант” фактично відсутній, тому прийнятніше послуговуватися терміном “духовна пісня” (одноголосна, або багатоголосна). Прикметно, що в різних рукописах одні й ті самі музично-поетичні тексти зустрічаються як в одноголосній, так і в триголосній фактурі. Різниця між ними полягає в різному викладі гармонії. Одні і ті ж нотні тексти в різних регіонах України і різних середовищах розспівували як одноголосно, так і багатоголосно.

Стосовно “мови” текстів українських духовних пісень потрібно зауважити, що більшість текстів написана книжно-українською мовою та церковнослов'янською української редакції, яка представляла характерні риси української літератури до кінця XVIII століття. Мовно-національною ознакою у поетичних текстах є наявність кличного відмінка. У багатьох піснях виразно проглядаються вкраплення в поетичні тексти елементів живої розмовної мови. Усе це сприяло тому, що духовні пісні міцно закріпилися в співочому репертуарі не тільки XIX століття, але й XX століття.

Завдяки таланту і наполегливій праці М. Копка увійшов в історію церковної музики як автор духовних композицій – видав релігійні збірники: “Церковні пісні” (1900 р.), “На святий Великий пість” (1902 р.), “На Воскресеніє Христове” (1905 р.), “На Святий Вечер” (1905 р.) та інші.

Духовні пісні М. Копка неодноразово виконувалися під час Літургій у богослужіннях. “Вѣсник Перемиської Єпархії” пише: “На службі Божій при торжестві на честь св. Отця Льва Папи XIII, який установив рік 1900 яко рок Великого Ювілея, як рок святий, співали пѣсни: “Пречистая Дѣво Мати”, “О, Всепѣтая Мати” прч. о. М. Копка, професора релігії при учительській семінарії” [2, с. 137].

М. Копка доклався до розвитку церковної музики не лише як композитор. Він був організатором церковних хорів, їх хоровим диригентом. Про це говорять дослідження з історії української музики (згадки у перерахуванні авторів, у музикознавчих працях М. Загайкевич [8], П. Медведика [11], книзі Б. Кудрика [10], монографії М. Черепанина [18]).

На жаль, жанр духовної пісні композитора у музикознавчих дослідженнях перерахованих вище авторів досі не досліджувався. Актуальність статті полягає в потребі нового перегляду, оцінки цього жанру М. Копка.

Мета статті – розкрити творчий внесок М. Копка у розвиток жанру духовної пісні в Галичині у XIX столітті.

Духовна творчість М. Копка відіграла велику роль у період зародження нової хвилі духовного піснярства. Вона принесла немало цікавих здобутків і доповнила картину музичного життя українців Галичини. М. Копка створив ряд духовно-пісенних композицій, які друкувалися в “Бібліотеці музикальній”, збірниках церковних пісень. Газета “Галичанин”

писала: “Музыкальная бібліотека”. В последнее время заметно оживленное движение в нашей музыкальной литературе. Под выше приведенным заглавием начал издавать в Перемишлѣ даровитый наш музыкѣ о. М. Копка издание, в котором будут помѣщаться: пѣсни духовные, коляды, тропары на 2, 3 голоса, по употребляемому у нас напеву” [13]. Серед духовної спадщини М. Копка є опрацювання пісень: “Пречистая Дѣво Мати”, “Претерпѣвый”, оригінальні авторські пісні: “О, Всепѣтая Мати”, “Христе Царю справедливый”, “Стань Давиде, з гусями”, поміщених у “Богогласнику”, в основі яких словесний текст “Богогласника”, але музика оригінальна М. Копка. Духовні пісні композитора створені для різного хорового складу (одноголосного, двоголосного, триголосного).

Серед духовних пісень М. Копка потрібно виділити пісню “Пречистая Дѣво, Мати Руського краю, на небесі і на землі Тя величаю” (збірник “Церковні пісні”, 1900 р.), текст якої звернений до Підкамінської Богородиці. Їй належить окрема сторінка в історії української духовної пісні.

Серед українських іконославильних пісень XVIII століття вона була найбільше визнаною, та й сьогодні її включають до релігійних співаників, молитовників, катехитичних видань. Увійшла вона і до Почаївського “Богогласника” і є одною із найкращих його пісень. Пісня “Пречистая Дѣво мати Руського краю” була опрацьована М. Копком на слова цієї ж духовної пісні з “Богогласника” (1790 р.).

Одразу після створення вона увійшла до репертуару найбільш відомих українських духовних пісень XVIII століття. Спочатку вона поширювалася завдяки рукописним співаникам та усній формі побутування, оскільки до початку 70-х років XVIII століття в Україні не було видання співаників духовних пісень. Були лише окремі публікування деяких пісень у додатках стародруків релігійного змісту, а власне тих, що з’являлися в Почаєві. Це “Гора Почаївська”, яка неодноразово виходила українською мовою упродовж XVIII століття. Власне у “Горі Почаївській” 1742 р. започатковано публікування текстів українських духовних пісень. Тому не дивно, що у виданні, присвяченому Підкамінській чудотворній іконі, надруковано українську загальновідому духовну пісню “Пречистая Дѣво, мати Руського краю”.

Поетичний текст цього “церковного гимну” Галицької землі нерідко слугував прикладом для написання інших богородичних іконославильних пісень: “Пречистая Дѣво, Мати небесного краю” в містечку Хотинь (Хотинській іконі), “Пречистая Дѣво, Мати Руського краю, по істині люблячих Тя” (Почаївській іконі), “Пречистая Дѣво, Руського краю, ангели на небесі” (Холмській іконі) та інші.

Відомі її хорові обробки, створені українськими композиторами. Її майстерно опрацював М. Лисенко, використав в опері “Купало” Анатоль Вахнянин [6, с. 161]. Споріднює хор М. Копка з обробками пісні для хору майже однаковий нотний текст, виразна мелодія, підкреслення основних моментів у тексті акцентованими мелодичними ходами вгору, заповненням інтервалу спадною мелодією, чітке членування мелодичних фраз, мажорна тональність. Різниця між ними полягає в тому, що у М. Лисенка і А. Вахнянина пісня написана для чотириголосного хорового складу, а у М. Копка для двоголосного. Розбіжності простежуються щодо скорочення тривалостей окремих нот, різні тональності.

Богогласник

Пре-чис - та - я Дѣ - во Ма - ти рус - ка - го кра - ю

А. Вахнянин

Пре-чис - та - я Ді - во, Ма - ти русь-ко-го кра - ю

М. Лисенко



М. Копко



Микола Гордійчук, Лідія Архімович так пишуть про Підкамінську пісню: “Це спокійний, без надмірних поривань – піднесень патріотичний спів про рідну землю, віру людей, у її красу і добродійність. Він набув у процесі побутування функції своєрідної молитви” [1, с. 211].

Пісня М. Копка не є канонічною (тобто обов’язковою у службі Божій), а займає проміжне місце між церковним і світським співом.

Ще одна іконославильна пісня М. Копка на поетичний текст з Почаївського “Богогласника” на честь чудотворної ікони в містечку Барі на Поділлі – “О, Всеп’ята Мати! О, Мати, Мати благодати” (збірник “Церковні пісні”, 1900 р.).

Найдавніший її текст зафіксовано у співанику з колекції В’яземського. Прославлену пісню на честь Барської Богородиці створено для “Богогласника” для його іконославильного блоку, який укладачі задумували як “поетичний вінець” на пошану Почаївської Богородиці. Текст пісні має своє коріння в ранніх українських іконославильних текстах кінця XVII – першої половини XVIII століття, так як тоді були написані такі пісні, як “О, Всеп’ята Мати, хто тя может вихвалити” (до Віцинської ікони в Галичині), “О Всеп’ята Мати, О Всеп’ята Мати, гди на суд кажут стати” (Почаївський співаник 90-х років XVIII століття).

Образ Пресвятої Богородиці уособлювався з образом заступниці всього людства, найріднішої і найдоступнішої для людей. Пресвята Мати стала уособленням найінтимніших відчуттів людського серця.

Образ Пресвятої Богородиці, віддано люблячої свого Сина, многострадальної Матері і водночас небесної Цариці, став опорою і надією на спасіння людей. Потреба звертатися до її образу увійшла в усі літургійні служби і почала фіксуватися в його службових книгах.

Наталя Сиротинська зазначає: “У розмаїтті поетичного багатства текстів образ Пресвятої Богородиці зближує крізь тисячоліття у сяйві небесної краси, ангельського співу, і прослава її як Цариці Небесної із безмежно розпростертим Покровом Богородиці набув значення виразного лейтмотиву доби” [15, с. 5].

Пісня, написана М. Копком, відзначається яскравою мелодикою, написана у двочастинній формі для двоголосного хорового складу, простого викладу гармонізації.

Вона написана в тональності Соль мажор, у розмірі чотири чверті. Текст пісні М. Копка відповідає тексту “Богогласника” (три строфи). Пісня з “Богогласника” без ритмічної позначки, немає поділу мелодії на такти і немає тональності.

Богогласник



М. Копко



Пісня “Христе Царю справедливий, так Ти вельми терпеливий” (збірник “На Святий Великий пість” 1902 р.) теж написана М. Копком на текст пісні з Почаївського “Богогласника” (1790 р.). Газета “Галичанин” писала: “Вийшов 6 випуск “Музикальної бібліотеки”, издаваемый о. М. Копком і содержит гармонізовані, доступні на хор великопостні пісні: “Претерпѣвый”, “Христе Царю справедливый”, “Кресту твоему”, “Уже декрет подписуеть”, “Сгда славнии ученицы”, “Мукѣ сближаєсь вже година” [14].

У поетичному тексті розповідається про зраду Юди. Розповсюдження пісня набула у другому десятилітті XVIII століття, і переписувачі фіксували її в парі з піснею “Царю Христе, Пане милий” (Yezu Chryste, Panie mily, baranku barzo sierpliwy), так як обидві пісні походять з спільного польського джерела. Зіставлення поетичних текстів співаникових і “Богогласника” вказує на відмінність між ними. Найбільша відмінність є в заключних словах тексту супрасльського співаника (виданий у містечку Супрасль, відомому своїм білорусько-українським василіанським монастирем, який знаходиться на Підляшші, неподалік м. Білостока (тепер у складі Польщі, у 1741–1795 роках) і останньої строфи галицького співаника (Прощання Богородиці з Сином). В обох співаниках цей епізод починається словами: “Гди (там) прибїгла Матка к Сину: оставляєш мя єдину”. В галицькому співанику текст пісні після цих слів завершується рядками: “Сниди с креста аж до долу, умру посполу з тобою”. У супрасльському співанику подається більш розлогий і детальний варіант поетичного тексту пісні. Це говорить про те, що супрасльський варіант давніший, оскільки в кінцевих строфах помітна польська лексика.

У галицькому записі текст фіксується приблизно в 70-х роках XVIII століття, в час, коли внаслідок багатолітнього побутування пісні в українському співацькому середовищі польські сліди майже зникли. Ці тексти фактично стали основою для богогласникової пісні “Христе Царю справедливий”. В богогласникової страсній пісні тільки перші чотири рядки відповідають строфам співаникових поетичних текстів. Решта строфи не мають нічого спільного з текстами супрасльського і галицького співаників. Лише в середині богогласникового тексту є спільні рядки з текстами рукописних співаників: “Невинность Пилат узнает, руць своя умиваеть”.

Страсна пісня М. Копка “Христе Царю справедливий” відноситься до Господських пісень і створена для прославлення і возвеличення Бога і присвячена основним подіям історії спасіння. Михайло Возняк так пише: “Духовні пісні, співані протягом великого посту, належать до найдавніших і до найкращих” [3, с. 308].

Пісня М. Копка в порівнянні з піснею з “Богогласника” написана в двочастинній формі, для триголосного хорového складу, в f-moll тональності, в протяжному темпі Larghetto.

Богогласник

пісні пройнятий релігійним змістом і відтворює яскраву різдвяну картину народження Ісуса Христа. У співаниках пісня зафіксована такими початковими словами “Возвеселимся, а не смутимся непрестанне всі християни”... Однак у співанику Григорія Міленевича (1794 р.) текст розпочинається від слів “Во яслях лежит, свѣт в руках держит”, які нагадують відому польську пісню “W żłobie leży, któż robieży”. Існує український переклад цієї польської пісні, який здійснив Василь Гарнавський (“В яслях лежить, хто ж побьжит спѣвати маленькому”).

Богогласник

Духовні пісні М. Копка як жанр спрямовані на релігійне просвічення людей та на підвищення свідомості народу, на що вказує велика популярність їх серед віруючих. Композитор вважав за потрібне пропагувати надбання давньої духовної творчості барокової доби. На основі стародавніх мелодій він створив власні і опрацьовані варіанти пісень. Недарма його підручник для науки співу “Самоучка” містить, поряд з народними та авторськими, українські духовні пісні (“Пречистая Дѣво Мати!”, “Бог предвічний” та інші). Це говорить про те, щоб якомога більше поширити серед народу духовних пісень (причому не тільки добре знаних, але й маловідомих).

Духовні пісні М. Копка завдяки своєму молитовному характеру, прославленню і проханню були важливою складовою релігійних обрядів, виконувалися як у церкві перед, під час, після літургії, або відправи, під час місії, так і при світських заходах. Вони стали джерелом для творчості наступних поколінь композиторів.

М. Копко додав свій внесок в історичний розвиток духовної пісні для подальших студій над одним із провідних жанрів давньої української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л. Микола Лисенко: Життя і творчість: Монографія / Лідія Архімович, Микола Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1992. – 254 с.
2. Вѣстник Перемышской Єпархии. – Перемишль. 1900. – 28.10 – ч. XI. – С. 133–140.
3. Возняк М. Історія української літератури / Михайло Возняк. – Львів : Світ, 1994. – Т. 2. – 555 с.
4. Герасимова-Персидська Н. Матеріали з історії української музики. Партесний концерт / Ніна Герасимова-Персидська. – Київ : Музична Україна, 1976. – 232 с.
5. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / Олександра Гнатюк. – Варшава–Київ, 1994. – 180 с.
6. Горак Я. Анатоль Вахнянин як дослідник духовної музики / Яким Горак // *Musica Galiciana* ; [Редактор-упорядник О. Зелінський]. – Т. 6. – Львів, 2001. – С. 157–164.
7. Грушевський М. Кілька духовних віршів з Галичини / Михайло Грушевський // ЗНТШ. – 1896. – Т. 14. – Кн. VI. – Львів. – С. 1–16.
8. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / Марія Загайкевич. – Київ : Вид-во академії наук УРСР, 1960. – 190 с.
9. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Лідія Корній. – Київ, 1993. – 145 с.
10. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики ; [вступна стаття, упорядник Ю. Ясиновський] / Борис Кудрик. – Львів, 1995. – 128 с.
11. Медведик П. Діячі української музичної культури. Матеріали до бібліографічного словника / Петро Медведик // *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. – Львів, 1993. – Т. ССXXVI : Праці музикознавчої комісії. – С. 370–455.
12. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть: Монографія / Юрій Медведик. – Львів : Вид-во Католицького університету, 2006. – 324 с.
13. Новинки // Галичанин. – 1897. – 5 жовтня. – Ч. 226. – С. 4.
14. Новинки // Галичанин. – 1902. – 6 березня. – Ч. 53. – С. 4.
15. Сиротинська Н. Перло многоцінное: Монографія / Наталя Сиротинська. – Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2014. – 324 с.
16. Франко І. [Рец. на:] В. Щурат “Із студій над почаївським Богогласником. Квестії авторства і часу повстання деяких пісень” / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 38. – Київ : Наукова думка. – С. 445–450.
17. Шеффер Т. Канти і псалми / Тамара Шеффер // *Історія української музики*. – Т. 1. Від найдавніших часів до середини XIX ст. – Київ : Наукова думка, 1989. – С. 277–231.
18. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття): Монографія / Мирон Черепанин. – Київ : Вежа, 1997. – 324 с.

REFERENCES

1. Archimovych, L. B. and Gordiichuk, M. M. (1992), *Mykola Lysenko. Zhyttia i tvorchist* [Mykola Lysenko. Life and creation work], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
2. *Vistnyk Peremyskoi Eparhii* (1900), [Messenger Eparhy of Peremyshl], Peremyshl, part XI. (in Polish).
3. Vozniak, M. S. (1994), *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of the Ukrainian Literature], Lviv, Svit, vol. 2. (in Ukrainian).
4. Gerasymova-Persydska, N. O. (1976), *Materialy z istorii ukrainskoi muzyky. Partesnyi contsert* [Materials with history of the Ukrainian music. Partest concert], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Hnatiuk, O. E. (1994), *Ukrainska dukhovna barokkova pisnia* [Ukrainian baroque spiritual song], Warsaw–Kyiv. (in Ukrainian).
6. Horak, Y. R. (2001), *Anatol' Vakhnianyn yak doslidnyk dukhovnoi muzyky* [Anatol Vakhnianyn as researcher of spiritual music], *Musica Haliciana*, Lviv, vol. 6, pp. 157–164. (in Ukrainian).
7. Hrushevskiy, M. S. (1896), *Kilka dukhovnykh virshiv z Halychyny* [A Few Spiritual Poems from Halychyna], Lviv, vol. 14, b. VI, pp. 1–16. (in Ukrainian).
8. Zahaikivych, M. P. (1960), *Muzychne zhyttia Zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny XIX st.* [Musical life in Western Ukraine in the second half of the XIX-th century], Kyiv, Vydavnytstvo Akademii Nauk U.R.S.R. (in Ukrainian).
9. Korniy, L. P. (1993), *Ukrainska shkilna drama i dukhovna muzyka XVII – pershoi polovyny XVIII st.* [Ukrainian school drama and spiritual music XVII – the first half XVIII century], Kyiv. (in Ukrainian).
10. Kudryk, B. P. (1995), *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Review of history the Ukrainian church music], Lviv. (in Ukrainian).
11. Medvedyk, P. K. (1993), *Diiachi ukrainskoi muzychnoi kultury. Materialy do bibliografichnogo slovnyka* [The Leaders of Ukrainian Music Culture. The Materials for Bibliographical Dictionary], *Zapysky naukovoho tovarystva im. Shevchenka* [Notes Shevchenko Scientific Society], Lviv, vol. CCXXVI, pp. 370–455. (in Ukrainian).
12. Medvedyk, Y. E. (2006), *Ukrainska dukhovna pisnia XVII–XVIII st.* [Ukrainian Spiritual Song XVII–XVIII c.], Lviv, Vydavnytstvo katolytskoho universytetu. (in Ukrainian).
13. Galychanyn (1897), *Novynky* [Noveltys], October 5, part 226, p. 4. (in Ukrainian).
14. Galychanyn (1902), *Novynky* [Noveltys], March 6, part 53, p. 4. (in Ukrainian).
15. Syrotynska, N. Y. (2014), *Perlo mnohotsinnoie. Monografiia* [Pearl manyvaluable. Monography], Lviv, Publisher T. Tetyuk. (in Ukrainian).
16. Franko, I. Ya. (1983), [Rez. na:] V. Shehurat “*Iz studii nad pochayivskym Bohohlasnykom. Kvestii avtorstva i chasu povstania deiakykh pisen*”. [Studies with over Pochayiv Bohohlasnyk. Kvesty authorship and time of the uprising of some songs], *Zibrannia tvoriv u 50 tomah* [Collected works in 50 volumes], Kyiv, Naukova dumka, vol. 38. (in Ukrainian).
17. Sheffer, T. V. (1989), *Canty i psalmy* [Cants and psalms], *Istoria ukrainskoi muzyky. Vid naidavnishykh chasiv do seredyny XIX st.* [History of Ukrainian music, Vol. 1. From ancient times to the mid-nineteenth century], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
18. Cherepanyn, M. V. (1997), *Muzychna kultura Galychyny (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.)* [Musical Culture of Halychyna (second half of the XIXth century – first half of the XXth century)], Kyiv, Vezha. (in Ukrainian).

УДК 783.3

Ярослава Бардашевська

**ХОРИ А CAPPELLA ВІКТОРА СТЕПУРКА
НА БІБЛІЙНУ ТЕМАТИКУ: ПСАЛМИ**

У статті досліджено жанрові експерименти в площині такого важливого біблійного жанру, як псалми. Висвітлено характерні ознаки псалмодійного стилю композитора Віктора Степурка. Розглянуто основні творчі рішення митця щодо трактування жанру, що проявляється в самобутньому авторському баченні глибокого сакрального змісту псалмів.

Ключові слова: канонічні піснеспіви, жанрові експерименти, звукова тканина.

Ярослава Бардашевская

**ХОРЫ А CAPPELLA ВИКТОРА СТЕПУРКО
НА БИБЛЕЙСКУЮ ТЕМАТИКУ: ПСАЛМЫ**

В статье исследовано жанровые эксперименты в плоскости такого важного библейского жанра, как псалмы. Освещено характерные признаки псалмового стиля композитора Виктора Степурко. Рассмотрено основные творческие решения художника относительно трактовки жанра, что проявляется в самобытном авторском видении глибокого сакрального содержания псалмов.

Ключевые слова: канонические песнопения, жанровые эксперименты, звуковая ткань.

Yaroslava Bardashevskia

**A CAPPELLA CHOIRS VICTOR STEPURCO
BIBLICAL STUDIES: PSALMS**

In the musical trends of XX century and the newest period, among the “psalm creative works” performed by the Ukrainian composers, one can quite clearly define the two tendencies. One of them renovates traditions of the ecclesiastical creative works, another concerns the efficient domination of concert constituents.

Psalms of Victor Stepurko, one of the prominent composers of Ukraine, are of the greatest interest among the numerous musical works and in view of the different tendency development. The choosing of Psalter texts was quite significant in connection with the conductor specialization of the composer. So many patterns of the Psalter processing reveal the composer’s aspiration not only to the genre itself but, firstly, to the subconscious performance and then to the efficiently conscious representation of the national and mental features peculiar to the spiritual culture.

Psalms that are varied in mood and in contest attract composer’s attention: he simultaneously turned to vividness of the Orthodox hymn, to mournful thoughts and praying, to solemn and dithyramb pathetic, and to the prayers full of feeling.

Obviously, that the tendency to combine the certain Psalms in the unified cycle was very attractive to the artist because it allowed him to enlarge essentially and to make deeper the basic idea as well as to create the peculiar “micro-musical Psalter”. The cycle of “Psalms of David” was the first step on this way. Its atypical main point in connection with the common Orthodox tradition appeared in the item where the composer applied the Armenian wind instrument (duduk). It seems, that the composer also “passed” through his consciousness the layers of canonical religious songs and the samples of pop art.

The composer applies rather interesting form of stanza which is typical for old canonical religious songs with its typical line development.

Therefore, one may justly point to the mobility in approach to the genre interpretation, by intensifying of semantic aspects as to the contents of the certain creative work and "releasing" it from the traditionally-applied into the quite modern cultural and artistic context.

Key words: *canonical chants, genre experiments, sound tissue.*

Живий інтерес до творчості провідних сучасних композиторів зумовлений об'ємністю задумів, новизною музичних думок, етичною і філософською проблемністю. Її засобами митці спілкуються з суспільством, доносячи своє насичене внутрішнім драматизмом і громадянським пафосом бачення болісних питань сучасності, людського буття. Розраховані на активне слухацьке співпереживання, вони пропонують часом напрочуд художньо переконливі концепції.

Безумовно, що такі композиції з'являються в різних сферах музичної творчості, а часто – на перетинах жанрово-видових сфер. Проте однією з найбільш цікавих областей є хорова музика, що зумовлено її віковичним статусом в українській музичній творчості й культурі загалом. У ній органічно втілюються як образи, що умовно можна характеризувати як протест проти дисгармонії світу, так і тематика, яка втілює органічність світу, буття людини в сотвореному Всесвіті, сокровенності людської сутності та її тяжіння до божественних одкровень і роздумів над ними.

Тому природно, що значна частка сучасної хорової творчості пов'язана зі сферами містичного порядку і, особливо, – Святим Письмом, філософсько-етичною лірикою і глибинними пластами національної культури. Тут зустрічаються найрізноманітніші приклади нетипових жанрових експериментів, жанрового синтезу; та й текстова основа, незважаючи навіть на канонічне визначення, демонструє значне розмаїття.

Дослідженням трансформаційних процесів, які відбуваються в стилістиці сучасних духовно-музичних творів, займається Н. Гуляницька [2; 3]. Поглиблене дослідження авторських варіантів інтерпретації жанру псалма та особливостей музичної тканини даного жанру сьогодні здійснюють Н. Лозовська [6; 7], О. Афоніна [1].

Мета статті – проаналізувати стилістичні особливості духовної творчості композиторів ХХ століття, зокрема Віктора Степурка, що проявляються в авторському переспіві псалмів та оригінальному інтерпретуванні давніх канонічних текстів.

Цікавими є жанрові експерименти в площині такого важливого біблійного жанру, як псалми. Зацікавлення цим біблійним жанром зумовлено тим, що в світовій творчості різних епох, а особливо в доробку українських і російських композиторів, вони займають досить вагому частку, щоразу демонструючи самобутнє авторське бачення їх сакрального змісту.

Загалом, кількість творів, в заголовку яких так чи інакше фігурує визначення "псалом", настільки велика, що викликала відповідну кількість наукових розробок. Вивчаються псалми в творчості православних композиторів різних епох, твори, до яких так чи інакше увійшов джерелом Псалтир, зарубіжних митців епохи Романтизму. Важливу роль відіграв жанр у ХХ ст.: "У ХХ столітті жанр псалма представлений дуже різноплановими по стилю музичними творами. Псалмові твори ХХ століття – це твори, які наочно демонструють незалежність музичної мови від канонів будь-якої церкви і показують, що псалом набув стилістичної "емансипації" [7, с. 115]. Такими зразками вважаються визначні композиції – "Псалми Давида" К. Пендерецького, "Псалом 148" А. Волконського, "Симфонія псалмів" І. Стравинського, "Psalmus poenitentialis" В. Тарнопольського, "Симфонічний псалом" А. Онегера. Показовими на цьому тлі є окремі твори, в яких автентичний жанровий зміст збагачується національними мотивами. Одним з них є "Угорський псалом" З. Кодая (1923) для тенора соло, змішаного хору за участю дитячих голосів і оркестру.

З другого боку, псалми – важливий різновид піснеспівів різних церковних служб, а також – поетично-семантична основа партесних і хорових концертів як найрепрезентативнішого жанру докласичної і класичної епох церковної музики східно-слов'янського ареалу.

Тому інтерес до них і в традиційній богослужбовій площині, і можливостей їх потенціалу у синтезі жанрів викликав значну кількість творів в українській музиці, що

представляють тлумачення псалмів як динамічного і поки ще не сформованого остаточно жанру, представленого в музиці представників православного ареалу останніх десятиліть. Характерними прикладами можна назвати як цикли (“Десять псалмів” у версіях для різних хорових складів та солістів (1999) В. Губи, хоровий диптих “Давидові псалми” на біблійні тексти для мішаного хору а cappella (2000) І. Алексійчук, “Псалмы Давида” для мішаного хору а cappella (2000) М. Шука), так і окремі твори (“Блаженний, хто дбає про вбогого...” для жіночого, “Боже мій, нащо мене Ти покинув?” для мішаного, “До Тебе підношу, мій Господи, душу свою...” для чоловічого хору Г. Гаврилець (2000), “Вислухай мене, мій Боже справедливий” В. Гайдука (2001)). Значна низка а-cappella-них псалмів представлена у творчості О. Яковчука – № 27 “До Тебе, Господи, взиваю я” для солістів та мішаного хору (2005), № 8 “Господи, Господи наш” для солістів та чоловічого хору (2006), № 22 “Господь – то мій пастир” для солістів та жіночого хору (2006), № 1 “Блажен муж” для солістів і чоловічого хору (2007), № 2 “Чому заворушились народи?” для солістів та жіночого хору (2007), № 11 “Мій Боже милий» для мішаного хору (2011), № 53 “Боже, спаси, суди мене” для мішаного хору (2011), № 132 “Чи є що краще, лучче в світі” для мішаного хору (2011), № 149 “Псалом новий Господеві” для мішаного хору (2011). Своєрідним виявом як екуменічних тенденцій в аспекті семантики, так і загальнонеокласичних у стилістичному є псалом № 102 “My soul, give thanks to the Lord” англійською мовою для солістів та мішаного хору (2005) цього ж композитора.

У сфері “псалмової творчості” українських композиторів, цілком у руслі тенденцій музики ХХ ст. і найновішого періоду цілком виразно простежуються дві тенденції. Перша з них виявляє оновлення традицій церковної творчості, друга – виразне домінування концертних чинників. Ці ознаки виявляються і в творчості інших національних шкіл, на що вказує, зокрема, Н. Лозовська: “... можна сказати, що в жанрі псалма сталася сильна стильова трансформація, позначилося значне стильове “зрушення” і поряд з літургійним статусом псалом набув статусу світського жанру концертного плану. У творах, написаних на тексти псалмів, гострою проблемою є проблема “канону і стилю”, “кліросності і концертності” [7, с. 116]. ... Вирішення даної проблеми можливе в тому випадку, якщо стилістично вдасться визначити місце кожного сучасного псалмодійного твору. З огляду на значні стильові зміни жанру псалма, що відбулися в історії жанру і в ХХ столітті, пропонуємо дати псалму наступне визначення: псалом – це жанр біблійної духовної поезії, який історично музично по-різному інтерпретується” [7, с. 115].

Значний інтерес серед цього масиву і в зв'язку з проявом різних тенденцій представляють псалми одного з провідних композиторів України – Віктора Степурка. Перші з них з'явилися на межі 1990–2000-х. Це – псалом 93 (“Царює Господь”) для жіночого хору (2001) і 1997 – Концерт пам'яті М. Леонтовича, до якого увійшли Псалми 69 (“Поквапся спасти мене, Боже”), 51 (“Чого хвалишся злом, о могутній?”) і тексти з Книги Проповідника (Еклезіаст). Вибір текстів з Псалтиря був вельми показовий у зв'язку з диригентською професійною спеціалізацією композитора. Окрім повчально-проповідницького змісту, обидва вони розпочинаються вказівками: 69 – “Для диригента хору. Давидів. На пам'ятку”, 51 – “Для диригента хору. Псалом навчальний Давидів”. Очевидно, що ця професійна грань відчутно вплинула на стилістичні особливості твору: “Майстерна техніка вокального письма, сучасні складні гармонічні барви вирізняють хоровий концерт В. Степурка на тексти біблійних псалмів. У музиці концерту притаманне українським церковним наспівам ліричне сприймання Божого слова. Концерт присвячений пам'яті Миколи Леонтовича – творця однієї з найбільш задушевних і ліричних Літургій... Твір В. Степурка виявляє нові тенденції розвитку національного духовного мистецтва і одночасно спадкоємність традицій” [1, с. 152].

Згодом були написані “Господня земля” (псалом 23) для хору і флейти (2009), “Господи, силою Твоєю” (псалом 20) для труби solo та хору (2010), “Дякуйте Господу” (псалом 135) для хору і саксофона-сопрано (2010), “Над ріками Вавилонськими” (псалом 136) для віолончелі solo та хору (2010), “Блажен муж” (псалом 1) для дудука solo і хору (2011) і “Господи, Боже наш” (псалом 8) для скрипки та сопрано solo і хору (2011). Отже, увагу композитора привертають різноманітні за настроєвістю і змістом псалми: він звернувся і до прославно-гімнічної образності, й до сфер скорботних роздумів та моління, до урочисто-дифірамічної патетики і проникливих молінь.

Така значна кількість зразків опрацювання Псалтиря виявляє тяжіння композитора не тільки до самого жанру, а й спочатку підсвідомого, а згодом виразно усвідомленого відтворення національно-ментальних особливостей духовної культури, де псалми займали особливе місце в фольклорно-побутовій і в професійній музичній культурі, утворивши в обох значні пласти розспівів і у річищі релігійної пісенності, і в таких базових для наступного розвитку національного стилю сферах, як партесний і хоровий концерти. Синтез елементів цих площин так чи інакше виявляється у хорових творах В. Степурка, породжуючи за очевидної й органічної причетності до національного мислення щоразу самобутні варіанти конкретного втілення того чи іншого тексту.

Так, тенденція до поєднання окремих псалмів у цілісний цикл, очевидно, була привабливою для митця, оскільки дозволяла істотно укрупнити й поглибити початковий задум і вибудувати своєрідний “мікромузичний псалтир”. Першим кроком на цьому шляху був цикл “Псалми Давидові”. Його нетиповість щодо загальноправославної традиції виявилася вже в першому номері, де композитор використав вірменський духовий інструмент (дудук). Таке використання інструментарію спонукало до переосмислення жанрової концепції циклу на основі оригінальної інтерпретації канонів хорового концерту, сучасних хорових циклів, сюїти і симфонії. Внаслідок цього постав новий монументальний твір, визначений композитором як псалмодія для змішаного хору і солюючих інструментів “Монологи віків”, до якого увійшли численні псалми. Щодо цього твору композитор висловився так: “Цей твір я писав протягом багатьох років. У повному обсязі його виконували на фестивалях “Прем’єри сезону”, “Київ Мюзик Фест”. Офіційно він називається “Монологи віків. Псалмодія для змішаного хору з соло інструментами”. Першим написав сьомий псалом, у цьому творі він заключний, хоча саме він наштовхнув на ідею написати цілий цикл. Я не виключаю, щоб цей цикл продовжувати, або ж напишу інший такого ж плану. Ідея “Монологи віків” мені досі цікава. По-перше, це псалми. По-друге, привнесення інструменту в акапельну музику дає можливість створити більш концертну атмосферу, посилити музично-художній план твору. Для мене як для композитора це дуже важливо” [11]. Критикою і слухачами така концепція була сприйнята зі значним зацікавленням: “Ноти, звісно, залишилися колишніми – все той же монологічний виклад матеріалу, що уникає акордової вертикалі; накладення на хорове звучання яскравих тембрів соло інструментів (ці партії на концерті виконували провідні столичні музиканти – скрипаль Мирослава Которович, флейтистка Богдана Стельмашенко, віолончеліст Іван Кучер, трубач Андрій Ільків); осучаснення мови часів Миколи Лисенка інтонаційними оборотами а-ля Євген Станкович. Звичною була і захоплена реакція публіки, яка нагородила композитора бурхливими оваціями в фіналі” [5, с. 17].

Попри те, що В. Степурко активно використовує у псалмах інструментарій, він сам висловився про мету такого експериментування: “Мені багато хто говорили і говорять, що такого робити не можна. У тих же псалмах я використовую певні фрагменти для того, щоб висловити ідею, якою я загорівся, читаючи його, створюю образи сценічно-театрального плану” [11]. З точки зору наукового дослідження ймовірних джерел введення інструментальних партій у питомий співочий жанр християнської музичної традиції, потрібно враховувати загальновідомий факт – спосіб виконання псалмів в їх питомому середовищі самим царем Давидом. Очевидно, що композитор “перепустив” через свідомість також і пласти канонічних православних піснеспівів, і зразки вокально-інструментального мистецтва. В даній роботі, з метою максимального простеження особливостей хорового стилю композитора й впливу на драматургію традиційно акапельного жанру, розглядаються обидва (і акапельний, і з сольним інструментом) варіанти жанру.

Звернення композитора до першого псалму у Псалтирі “Блажен муж”, за назвою якого іменується перша кафизма Книги та її першої “слави”, є водночас не випадковим і відповідальним. Беручи до уваги особливе значення семантико-символічної асоціативності в сучасній музиці, звертає на себе увагу наступне: використавши цей твір як перший номер у “Монологах віків”, В. Степурко створив важливу відповідність з Типіконом, де цей піснеспів за уставом співається на святкових богослужіннях.

Аналіз тексту псалма, використаного у піснеспіві, показав, що в аспекті ступеня його використання митець дотримався усталених у православній духовній музиці співвідношень канону і евристики. Насамперед, це виявляється у вибірковості до залишеної незмінною вербальної основи:

1. Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, [і не сидить на сидінні злоріків],
2. та в Законі Господнім його насолода, [і про Закон Його вдень та вночі він роздумує]!
3. І він буде, як дерево, над водним потоком посаджене, що родить свій плід [своєчасно, і що листя не в'яне його, і все, що він чинить], щаститься йому!
4. Не так ті безбожні, вони як полова, що вітер її розвіває!
5. [Ось тому то не встоять безбожні на суді, ані грішники у зборі праведних],
6. дорогу бо праведних знає [Господь, а] дорога безбожних загине!

Очевидно, що митець, прагнучи якнайчіткіше виявити сутність пророчого одкровення, йде шляхом максимальної концентрації його змісту і тому мінімізує і без того не надто розлогий текст псалма, відмовляючись від будь-яких конкретизуючих зворотів. Внаслідок посилюється змістовне протиставлення праведників, які, внаслідок глибокого прийняття Закону, будуть пожинати і зовнішнє благополуччя, і безбожних, внутрішньо роз'єднаних з Господом.

Цікавим є внутрішнє вирішення композитором строфічної форми – типової для давніх канонічних піснеспівів із типовим же для неї рядковим принципом розгортання (точна відповідність мелодичного рядка текстовому вважається винятковою ознакою старознаменних розспівів). За очевидної орієнтації на поспівковість як основний принцип організації розспіву, поспівки як тематичні одиниці неоднорідні: деякі з них за масштабними знаками наближуються до фраз (“і не стоїть на дорозі”, “і буде він як те дерево”), деякі – до мотивів (“Блажен муж”, “що родить свій плід”). У мелодичному плині виявляється опора на інтонаційно розвинену псалмодійність, оскільки основні мелодичні ланки кожного з рядків охоплюють три-чотири звуки і, відповідно, терцієво-квартовий діапазон. При цьому загальний мелодичний контур у наділених домінуючою функцією верхніх голосів (перші та другі сопрано викладені унісонно, що посилює асоціацію з монодичними джерелами розспіву) вирізняється врівноваженою плавністю хвилеподібних ліній. Ще однією важливою ознакою псалмодійного стилю є переважання силабічного принципу розспіву, тоді як використання невматичної стилістики відбувається тільки епізодично і переважно у вигляді розспіву окремих складів двома чи трьома звуками (в першому рядку – “блажен” – три, “несправедливих”, “не ходить” – два звуки).

Окрім цього, загальній чіткості й виразності фразування у рядкових структурах сприяють прикінцеві мелодико-ритмічні формули. В перших двох рядках – це низхідний зворот у межах кварта і терції, причому другий водночас із “усіченням” – концентрацією амбітусу з них позначений ритмічним розширенням (дві восьмі – дві четвертні – одна восьма, четвертна й половинна); в третьому рядку – з метою підкреслення смислового завершення цілісного фрагмента тексту – композитор вперше вдається до інтонаційно досить широкого стрибка (ч. 5), що “розриває” плинну пощаблевість мелодичної течії (слово “його”) і, до того ж, викладений у незвичному для попереднього викладу ритмічному розширенні (четвертна – половинна з крапкою), яке “закріплює” в наступній мелодичній ланці. Внаслідок виникає типовий для монодійних розспівів ефект прикінцевого римування рядків, який привносить особливу виразність у мелодичну архітектоніку розспіву. В сукупності такі особливості мелодичної організації викликають стійку асоціацію з пластом монодійних розспівів як безпосереднім її джерелом, особливості яких виявляються “як в умінні і витонченості вироблення і розвитку проміжних між поспівками ходів і мелодій, так і ще більш в умінні і художності зіставлення і комбінації цих поспівок, у мистецтві римування співочих строк і, нарешті, в загальній художності цілого...” [8, с. 5].

Потрібно звернути увагу й на відповідність окремих мелозворотів гласовим поспівкам. Так, початкова квартова поспівка є безпосереднім відповідником поспівці “рютка” шостого гласу (аналог фігури *anabasis* у західноєвропейській музичній риторичі). До цієї поспівки

інтонаційно наближена поспівка “ромца”, яка, в традиціях знаменного розспіву, належала й до початкових поспівок восьмого гласу (саме у цьому гласі розспівували перший псалом). Її “присутністю” позначена більшість музичного тексту, семантика якого пов’язана з образом праведників. Натомість музична “персоніфікація” грішників пов’язана переважно з протилежною поспівкою-фігурою (низхідний квартовий мотив). Ще один важливий аналог – поспівка в межах терції у першого альтя (перший рядок), яка нагадує поспівку “руза з перегином” сьомого гласу, а також – фігуру “замкненого хреста” (es-f-es-d-es). Таким чином, у межах невеликого піснеспіву В. Степурко синтезує характерні засоби православного співу і музично-риторичні засоби, що, по суті, є одним з виявів загальної екуменічної лінії його творчості.

Окрім загальної принципової пощаблевості в русі голосів, джерела якої також закономірно вбачати в давніх монодійних розспівах, відсутності широких внутрішньо-складових розспівів мелізматичного типу, неквапливості розгортання в тоні молитви-роздуму за відсутності вказівки конкретного метра, що дозволяє змістити акцентування від чіткої метричної сітки до поглиблення логічних акцентів при виконанні, значну роль в організації “звукової форми” піснеспіву відіграє співвідношення хорових партій. У цьому аспекті виявляється величезний практичний досвід композитора-хормейстера та його вміння хоровими засобами підкреслити і посилити смислові наголоси різних розділів композиції. Так, у першій строфі В. Степурко застосовує прийом співвідношення різних тембрально-фактурних планів, надаючи партії сопрано мелодичної функції, а альтам за умови відсутності в їхніх партіях тексту (виняткове мурмурандо упродовж всієї першої строфи) – колористики “другого плану”. Інтонаційність цього фактурного пласту безпосередньо асоціюється з принципом співу з подвійним ісоном: початкова квінта триває досить довго, упродовж розспіву шести складів верхніх голосів, які внаслідок цього виявляють спорідненення з оксією; “відхилення” від неї відбувається внаслідок певної мелодизації партії першого альтя, але й за цієї умови утримання опори на звуці *as* як основному у ладі продовжує унісонний ефект. На такому тлі в деяких випадках посилюється риторичність мелодичних формул не тільки у сопрановій партії, але й у лініях перших альтів. Саме у цьому пласті композитор, за цілковитої діатонічності основних мелодичних голосів у першій строфі, застосовує хроматизми (відхилення в далекий мі-бемоль мінор) як засіб посилення експресивності вислову при переході до другої строфи.

Змістовний контраст двох розділів також значною мірою вирішено засобами фактурної організації. Насамперед, зміни стосуються мелодичного змісту: на відміну від початкового, тут набувають першорядного значення порівняно нетривалі розспіви, що нагадують імітаційну поліфонію і, водночас, антифонний спів, спочатку в партіях солістів, згодом – між хоровими голосами, де помітнішою виявляється респонсорна основа. При цьому принцип розгортання хорової партитури синтезує чинники ісону (утворюючи з мелодичним голосом типові для цього виду співу інтервали терції, кварта, квінти і змінюючись при відхиленнях і загальній модуляції), стрічкового багатоголосся й імітаційності, породжуючи важливу динамізацію інтонаційно-фактурного викладу. Саме цим зумовлюється ефектність зіставлення інтонаційно-смислових полюсів у кульмінації твору (різноспрямовані вектори розспіву фраз “дорогу бо праведних знає” у сопрано – “дорога безбожних загине” в альтів).

За такого співвідношення виявляється “модуляція” звукової тканини твору від переважаючої опори на богослужбово-співочі традиції до концертної композиції, засоби якої спрямовані на бажане сприйняття широкими слухацькими колами. Відтак можна цілком справедливо відзначити мобільність у підході до трактування жанру, посилюючи семантичні аспекти змісту конкретного твору і “розмикаючи” його з традиційно-ужиткового в цілком сучасний культурно-мистецький контекст.

Отже, навіть у межах одного піснеспіву як прикладі активної адаптації канонічних жанрових обумовлень до сучасного творчого процесу, виявляється використання В. Степурком різних варіантів – моделей. Використовуючи класифікацію Н. Лозовської, тут присутні чинники і одноголосого псалмодійного, респонсорного й антифонного розспівування, який внаслідок фактурно-інтонаційної роботи виявляє посилення тяжіння до жанру псалмодійного мотету. А концентрованість загальноповчального змісту як важливої смислової частки дотично

виявляє спорідненість з жанром степенних як одного з основних у Церкві жанрів псалтирного співу, експресивність яких значною мірою викликана мотивом перемоги над грішними пристрастями. Відтак у першому розділі – строфі псалму “Блажен муж” – активнішими виявляються чинники “варіанта-моделі” (опора на знаменний спів, акапельність) жанру, тоді як у другій – “варіанта-модифікації”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва / Олена Афоніна // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 11. – К. : Міленіум, 2007. – С. 146–155.
2. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность; [гл. ред. Ю. Паисов]. – М., 1999. – Вып. 1. – С. 117–149.
3. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, Языки славянских культур, 2002. – 432 с.
4. Кошкарёва Н. Взаимодействие музыкального и словесного рядов / Н. Кошкарёва // Интерпретация художественного текста и анализ музыки: Сб. научных трудов ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. – М., 2007. – С. 60–93.
5. Кошкарёва Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке / Наталья Владимировна Кошкарёва : Автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения, спец. 17.00.03 “музыкальное искусство”. – М., 2007. – 34 с.
6. Лозовская Н. В. Жанр псалма сквозь призму истории в творчестве композиторов XX века / Н. В. Лозовская // Искусство и образование: Журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. – М., 2011. – № 4 (72). – С. 6–13.
7. Лозовская Н. Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века / Наталия Вячеславовна Лозовская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 10. – Ч. 1. – С. 115–118.
8. Металлов В. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению знаменного роспева по гласовым попевам / Священник В. Металлов. – М. : Синодальная типография, 1899. – 92 с.
9. Морозова Л. Псалмы стали монологами. В Киеве исполнили произведения Виктора Степурко / Любовь Морозова // Коммерсантъ Украина. – 2012. – 24 января. – № 7 (1497).
10. Поспелова Р. Этнос ритма в музыке христианской традиции / Р. Поспелова // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: материалы международных научных конференций 1991–1994. – М., 1994. – С. 103–113.
11. Своим небесным покровителем композитор Виктор Степурко считает Димитрия Ростовского // Pravda. – 2012. – 20 января.
12. Темрук Е. Музыкальные и поэтические переложения Псалтыря в России XVIII века / Е. Темрук // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2006. – № 1. – С. 165–179.
13. Чередниченко Т. Композиция последнего десятилетия: неоканоническая перспектива? / Т. Чередниченко // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций – НТМГК им. П. Чайковского. – М., 1999. – С. 58–62.

REFERENCES

1. Afonina, O. (2007), *Tvorchist V. Stepurka u kulturolohichnykh vymirakh suchasnoho muzychnoho mystetstva* [Creativity of V. Stepurko in cultural dimensions of contemporary musical art], *Mystetstvovnavchi zapysky: Zb. nauk. prats* [Art criticism note: Coll. science. papers], Kyiv, Milenium, vol. XI, pp. 146–155. (in Ukrainian).

2. Gulyanickaya, N. (1999), *Zametki o stilistike sovremennykh duhovno-muzykalnykh sochineniy* [Notes on the style of modern spiritual and musical compositions], *Traditsyonnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost, gl. red. Yu. Paisov* [Traditional genres of Russian spiritual music and modern, the chief editor Y. Paisov], Moscow, vol. I. pp. 117–149. (in Russian).
3. Gulyanickaya, N. (2002), *Poetyka muzykalnoy kompozytsii. Teoretycheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [Poetics of music composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the twentieth century], Moscow, Yazyki slavianskoy kultury. Yazyki slavianskykh kultur. (in Russian).
4. Koshkareva, N. (2007), *Vzaimodeystvie muzykalnogo i slovesnogo ryadov* [Interaction of musical and verbal series] *Interpretaciya khudozhestvennogo teksta i analiz muzyki. Sb. nauchnykh trudov HMPY im. M. M. Ippolytova-Ivanova* [The interpretation of a literary text and music analysis. Coll. scientific papers GMPI them. Ippolitov-Ivanov], Moscow, pp. 60–93. (in Russian).
5. Koshkareva, N. (2007), “Choral Composition in modern Russian music” Extended abstract of Cand. Sc. Dissertation (arts), 17.00.03, Moscow. (in Russian).
6. Lozovskaya, N. V. (2011), *Zhanr psalma skvoz' prizmu istorii v tvorchestve kompozitorov XX veka* [Genre psalm in the light of the history of the works of composers of the twentieth century], *Iskusstvo i obrazovanie: Zhurnal metodiki, teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya i ehsteticheskogo vospitaniya* [Arts and Education: A Journal of techniques, theory and practice of art education and aesthetic education], Moscow, no. 4 (72), pp. 60–93. (in Russian).
7. Lozovskaya, N. V (2012), *Stilisticheskie osobennosti psalmovykh sochineniy XX veka* [Stylistic features psalms works of the twentieth century], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice] – Tambov, Hramota, no. 10, part 1, pp. 115–118. (in Russian).
8. Metallov, V. (1899), *Osmohlasye znamennoho rospeva. Opyt rukovodstva k yzucheniyu znamennoho rospeva po hlasovym popevкам* [Eight votes landmark singing. Experience the leadership for the study landmark singing voice tone songfest], Moscow, Sinodalnaya tipografiya. (in Russian).
9. Morozova, L. (2012), *Psalmly stali monolohamy. V Kyeve ispolnyli proizvedeniye Viktora Stepurko* [Psalms became monologues. Performed works in Kiev Victor Stepurko] *Kommersant Ukraina* [Kommersant Ukraine], january 24, no. 7 (1497). (in Russian).
10. Pospelova, R. (1994), *Etos ritma v muzyke khristianskoy tradicii* [Ethos rhythm in the music of the Christian tradition], *Muzykal'naya kul'tura pravoslavnogo mira: tradicii, teoriya, praktika: materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferency 1991–1994* [The musical culture of the orthodox world: tradition, theory and practice: proceedings of international conferences 1991–1994], Moscow, pp. 103–113. (in Russian).
11. *Pravda* [Truth] (2012), *Svoim nebesnym pokrovitelem kompozitor Viktor Stepurko schitaet Dimitriya Rostovskogo* [His heavenly patron of composer Victor Stepurko said Dmitry Rostovsky], January, 20. (in Russian).
12. Temruk, E. (2006), *Muzykal'nye i poeticheskie perelozheniya Psaltyria v Rossii XVIII veka* [Musical and poetic transcriptions of the Psalms in Russia XVIII century], *Vestnik RAM im. Hnesinykh* [Journal RAM im. Gnesin], no. 7, pp. 165–155. (in Russian).
13. Cherednichenko, T. (1999), *Kompoziciya poslednego dvadcatiletiya: neokanonicheskaya perspektiva* [The composition of the last two decades: neokanonical prospect], *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum: materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferency / NTMGK im. P. Chaykovskogo* [Music of the twentieth century. Moscow Forum: Proceedings of the international scientific conferences / NTGMK im. Tchaikovsky], Moscow, pp. 58–62. (in Russian).

Христина Казимирів

**МИФОЛОГЕМА ЗЕМЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ У КОНТЕКСТІ ВЕСНЯНОЇ
ТЕМАТИКИ: ОБРЯДОВИЙ І СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТИ**

У статті досліджено трактування міфологеми Землі у контексті тематики весняного оновлення. Вирізнено два ракурси вказаного трактування: перший аналізується на матеріалі хорової опери “Ятранські ігри” І. Шамо, другий – кантати “Весна” М. Скорики на вірші з циклу “Веснянки” І. Франка. Міфологема Землі у контексті весняної тематики постає в її філософській еволюції від календарно-обрядового до соціального аспектів як Земля-мати та Земля-народ, що чекає своєї “весни”.

Ключові слова: міфологема Землі, весняна тематика, календарно-обрядовий, соціальний, фольклор, українська музична культура.

Кристина Казымырив

**МИФОЛОГЕМА ЗЕМЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ У КОНТЕКСТЕ ВЕСНЯНОЇ
ТЕМАТИКИ: ОБРЯДОВИЙ І СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТИ**

В статті досліджено трактування міфологеми Землі у контексті тематики весняного оновлення. Виділено два ракурси вказаного трактування: перший аналізується на матеріалі хорової опери “Ятранські ігри” І. Шамо, другою – кантати “Весна” М. Скорики на вірші з циклу “Веснянки” І. Франка. Міфологема Землі у контексті весняної тематики постає в її філософській еволюції від календарно-обрядового до соціального аспектів як Земля-мати та Земля-народ, що чекає своєї “весни”.

Ключевые слова: міфологема Землі, весняна тематика, календарно-обрядовий, соціальний, фольклор, українська музична культура.

Khrystyna Kazymyryv

**EARTH MYTHOLOGEME IN UKRAINIAN MUSIC IN THE CONTEXT OF SPRING
THEME: THE RITUAL AND SOCIAL ASPECTS**

The embodiment of spring rituals in the academic music has received several major directions, such as: spring invocation, spring and New Year caroling, awakening from a winter sleep, sowing and fertilizing of the Earth. Mythologeme of the Earth is one of the main topics in the diversity of Vesnianky (spring) genre. It is usually described based on the oldest cosmogonical and autonomic-economic grounds, and also partly on love and marriage.

The interpretation of mythologeme of the Earth, in the context of spring renewal theme, was studied in this article. Two perspectives of this interpretation were pointed out.

The first one is analysed based on the material of the choral opera “Games of Yatran” by I. Shamo, that has become a generalized reflection of the folk song tradition in the light of new choral thinking and various difficult options of choral texture. The mythologeme of the Earth, in the context of spring theme, is shown by the anthem of joy, and is added by the theme of respect and protection of the fruitful Earth.

“A fruitful mother” is a lexical item, which brings together the essence of the opera “Games of Yatran” with the cantata “Spring” by M. Skoryk based on the verses of I. Franko, where in the end one can hear such words: “The Earth, my fruitful mother ...” taken from the cycle “Vesnianky” (poems about spring). However, in chorus opera, the lexical unit has cosmogonical and vegetative meaning, while in cantata it becomes socially marked.

The second aspect is shown through the analysis of the cantata “Spring” by M. Skoryk based on the verses from the cycle “Vesnianky” by I. Franko. Mythologemes of the natural forces in the cantata, as well as in the poetic cycle, has become the thematic background for the development of the main idea – “springs of nation”. Spring symbols are transferred into the philosophical and social context. Spring is treated as a philosophical category denoting the new life of the insurgent nations – their “springs”, when “millions are waiting for a happy change”, when there is a “thunder” of million voices, when it is time for ploughmen to work, the time for people who sow the seeds of a new life, “the golden grain” of an aware nation. In the foreground there is a figure of a poet with his willingness of freedom and better life.

Thus, the works, which clearly embody the meaning of the mythologeme of the Earth in the context of spring theme, were born in the works of I. Shamo and M. Skoryk in the 1960–1970 years. The Choral opera “Games of Yatran” reveals the full meaning of the ceremonial calendar mythologeme, while cantata “Spring” shows its social and philosophical nature.

The mythologeme of the Earth in the context of the spring theme appears in its philosophical evolution from ritual calendar to the social aspects, as Mother Earth and Earth-Nation that are waiting for the “spring”.

Key words: *mythologeme of the Earth, spring theme, calendar-ritual, social, folklore, Ukrainian music culture.*

Відомо, що пізнати явище можна за його походженням, тому дослідження сенсу однієї із ключових для українського мислення міфологеми Землі та її показу в академічній музиці дозволить глибше вивчити міфологічні основи національної самосвідомості.

Хорова опера І. Шамо розглядалася у монографіях Т. Невінчаної [9], працях О. Батовської [1] та інших дослідників [8], кантата М. Скорика – у монографії Л. Кияновської [6], працях М. Загайкевич [3], А. Терещенко [11].

Мета статті – проаналізувати трактування міфологеми Землі у вибраних сценах із хорової опери І. Шамо “Ятранські ігри” і фіналі кантати М. Скорика “Весна” в обрядовому та соціальному аспектах, охарактеризувати міфологему Землі у вказаних творах та вирізнити її семантичні грані у контексті весняної тематики.

Сподівання людства на реалізацію нових перспектив одвічно пов’язувалися із весняним відродженням, що у прадавні часи знаменувало початок нового хліборобського року, а в середні віки і календарного року, коли засівання Землі і супроводжувалося щедруванням. Трансформувалися і набувши дещо інших сенсів під впливом християнства, весняно-новорічна обрядовість стала основою низки мистецьких творів, її елементи проникли у сакральну та світську академічну музику.

Втілення весняної обрядовості в академічній музиці отримало декілька провідних напрямків. Це, перш за все, закликання весни, де ключовими стали концепти “Ой ти весно-красна”, “Прийди, весно”, “Вийди, красне сонечко”, відображене у сотнях зразків фольклорного та академічного пластів, насамперед у камерно-вокальному, хоровому та кантатно-ораторіальному жанрах – опері “Зима і Весна” М. Лисенка, народній опері “Буковинська весна” А. Кушніренка, кантатах “До весни” В. Матюка, “Весна” М. Скорика, “Пори року” Л. Дичко, симфонічній поемі “Веснянки” С. Людкевича, багатьох хорах і солоспівах-веснівках. Весняне оновлення яскраво втілене у світовій культурі у скрипковому концерті з циклу “Пори року” А. Вівальді, однойменних ораторіях Й. Гайдна, фортепіанному циклі П. Чайковського, кантатах Ф.-К. Моцарта “Перший день весни” і “Весна” С. Рахманінова та низці інших творів.

Другий напрямок – весняно-новорічне щедрування. Відомий трихорд “Щедрик” виконувався навесні, коли “прилетіла ластівочка”, коли щедрували на новий урожай і поповнення у господарстві. Цей архаїчний артефакт культури став основою творів, що презентують як його язичницький інваріант, так і християнську трансформацію, коли щедрування стало складовою вже не весняного, а зимового різдвяно-новорічного обряду. Це низка творів різноманітних жанрів – хор а cappella М. Леонтовича, хор з симфонічним оркестром М. Шведа, концерт для скрипки з симфонічним оркестром “Різдвяний”

В. Камінського та інші, в тому числі ряд композицій у світовому кіно, мультиплікації та естрадній музиці, відомі як “Ukrainian Bell Carol” або “Carol of the Bells”.

Інший варіант втілення сакрального сенсу весняної обрядовості – пробудження від зимового сну, засівання-запліднення Землі – у світовій культурі знаково показаний у балеті “Весна священна” І. Стравинського. Оскільки предметом нашого дослідження є міфологема Землі в українській музиці, розглянемо саме цей напрямок на прикладі окремих сцен з хорової опери І. Шамо “Ятранські ігри” на лібрето і вірші В. Юхимовича та фіналу кантати М. Скорика “Весна” – “Земле моя” на вірші І. Франка.

Міфологема Землі є однією з провідних у тематиці веснянок в їх жанровому розмаїтті (також гаїлок, що водили на Великдень, в інших варіантах – гаївок, рогульок, ягілок, риндзівок, магілок, галагілок та ін.), які входили у весняне обрядове дійство з хороводами на честь красного Сонця, богині життя Лади та її доньки – богині кохання Лелі. Веснянки водилися від давнього Нового року (1 березня) до Святого Юрія чи й пізніше – до Зелених свят, і символізували коло та природну нескінченність. Як вказує В. Жайворонок, “діти носять у руках зроблену з дерева ластівку” [2, с. 80], що, нагадаємо, є відгомном прадавнього щедрування “щедрик, щедрик, щедрівочка, прилетіла ластівочка...”, а весну напередодні Святого Юрія “уособлює найгарніша з дівчат, “Ляля” або “Леля”, що одягає на себе білу вишиту сорочку, кладе на голову вінок із весняних квітів, оперізується “зеленим” поясом з трави і квітів і роздає дівчатам дари-вінки, що вістять весілля” [2, с. 80]. Міфологема Землі у веснянковому дійстві відображена, як правило, у найдавніших космогонічних і вегетативно-господарських мотивах, частково і в любовно-шлюбних. Поширеним стало побажання дівчині на виданні: “щоб була родюча, як земля”.

Родючість як найвищий ступінь вираження жіночого начала, материнство – головний сенс міфологеми Землі, Землі-матері, що народжує і людський світ, і щедрі плоди. Митрополит Іларіон, вивчаючи дохристиянські вірування українців та аналізуючи їх з християнських позицій, вказував: “Свята земля, Святе й усе те, що вона родить. Всяка їжа в Україні сильно поважається й зветься Даром Божим, а як Дар Божий, мусить шануватися. Найбільша клятва... – це клятва землею: при клятві землю цілують або їдять її” [4, с. 38]; “Вираз “мати сира земля” широко скрізь відомий. Уже Іван Золотоустий IV ст. зве землю матір’ю” [4, с. 34].

Материнське начало у міфологемі Землі у космологічному та вегетативному сенсах яскраво відображене в “Ятранських іграх” – першому зверненні до жанру хорової опери в українській музиці. І. Шамо працював над твором на підйомі неофольклоризму у 1960-х рр., завершив у 1978 році. Опера для квартету солістів і мішаного хору а cappella створена без запозичення народнопісенного матеріалу, а шляхом його авторської трансформації, в результаті чого на глибинному рівні було відтворено фольклорне дійство. Цей шлях торували композитори-шістдесятники, творці “нової фольклорної хвилі”, як, наприклад, М. Скорик у “Карпатському” концерті, що “почув” звучання гір крізь призму модерного музичного мислення, чи Л. Дичко у кантаті “Червона калина”, яка “вдало поєднала новаторські тенденції тогочасної модерної музики з проникненням у найглибинніші пласти фольклору (трансформація ладо-інтонаційної основи, метро-ритмічних особливостей). Вона не використовує цитат, а на основі стильових особливостей... створює нові мелодії, виробляє свій індивідуальний стиль, наскрізь просякнутий духом старовинної народної музики” [10, с. 6]. Так і “Ятранські ігри”, імпульсом для створення яких був побачений автором купальський обряд у мальовничому Приятранні [9], стали узагальненим відображенням народної пісенності крізь призму нового хорового мислення, різноманітних складних варіантів хорової фактури.

Весняний обряд складає перший розділ двоактної опери, що ділиться на три розділи. “Заспів” є ігровим дійством, що розпочинається із вигуків “Гей” в імітаційному викладі, вони ж звучатимуть у “Заключному”. Інтонація закликів – висхідна кварта, що має закличну семантику. Це і заклик весни, і заклик до кохання, адже саме ця лейтінтонація складе основу теми кохання в опері. Згодом звучить декламація “Ми тут живемо на Ятрані. Приїжджайте до нас в гості...” у різних ритмічних послідовностях, що свідчить про використання алеаторики – одного із нових прийомів у період написання твору. Наприкінці ігрового дійства – квартово-секундові співзвуччя у розкладці між голосами на *mogogando*, що вкладаються у трихорд “c-d-e”, після

яких розпочинається весняний розділ з дев'яти номерів, де відбувається закликання Весни, пробудження Землі і подальші ігрища. “Землі конче давати спокій, і встановлено, що від Введення до Благовіщення – свято Землі: в ці дні Бог її благословляє, і вона будиться зо свого зимового сну, і будиться все, що в землі... По Благовіщенні вільно вже поратись біля землі”, – вказував митрополит Іларіон [4, с. 34].

Першим звучить хоровод “Маринька” на основі трихордів і тетрахордів; після нього – “Веснянка I”, що розпочинається із закликання “Ой весно, весно... красна” – висхідного квартового ходу та його заповнення, для якого характерні змінність ладів (e, d, h) та ритмічна нестабільність. За ритмо-інтонаційною характеристикою веснянка є узагальненим варіантом прадавньої обрядової пісенності. “Веснянка II” – “Наспівала синичка”, де співставляються діатонічні лади мажорного нахилу.

Центральним номером першого розділу є саме показ міфологеми Землі у хорі “Земле, співай і радій!”. Це весняний гімн Землі – квітучій, щедрій, родючій. У жанрових рамках романсу викладено три епізоди. У першому відбувається гармонічне нашарування голосів від унісону до максимального накопичення на словах “широко йдуть сівачі, радуйся, земле крилата!”. У другому, контрастному, відбувається імітаційний розвиток теми “знов прилетіли веснянки пісні”. У третьому знову в акордовому викладі у співставленні співзвуч з акцентуванням низької субмедіанти патетично проспівується головний сенс міфологеми: “Земле! Співай і квітуй, і роди! Земле моя!”.

Хліборобським мисленням зумовлені і наступні номери – “Розбуркайся, гоме!” і “Дощик”, що наближуються до царинних пісень, в яких зверталися до сил природи як до живих істот з проханням не шкодити майбутньому врожаю [1] і співали у процесі обходу поля на Зелені свята – Трійцю [2, с. 628]. Тож подальші епізоди сприймаються крізь призму пошанування та оберігання плодючої Землі. Звернення до грому основане на октавних закликах та акцентуванні гостропівтонового розв’язання, до дощику – лагідне, із прийомами зображальності (“кап-кап”, “стиснувши зуби, імітувати шум дощу”) та алеаторики.

Завершують перший розділ “Русальна”, “Топтання рясту” та “Ой Ятране...”. Тематизм “Русальної” виростає зі згаданої закличної кварта, що є основою теми кохання. У вступних фразах вона заповнюється хроматичним ходом від V ступеня ладу, в основній мелодії стає інтонаційною основою. У “Топтанні...” у паралельно-перемінному ладі та перемінному розмірі, куди проникають кластери в діапазоні малої терції, знову на перший план виходить зображальність – тупотіння ногами, де використовуються прийоми алеаторики. Відтак, “топтати ряст” означає “жити, ходити по землі, просити в Бога здоров’я” [2, с. 518]. “Весна красна” згадується як антипод зими – “сивої відьми” і прославляється ранній квітень, що її “прогнав”. Лірична пісня “Ой Ятране...” звучить у соло альту на фоні імітаційних епізодів хору. Звернення до теми дівочої долі переводить до наступного розділу, де центральним стає купальський обряд.

Таким чином, міфологема Землі у контексті весняної тематики показана гімном радості. Головні сенси висловлені у зверненні до Землі: “Співай і радій!.. Співай і квітуй, і роди! Земле моя!”. Цю патетичну картину доповнюють пошанування та оберігання плодючої Землі у близьких до царинних пісень номерах “Розбурхайся, гоме!” і “Дощик”, а також у номері “Топтання рясту”, що є аналогією правічного втоптування землі і символом життя.

Вказане вище трактування міфологеми Землі знаходить продовження у зверненні до Землі в інших розділах. Це хор № 16 “Отча земле”, що звучить після показу літнього купальського обряду, де прославляється плодючість Землі. Плоди землі показуються у № 20 “Обжинкова”, в якій відображено урочистий процес обжинок із використанням звукозображальності та алеаторики, а після успішного збору врожаю гуляють весілля, втілені в осінньому розділі.

Центральний у показі родючості Землі хор “Отча земле” розпочинається ліричним соло тенора “Отча земле степова під гучними небесами”. Музичний розвиток, для якого притаманні наспівність, імітаційність, фактурні нашарування секунд тощо, у завершенні приводить до кульмінації номера та однієї з кульмінацій всього циклу у гімнічному викладі “Земле, всеплодюча мати! Рідна земле, всеплодюча мати!”.

“Всеплодюша мати” – ця лексема споріднює суть опери “Ятранські ігри” з кантатою “Весна” М. Скорика на вірші І. Франка, де у фіналі звучить поезія “Земле, моя всеплодющая мати...” з циклу “Веснянки”. Але якщо у хорovій опері лексема має космогонічне та вегетативне значення, то у кантаті вона набуває соціального забарвлення.

Кантата “Весна” була написана 1960 року як дипломна робота у львівській консерваторії. Кантата для солістів, мішаного хору та оркестру у п’яти частинах: I ч. “Дивувалась зима”, II ч. “Гримить”, III ч. “Гріє сонечко”, IV ч. “Розвивайся, зелена діброво”, V ч. “Земле моя”. Поезії циклу “Веснянки” зі збірки “З вершин і низин” І. Франка у контексті веснянкової символіки, що подається як тематичне тло, мають виразний соціальний сенс. Весна трактується як філософська категорія для позначення нового життя повсталих народів – їх “весни”, коли “мільйони чекають щасливої зміни”, коли “гримить” усіма голосами мільйонів, коли пора виступати “орачам”, провідникам, котрі засівають зерна нового життя, “зерно золоте” самосвідомого народу. На перший план виходить постать поета з його прагненнями волі, оновлення життя.

Міфологеми сил природи у кантаті, як і в поетичному циклі, стають тематичним тлом для розвитку головної ідеї – “весни народу”, веснянкова символіка переводиться у філософсько-соціальний контекст.

Сенс і згадки про Землю у двох перших частинах пов’язані з народом. У першій частині “Дивувалась зима”, де цю пору року персоніфіковано як стару владу, міфологема Землі трактується як народ, який щодня “оживає”, “наливається теплом”, тобто наповнюється готовністю до прийняття національної ідеї, в якого зростає самосвідомість. Саме тут композитор створює підхід до кульмінації першої частини:

*Дивувалась зима:
Як се скріпла земля
Наливаєсь теплом,
Оживає щодня?*

У другій частині “Гримить” І. Франко показує очікування майбутніх подій: “...жде спрагла земля плодотворної зливи”, “Гримить! Тайна дрозж пронимає народи...”. Земля продовжує ідентифікуватися з народом, що очікує змін. Композитор створює картину пасіонарного піднесення почерговим вигуком “гримить” у різних голосів, використанням соло труби, тремоло, медіант однойменного мажоро-мінору, театралізацією та іншими засобами.

Міфологема Землі, її пробудження яскраво показано у третій частині вже у вступній інструментальній та хорovій пасторалі “Гріє сонечко” на основі п’ятидольної діатонічної веснянки. В подальшому це пробудження подається у соло баритона “Встань, орачу, встань!”. Тематизм соло побудований на широких висхідних ходах – секстових, октавних, із використанням виразної альтераційності, зокрема співставлення бемольного та дієзного колоритів. Соло змінюють веснянкові епізоди хору, в яких міфологема Землі подається крізь призму порівняння з “молодою кров’ю”, куди проникають заклики хору “Встань, орачу, встань!” і створюють імітаційний епізод.

*Мов у дівчини, що з сну будиться,
В груді радісно б’єсь здорова
Молодая кров,
Так і груди землі диха-двигаеть
Силом дивною, оживущою.
Встань, орачу, встань!
Сій в щасливий час золоте зерно!
З трепетом любові мати щирая
Обійме його,
Кров’ю теплою накормить його,
Обережливо виростить його.*

Саме на словах про Землю-матір, що “з трепетом любові” обійме, накормить і виростить зерно, що засіяв орач, композитор створює кульмінацію, де максимально поєднується веснянковий і закличний тематизм. У контексті перенесення сенсу з хліборобського на

філософсько-соціальний зміст обрачами є суспільні пасіонарії, а міфологема Землі-матері ототожнюється з Україною. За цією кульмінацією звучить хоровий марш “Гей, брати! В кого серце чистее...” на основі тієї ж веснянкової діатонічної теми, яка трансформується з п’ятидольної у шестидольну. Але не тільки мелодична основа видозмінюється. Тут ми бачимо і трансформовану хліборобську символіку: “орач” – пасіонарій, інтелігент-сіяч, “зерно” – національна ідея, “рілля” – народ, який цю ідею повинен сприйняти, виростити і народити нову Україну. Таким чином, міфологема Землі ототожнюється, за посередництвом лексеми “рілля”, з українським народом. У завершенні частини композитор висхідним гамоподібним ходом, тритоновим обрисом фрази, ефектом дзвонів і, наприкінці, кластерністю акцентує головний сенс: “на пухку землю” (слово “землю” додане композитором!), “на живу рілля / впадуть сімена думки вашої!”, тобто підкреслює, що Земля-народ, ототожнена з Землею-Україною і Землею-Матір’ю, є *готовою* для прийняття національної ідеї. Таким чином, сенс міфологеми Землі розширюється до філософсько-узагальненого і національно-соціального.

Наступне промовисте звернення до сенсу міфологеми Землі – у четвертій і п’ятій частинах. У частині “Розвивайся, зелена діброво”, що викладена як подвійна чотириголосна fuga, де спочатку подається експозиція розспівної теми “Розвивайся, зелена діброво” (у вірші І. Франка “Розвивайся, лозо, борзо / Зелена діброво!”), а згодом другої теми, близької веснянковій народній пісенності, в якій, власне, і показується міфологема Землі як поле-нива, яку потрібно добре засіяти благодатним зерном, щоб зібрати щедрий врожай – “Зеленися, рідне поле, / Українська ниво!”. Символічно, що у цій темі дослідники вбачають подібність до гаївки з підкресленим ладовим колоритом мелодичного мінору [6, с. 146]. Поліфонічний виклад цієї частини, наспівність її тематизму вносить контраст у весь цикл і здійснює фонову підготовку фіналу, особливо у завершальному зверненні до ниви “щасливо досягай!” на кульмінації в однойменному мажорі.

Найвеличніше міфологема Землі трактується у фіналі, побудованому на зверненні “Земле, моя всеплодющая мати...”, яке виголошується солістом-баритоном і підтримується хором, що нагадує соло “Встань, орачу!” у третій частині. У трьох розділах фіналу послідовно втілюється міфологема Землі – у соло з хором, у фугато та коді. Вираження набуває найбільш узагальненого, філософського значення, а Земля трактується як мати, що може дати все – і “сили”, і “теплоти”, і “огню”, і “ясність думкам”, і відоме Франкове “дай працювати”. Хоча цикл “Веснянки” має ще ряд поезій, і остання із них – “Vivere memento!”, М. Скорик обирає саме “Земле, моя всеплодющая мати...” для фіналу, який витриманий у традиціях ораторіального співу (з витриманими тривалостями, хоровими унісонами тощо), є грандіозним симфонічно-хоровим дійством. Оскільки у різних частинах кантати розкривалися різні грані трактування міфологеми Землі у контексті очікування Весни як “весни народу”, то кода звучить як підсумок усіх філософських узагальнень, як гімн Землі-народу.

Таким чином, у творчості І. Шамо та М. Скорика у 1960–1970-х рр. народилися твори, в яких яскраво втілено сенс міфологеми Землі у контексті весняної тематики. Хорова опера “Ятранські ігри” сповна розкриває календарно-обрядовий сенс міфологеми, а кантата “Весна” – соціально-філософську сутність. Митці вирішують музичне вираження вказаних творів дуже по-різному – на основі трансформованої весняної пісенності та у кантатно-ораторіальному дусі, що стало прикладом нефольклорного підходу у першому випадку та “небанальних “патріотично-модерних” композицій” [6, с. 149], до яких згодом доєднається симфонія № 3 “Я стверджуюсь!” на вірші П. Тичини у творчості Є. Станковича та інші твори, – у другому.

Митрополит Іларіон писав: “...народ наш мав свою космогонію, просту й ясну...” [4, с. 36], ця космологія виявилася в особливому трактуванні міфологеми Землі – Всеплодющої матері, навіть Матері Народу, який чекає Орача, що промовисто відображено в українській музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Батовська О. Художньо-стильові орієнтири опери “Ятранські ігри” Ігоря Шамо / Олена Батовська // Ятрань [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.yatran.com.ua/articles/660.html>.
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: [Словник-довідник] / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра / Марія Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1986. – С. 143–145.
4. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : Іст.-реліг. моногр. – Видання друге / Іларіон, митрополит. – К. : АТ Обереги, 1994. – 424 с.
5. Калинюк Н. В. Лінгвостилістична динаміка образу ЗЕМЛЯ в українській поетичній мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “українська мова” / Н. В. Калинюк ; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. – К., 2010. – 20 с.
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: [наукове видання] / Любов Кияновська. – Львів, 2008. – 602 с.
7. Мирослав Скорик: збірка статей / Мін. культури і мистецтв України ; ВДМІ ім. М. Лисенка ; Львівська організація НСК. – Львів : Сполом, 1999. – 136 с.
8. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 49 : Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості : Збірник статей / [ред.-упорядн. Скорик М. М., Портянко О. А., Червінський Д. П.]. – К. : НМАУ, 2007. – 218 с.
9. Невенчаная Т. Игорь Шамо: Творческие портреты композиторов / Тамара Невенчаная. – К. : Музична Україна, 1982. – 88 с.
10. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво” / О. Б. Письменна ; Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. – Львів, 2004. – 16 с.
11. Терещенко А. Гуманистический пафос украинской советской кантаты и оратории / Алла Терещенко // Музыкальное исполнительство и формирование нового человека. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 82–96.

REFERENCES

1. Batovska, O. *Hudozhnio-styliovi orientyry opery “Yatranski Iгры” Igoria Shamo* [Art-style landmarks of opera “Yatran Games” by Igor Shamo], Yatran – available at: <http://www.yatran.com.ua/articles/660.html>. (in Ukrainian).
2. Zhaivoronok, V. V. (2006), *Znaky Ukrayinskoyi etnokultury: slovnyk-dovidnyk* [Signs of Ukrainian ethnic culture: reference book], Kyiv, Dovira. (in Ukrainian).
3. Zagaikevych, M. (1986), *Muzychnyi svit velykogo kameniara* [The Great Stonemason’s music world], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Ilarion, mytropolyt (1994), *Dohrystyianski viruvannia ukrayinskogo narodu: Istorychno-religiyina monografiia* [Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people: historical and religious monograph], Kyiv, AT Oberegy. (in Ukrainian).
5. Kalyniuk, N. V. (2010), “Linguostylistic dynamic of the image of the Earth in the Ukrainian poetic language” Extended abstract of Cand. Sc. (philology), 10.02.01, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
6. Kyianovska, L. (2008), *Myroslav Skoryk: Liudyna i mytets: naukove vydannia* [Myroslav Skoryk: The man and the artist: scientific publication], Lviv. (in Ukrainian).
7. *Myroslav Skoryk: zbirka statey* (1999), [Myroslav Skoryk: digest of articles], The Ministry of Culture and Art of Ukraine; Mykola Lysenko Lviv National Music Institute; Lviv organization NSC, Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
8. Scientific reporter of P. I. Tchaikovskyi National Music Academy of Ukraine (2007), Publication. 49: *Igor Naumovych Shamo. Storinky zhuttia ta tvorchosti*: [Pages of life and work], Collection of articles / editor-compiler Skoryk M.M., Portianko O.A., Chervinskyi D.P.] – Kiev, NMAU. (in Ukrainian).

9. Nevenchanaya, T. (1982), *Igor Shamo: Tvorcheskie portrety kompozitorov* [Igor Shamo: Creative portraits of composers], Kyiv, Muzychna Ukrayina. (in Russian).
10. Pysmenna, O. B. (2004), "The musical language of Lesya Dychko choral works" Extended abstract of Cand. Sc. (arts), 17.00.03, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 16 p. (in Ukrainian).
11. Tereshchenko, A. (1982), *Gumanisticheskiy pafos ukrainskoy sovetskoy kantaty i oratorii* [Humanistic pathos of the Ukrainian Soviet cantata and oratory], *Muzykalnoie ispolnitelstvo i formirovaniye novogo cheloveka* [Musical performance and the formation of the new man], Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 82–96. (in Russian).

УДК 78.421.1 (477)

Лілія Дзиндзюра

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА ТОРБИ НА САМБІРЩИНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)

У статті проаналізовано творчий шлях Заслуженого працівника культури України, диригента, композитора, педагога Богдана Торби. Висвітлено роль митця у розвитку мистецького життя м. Самбора та регіону. Звернено увагу на його основний композиторський доробок та методику роботи з місцевими хоровими колективами.

Ключові слова: Богдан Торба, диригент, педагог, композитор, хор, митець.

Лілія Дзиндзюра

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БОГДАНА ТОРБЫ НА САМБОРЩИНЕ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ХХ – НАЧАЛО ХХІ ВЕКА)

В статье проанализировано творческий путь Заслуженного работника культуры Украины, дирижера, композитора, педагога Богдана Торбы. Освещено роль творца в развитии художественной жизни г. Самбора и региона. Обращено внимание на его основной композиторский доработок и методику работы с местными хоровыми коллективами.

Ключевые слова: Богдан Торба, дирижер, педагог, композитор, хор, творец.

Liliya Dzyndzyura

THE CREATIVE WORK OF BOHDAN TORBA IN SAMBIR DISTRICT (THE SECOND HALF OF THE XX – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURIES)

The article is devoted to the analysis of the creative work of the renowned culture worker, conductor, composer and pedagogue, Bohdan Torba. In particular, it describes his contribution to the development of the cultural and artistic life of Sambir and the district. Sambir district is rich in cultural life and local cultural workers, one of such artists is Bohdan Torba. Since Bohdan Torba's early years of work at Sambir technical college, which prepared cultural-educational workers, the best traditions of artistic life were established, that fact was demonstrated by one of the artistic groups of the educational establishment. The choir created by Bohdan Ivanovych performed the popular arrangement of folk songs, original compositions: "Vechornytsi" by P. Nishchynsky, "Oh, poor is the seagull", "Kozak is being carried" in M. Leontovych's arrangement, "Shepherd" by Y. Kozak etc., which appeared in the repertoire of the choir, and the composer's own arrangement. Then Bohdan Torba organized a choir consisting of teachers from Sambir. The representatives of Sambir schools of general education became the members of the new group. An important feature of the group's

repertoire policy was working with classical music pieces, both Ukrainian and foreign: "In every family, in every person's home" by A. Filipenko, "The poem about Ukraine" by O. Aleksandrov, "Vechornytsi" by P. Nishchynsky, M. Lysenko's and M. Leontovich's works and others.

In 1956 Bohdan Torba concentrated on the work in the popular orchestra "Symphonic jazz" at Sambir cultural and educational technical college. However, Bohdan Torba did not abandon the choir after the formation of "Symphonic jazz". Therefore, he could not refuse to head the future Dobromyl folk choir "Svitanok". He had been going there for years, consulted, helped them and could not even realize that one day he would be the head of this choir. Under his supervision the choir received a lot of new members (70 people), their repertoire was enlarged and the performance level increased. In particular, such songs as "The poem about Ukraine" by O. Aleksandrov. "Spinner", "Shchedryk", "There are ducks behind the garden", "Piper" by M. Leontovych, "New Verkhovyna", Kolomyia city". "Meeting on the stubble" by A. Kos-Anatolsky, "Ukraine, prosper", "Girls, do not wink" by Y. Kozak, "The song about Kyiv" by I. Shamo, "We arrived from far away" (Lemko folk song) by M. Kolessa, "Boiko kolomyikas" by Y. Shatynsky and others were introduced in the repertoire. Bohdan Torba showed himself not only in performing but also in composing activity. He arranged a considerable number of folk songs, his own compositions on the lyrics of Liubov Rudavska-Vovk, the head of the All-Ukrainian organization "The writers of Boiko region". Among their works there are about thirty songs which were popular with listeners.

The composer creations of Bohdan Torba include five collected volumes: "My song..." (2009), "The songs of Precarpathia" (2010), "Ukrainian folk songs" (2011), "From the folk song treasury" (2012), "The Ukrainian custom is the adornment of life" (2014). All of them were published by Drohobych publishing house "Posvit". These are mainly Ukrainian folk songs written and arranged by Bohdan Torba.

Key words: Bohdan Torba, conductor, pedagogue, composer, choir, artist.

Дослідження музичного життя м. Самбора та регіону (Львівської області) є доволі актуальним. Адже дослідження локальних музичних осередків залишаються "білою плямою" у вітчизняному музикознавстві, так як пріоритет надавався більшим культурним центрам – Києву, Львову, Тернополю, Івано-Франківську.

Проте українська "провінція" є надзвичайно важливим чинником у розвитку духовної культури нації, в тому числі і музичної.

Самбірщина багата своїм культурним життям та місцевими культурними діячами, такими як Юрій Паньків (диригент симфонічного оркестру, композитор), Богдан Гивель (диригент чоловічого хору "Дзвін"), Ореста Кінаш (диригент молодіжного хору "Трація"), Леся Мигалик (диригент дитячого хору "Світанок") та інші.

Одним з таких митців регіону є Богдан Торба. З перших років роботи Богдана Торби у Самбірському технікумі підготовки культурно-освітніх працівників закладались і кращі традиції мистецького життя, що були вміло продемонстровані одним із перших художніх колективів навчального закладу. Колектив виконував популярні опрацювання народних пісень, з'явилися і власні цікаві аранжування диригента.

На жаль, про творчі здобутки Богдана Торби знає здебільшого музична громадськість м. Самбора та регіону, втім його вклад у піднесення хорової культури краю не був предметом спеціального дослідження. Ім'я митця лише частково згадується у статтях Ю. Олач [6], М. Бурбана [2, 3], Л. Коваленка [4], Л. Рудавської-Вовк [7], які і стали підґрунтям для написання статті.

Мета статті – висвітлити творчий шлях диригента, композитора, педагога Богдана Торби, охарактеризувати його внесок в освітній і культурний розвиток міста Самбора та регіону.

Л. Рудавська-Вовк зазначає: "Богдан Торба – митець незвичайний, винятковий, не такий як усі. І цей пафос виправданий... Дай йому Господь талант – великий і щедрий: музикувати, навчати та у правді ходити. Цей Божий дар наш земляк успадкував від родини у рідних Тамановичах, що на Мостищині, де 3 січня 1927 року прийшов на світ" [7, с. 117].

Початкову освіту здобув у рідних Тамановичах Мостиського повіту в Польщі. Ще будучи юнаком, переїхав до Перемишля, де і продовжив навчання у загальноосвітній школі. На той час у цьому місті функціонували духовна семінарія та українська класична гімназія, при якій було створено молодіжні організації: пластову “Сянова чайка” та “Український спорт”. Тут жили і працювали Володимир Гуркевич (організував у Самборі музей “Бойківщина” та однойменне товариство), поет Петро Карманський, а також Теофіл Кормога – засновник товариства “Віра”, посол до Галицького сейму; Володимир Загайкевич – посол до Австрійського парламенту, юрист [1, с. 59].

У цей період у Перемишлі перебували поети Уляна Кравченко і Василь Пачовський, художниця Олена Кульчицька. Значно впливали на культурне життя міста вчительська семінарія, народний дім, музично-драматичний театр, завдяки яким активно зростав серед населення український національний дух.

У цю благодатну духовну атмосферу потрапив обдарований Богдан Торба. Перемишль захопив його гарним хором та духовим оркестром. Під їхнім впливом і зростав майбутній музикант.

Захоплення співом, поступове оволодіння акордеоном і скрипкою додавало підстави передбачити музичне майбутнє юнака. У 1948 р. Б. Торба вступає до Дрогобицького музичного училища. На третьому курсі починає навчати учнів у середній школі № 1. На хоровому огляді-конкурсі учнівський хор під орудою студента Б. Торби отримує друге місце. Успіх окрилює молодого диригента, і вчителювання стало для Богдана Торби покликанням.

Влітку 1953 року Богдан Торба приїздить до Самбора і починає свій трудовий шлях у місцевому культосвітньому технікумі, відкритого в жовтні 1952 року. Працюючи в технікумі, Богдан Іванович одночасно, заочно, навчається у Львівській державній консерваторії на диригентсько-хоровому факультеті (клас С. Прокоп'яка).

У технікумі Богдан Торба викладає хорові дисципліни і засновує хор, який зростає чисельно і якісно (у 1957 р. в складі хору співало 80 співаків). У репертуарі колективу домінували твори українських композиторів (оригінальні й опрацювання народних пісень). Хор виконував такі композиції: “Вечорниці” П. Ніщинського, “Ой горе тій чайці”, “Козака несуть” в обробці М. Леонтовича, “Вівчарик” Є. Козака тощо. Попри те, відповідаючи впливам часу, до репертуарного списку входили й патріотичні композиції радянської доби.

Вісімнадцять років Богдан Іванович очолював хор. Очолював би й далі, якби не приваблива пропозиція – створити хор учителів м. Самбора. До новоствореного колективу ввійшли представники загальноосвітніх шкіл міста. Перший концерт колективу був напрочуд вдалим. Фахівці відзначали злагодженість співу, вміле використання ланцюгового дихання, вмілу градацію динамічних відтінків, чітку дикцію, чисте інтонування, ансамблеву злагодженість співу.

Важливою рисою репертуарної політики колективу було опрацювання класичних взірців – українських і зарубіжних: А. Філіпенка “В кожній родині, у домі у кожного”, О. Александрова “Поема про Україну”, П. Ніщинського “Вечорниці”, твори М. Лисенка, М. Леонтовича та інших.

У 1956 році Богдан Торба зосередився на роботі в естрадному оркестрі “Симфо-джаз” Самбірського культосвітнього технікуму. “Це було неабияке явище в музичному житті Самбірщини. Спочатку цей оркестр супроводжував інші колективи і масові дійства. Та невдовзі виріс до самостійної творчої одиниці, що проіснувала майже до 2000 року. З нагоди свого 40-річного ювілею цей колектив виступив перед самбірчанами з великою святковою програмою” [6, с. 182]. Понад двісті оркестрових і вокальних творів – такий доробок колективу під його орудою. Оркестр слухали у Львові, Дрогобичі і Стрию, Моршині, Трускавці і Бориславі, на Рівненщині (Дубно) та Закарпатті (Хуст). “Диригент і художній керівник колективу Богдан Торба пишається тими, хто прийшов з ним до пам'ятного ювілею: Валерією Білик, Лесею Сушко, Лідією Куриляк (скрипалями); Іриною Терлак (піаністкою), Зеновієм Ковалем, Мирославом Качмаром (саксофоністами); Віктором Холодом, Юрієм Стебельським (трубачами); Юрієм Деньком (гітаристом), Любомиром Сосяком (тромбоністом) та Орестом Городиським (клавішні інструменти)” [4, с. 5–6].

Коли технікум було реорганізовано в училище (у 1961 році технікум перейменували на культурно-освітнє училище, а у 1990 році – училище культури), то на долю Богдана Торби випало чимало функцій, насамперед пов'язаних із концертною діяльністю. З появою “Симфоджазу” не полишає Богдан Торба хору. Саме тому не може відмовитися від запропонованого шефства над майбутньою добромильською народною хоровою капелою “Світанок”. Роками їздив туди, консультував, допомагав репертуаром і не думав, що колись самому доведеться її очолити. Тож, коли восени 1967 р. колектив удостоївся почесного звання “Народний”, було визнано: частку праці в цей успіх вклав маестро із Самбора.

Через стан здоров'я Євген Сена був змушений залишити капелу (взнаки далися роки, проведені у Магадані), тож до керівництва капелою запрошують Богдана Івановича. Незважаючи на труднощі, відстані між містами (40 км), Богдан Торба успішно працює з капелою. Під його орудою до складу хору влилися нові учасники (70 чол.), збагатився репертуар, зріс виконавський рівень. Зокрема, до програми були введені твори О. Александрова “Поєма про Україну”; М. Леонтовича “Пряля”, “Щедрик”, “За городом качки”, “Дударик”; А. Кос-Анатольського “Нова Верховина”, “Коломия місто”, “Зустріч на стерні”; Є. Козака “Цвіти, Україно”, “Ой не моргайте, дівчата”; І. Шамо “Пісня про Київ”; М. Колесси “Здалека с ми приїхала” (лемківська народна пісня); Я. Шатинського “Бойківські коломийки” та ін.

Хор гастролював у м. Києві (1949), Дрогобичі, Львові, був учасником хорових конкурсів, фестивалів. Досягнення хору відзначені почесними грамотами (1957 р. на фестивалі в м. Києві хор був нагороджений почесною грамотою, а з 1944 по 1970 нагороджений десятками грамот і двома почесними грамотами Міністерства культури СРСР, УРСР) [2, с. 158]. У 1956 р. “Світанок” виступав на урочистостях з нагоди 100-річчя від дня народження Івана Франка, які відбулися у с. Нагуєвичі.

У 1974 р. “Світанок” відзначив своє 30-річчя, а в 2004 р. – 60-річчя. На обох урочистостях Богдан Торба виступав як диригент.

Богдан Торба – надзвичайно харизматична особистість, тому диригентське мистецтво, як хорове, так і симфонічне, займало вагомє місце у його мистецькому житті. Організувати колективи (хорові, оркестрові) не так легко, як інколи здається, та Богдану Івановичу це вдавалося напрочуд чудово.

Богдан Торба проявив себе не тільки у виконавстві, а й у композиторській діяльності. Він опрацював чимало народних пісень, а також власних композицій на тексти голови всеукраїнського об'єднання “Письменники Бойківщини” Любові Рудавської-Вовк. У їхньому творчому доробку – майже тридцять пісень, які користувалися успіхом у слухачів. Оригінальні опрацювання Богдана Івановича “Гуцулка Ксеня” та “Червоні маки” за композицією Ярослава Барнича користуються популярністю у репертуарі хорових колективів регіону і сьогодні.

Композиторський доробок Богдана Торби включає п'ять збірок: “Пісне моя...” (2009), “Пісні Підкарпаття” (2010), “Українські народні пісні” (2011), “З народної пісенної скарбниці” (2012), “Український звичай – окраса побуту” (2014). Усі вони побачили світ у дрогобицькому видавництві “Посвіт”. Здебільшого – це українські народні пісні у записах та опрацюванні Богдана Торби.

Зібране й опрацьоване Богданом Івановичем становить 82 пісні. Ось деякі з них:

– “Прийде ще час”, “Заграй ми, цигане, старий”, “А в моїм садочку”, “Ой вийду я на ту гору”, “Заплакала молода дівчина” (Пісне моя. – Дрогобич : Посвіт, 2009);

– “Ішов відважний гайовий”, “Мені ворожка ворожила”, “Що то за пташок, що за пташина”, “Як я садила айстри білі”, “Вже вечір вечоріє” (Пісні Підкарпаття. – Дрогобич : Посвіт, 2010);

– “Блукаюча пташка”, “Шумить дуб зелений”, “Карі очі, чорні брови”, “Рушив потяг в далеку дорогу”, “Там на горах” (Українські народні пісні. – Дрогобич : Посвіт, 2011);

– “Коло млина яворина”, “Прощався стрілець”, “Як ми тую копаницю сіяли”, “Дівчино, прощавай”, “Гиля, гиля, білі гуси” (З народної пісенної скарбниці. – Дрогобич : Посвіт, 2012);

– “Нащо би-м ся віддавала”, “Не плетіть ми вінку з барвінку”, “Червона, червона калина”, “Ой, верше мій, верше”, “Летів пташок понад воду” (Український звичай – окраса побуту. – Дрогобич : Посвіт, 2014).

Композитор пише й опрацьовує твори як для мішаних хорів, так і для однорідних: “Тиля, гиля, білі гуси”, “Чорноморець, мамуню, чорноморець” – для жіночого хору, “Маєш доньок три”, “Ой втратив я втратив” – для чоловічого хору, “Моя Україно”, “В’язанка на тему українських стрілецьких пісень” – для мішаного складу хору.

Усім вищезазначеним творам Богдана Торби притаманний гомофонно-гармонічний виклад хорових партитур, з елементами імітаційної та підголоскової поліфонії. Також композитор застосовує у хорових творах вокальну техніку мурмурандо та багатогранну темпову і динамічну палітру.

У збірці “Український звичай...” автор не тільки подає хорові твори, а й розповідає про народні традиції, завдяки яким продовжується духовне виховання молоді, адже вони – незбагненно велика культурно-етнічна та суспільно-історична цінність. При цьому вказує на значення хорового співу у здійсненні тої чи іншої обрядовості (весілля – свято родинне, весільний рушник та зрізання барвінку, вінчання молодих і забава).

Також автор зазначає: “Народний спів минулого не був багатоголосним, а поліфонія пізнішої народної пісні була, очевидно, саме своєрідним наслідуванням людьми тої поліфонії, яку вони чули в церкві. Та церква навряд чи могла розвинути спів у більшу форму, тому багатоголосся могло дійти до нас тільки із Заходу, де воно розвинулося значно раніше... Вже в першій половині XVI ст. в Україні розвивався багатоголосний спів” [8. с. 27]. Привабливі, багато ілюстровані музично-пізнавальні видання Богдана Торби неодмінно слугуватимуть хоровим колективам, а саме їхнім керівникам, вокальним ансамблям, студентам, а також аматорам виконавцям.

У 1994 р. Богдану Торбі було присвоєно почесне звання “Заслужений працівник культури України”. Митець відзначений подякою від Всеукраїнського товариства “Бойківщина XXI століття”, а також його ім’я вписано у “Золотий фонд Бойківщини” за вагомий внесок у піднесення музичної культури міста Самбора та регіону.

Отже, творча діяльність Богдана Торби займає вагоме місце у розвитку культурно-мистецького життя м. Самбора та регіону кінця XX – початку XXI ст. Його диригентська, композиторська та педагогічна діяльність тісно переплетені та доповнювали одна одну, і це може послугувати добрим прикладом для майбутнього покоління культурно-мистецьких діячів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бадяк Володимир. Наш владика / Володимир Бадяк. – Львів : Видавництво СКТ Надсяння, 2002. – 110 с.
2. Бурбан Михайло. Українські хори і диригенти: монографія / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Просвіта, 2007. – 586 с.
3. Бурбан Михайло. На шляхах до професіоналізму / М. Бурбан // Молодь і ринок. – Дрогобич. – 2011. – № 11 (82). – С. 82–86.
4. Коваленко Л. Бенефіс / Л. Коваленко // Голос Самбірщини. – 1996. – Ч. 23 (68). – С. 5–6.
5. Машура Георгій. Самбір і Самбірщина. Заклади культури та їх діяльність / Георгій Машура, Дмитро Каднічанський, Анатолій Каднічанський, Осип Козар. – Дрогобич : Коло, 2005. – 287 с.
6. Олач Юлія. Творчий внесок сучасних діячів хорової культури м. Самбора / Ю. Олач // Молодь і ринок. – Дрогобич – 2013. – № 11 (106). – С. 179–183.
7. Рудавська-Вовк Любов. Антологія Бойківського краю / Л. Рудавська-Вовк. – Дрогобич : Коло, 2007. – 724 с.
8. Торба Богдан. Український звичай окраса побуту / Богдан Торба. – Дрогобич : Посвіт, 2014. – 63 с.

REFERENCES

1. Badyak, Volodymyr (2002), *Nash vladyka* [Our Bishop], Lviv, Vydavnytstvo SKT Nadsyannia. (in Ukrainian).
2. Burban, Mykhailo (2007), *Ukrainski khory i dyryhenty. Monohrafiia* [Ukrainian choirs and conductors. Monograph], Drohobych, Prosvita. (in Ukrainian).

3. Burban, Mykhailo (2011), *Na shliakhakh do profesionalizmu* [On the roads to professionalism], *Molod i rynok* [Youth and market], no. 11 (82), Drohobych, pp. 82–86. (in Ukrainian).
4. Kovalenko, L. (1996), *Benefis* [Benefit performance], *Holos Sambirshchyny* [Voice of Sambir district], part 23 (68), pp. 5–6. (in Ukrainian).
5. Mashura Heorhii, Kadnichanskyi Dmytro, Kadnichanskyi Anatolii and Kozar Osyp (2005), *Sambir i Sambirshchyna. Zaklady kultury ta yikh diialnist* [Sambir and Sambir district. Cultural institutions and their activities], Drohobych, Kolo. (in Ukrainian).
6. Olach, Yuliia (2013), *Tvorchyi vnesok suchasnykh diiachiv khorovoi kultury m. Sambora* [The creative contribution of the contemporary choir cultural workers of Sambir], *Molod i rynok* [Youth and market], no. 11 (106), Drohobych, pp. 173–183. (in Ukrainian).
7. Rudavska-Vovk, Liubov (2007), *Antolohiia Boikivskoho kraiu* [The ontology of the Boyko region], Drohobych, Kolo. (in Ukrainian).
8. Torba, Bohdan. *Ukrainskyi zvychai – okrasa pobutu* [Ukrainian custom – decoration of life], Drohobych, Posvit. (in Ukrainian).

УДК 78.087.68:783(477.54) “312”

Юлія Воскобойнікова

**ПРОВІДНІ ЦЕРКОВНО-ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ ХАРКОВА:
СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

У статті проаналізовано діяльність провідних сучасних церковних хорів Харкова, описано їх історію, визначено специфіку кожного колективу за різними критеріями, а саме: за кількісним, гендерним, віковим та професійним складом виконавців, рівнем та спеціалізацією їх професійної освіти. Охарактеризовано виконавську манеру розглянутих церковних хорів, окреслено обсяг репертуару, встановлено творчі зв'язки із сучасними церковними композиторами, зафіксовано творчі досягнення колективів на фестивалях та конкурсах.

Ключові слова: *духовна музика, церковний хор, регент, фестивалі духовних піснеспівів.*

Юлія Воскобойнікова

**ВЕДУЩИЕ ЦЕРКОВНО-ХОРОВЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ ХАРЬКОВА:
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

В статье проанализировано деятельность ведущих современных церковных хоров Харькова, описано их историю, определено специфику каждого коллектива по различным критериям, а именно: по количественному, гендерному, возрастному и профессиональному составу исполнителей, уровню и специализации их профессионального образования. Охарактеризовано исполнительскую манеру рассмотренных церковных хоров, очерчено объём репертуара, установлено творческие связи с современными церковными композиторами, зафиксировано творческие достижения коллективов на фестивалях и конкурсах.

Ключевые слова: *духовная музыка, церковный хор, регент, фестивали духовных песнопений.*

Yuliya Voskoboinikova

**LEADING CHURCH CHOIRS OF KHARKIV:
CURRENT STATE AND PROSPECTS**

The basis of the article is the contemporary creativity of leading church choirs of Kharkiv. Since the last decades of the twentieth century, the active revival of church-singing traditions in the

city has begun, the activity of Orthodox churches has been resumed, pre-existing choirs have been revived and new ones have been formed. This process continues to this day and has certain characteristics. In particular, in many cities, including Kharkiv, the number of professional church choirs that give concerts exceeds the number of similar secular ones. Thus, the church choral art has a great influence on the state of contemporary choral culture in general, and the study of the church choirs activity is an integral part of research activities in the field of contemporary choral performance.

The aim of the article is to analyze the leading Kharkiv's church choirs activity, to determine its general trends, peculiarities and prospects.

Most of the information for the study was obtained by empirical and statistical way, and then analyzed and compared by means of analytical and comparative tools.

The article describes the actively performing choirs activity. The tradition of choral concerts of Orthodox chants was established in Kharkiv in 90's years of the twentieth century by Metropolitan of Kharkiv and Bohodukhiv Nicodim. Later Easter concerts were organized, that were held in the hall of Kharkiv State Scientific Library named after V. G. Korolenko were running under the direction of the then precentor of the St. Panteleimon church of Kharkiv, Kharkiv theological seminary precentor department teacher O. Chernikin.

Since autumn 2011 in Kharkiv eparchial festivals of Orthodox chants "Pokrov voices", "Rizdvyanochky", "Choral Paschal" are formed and the Lenten choral concerts are regularly conducted. In these activities not only religious but also secular choirs are involved. The permanent members of the aforementioned festivals are: the Holy Annunciation Cathedral choir (the precentor is Vasyl Konaryev), Kharkiv theological seminary choir (the precentor is priest Fedir Voskoboynikov), the hieromartyr Alexander, the Archbishop of Kharkiv church choir (the precentor is Yulia Voskoboynikova), the choir of the St. Elias church of the village Vysoke of Kharkiv region (the precentor was Victoria Voskoboynikova, since 2015 the precentor is Yakiv Voskoboynikov), the Archangel Gabriel church choir (the precentor is Maksim Sidorov), the Holy Intercession male monastery choir (the precentor was Anna Shcheglova, since 2015 the precentor is Yulia Goltsova), the Christmas church choir (the precentor is Gleb Zholobenko).

The specifics of these collectives is investigated on different grounds. In the article the history of these choirs is briefly described, the performing staff is analyzed, the brief description of their performing manner and repertoire is given, creative links with the modern church composers are established, creative achievements at festivals and competitions are committed.

The specificity of choral art is that its complete investigation is possible only in conditions of direct contact with the performers, their rehearsals, concert and liturgical creativity. Thus, the information about modern church choirs of Kharkiv is for the first time introduced into scientific circulation, as well as the statistical data on age, professional and functional structure of collectives.

Key words: *sacred music, church choir, regent, sacred music festivals.*

Хорове мистецтво завжди було однією з головних складових слов'янської культури. Особливого значення воно набуло, починаючи з XV ст., у зв'язку з активним розвитком професійного хорового виконавства, як світського, так і церковного. Роль церковних хорів неможливо переоцінити: саме вони були першими і найважливішими школами професійного хорового виконавства, посідаючи провідне місце, принаймні, у сфері співу *a capella*.

За радянської влади хоровий спів набув не просто видатної якості, як це було у XIX – на поч. XX ст., але й великої масовості. Навчання хоровому співу починалося з дитинства і супроводжувало людину в тій чи іншій формі, оскільки відповідало ідеям єдності та згуртованості, притаманним комуністичній ідеології. Спроби зруйнувати церковно-хорову культуру та повністю витіснити церковно-співацький репертуар з професійного ужитку закінчилися нічим, адже безпрецедентна якість взірців духовних творів спонукала видатних світських хормейстерів знову повернутися до них, як мінімум, зі зміненими текстами. Але власне церковне виконавство було зруйноване. Неможливість суттєво поповнювати склад колективів професійно підготовленими співаками призвела до трагічного падіння рівня церковно-хорового виконавства.

У пострадянські часи хорове мистецтво втратило свої позиції. Культ масової пісні себе вичерпав, припинилося фінансування багатьох якісних самодіяльних колективів, церковне ж мистецтво потребувало суттєвої реставрації. Швидкість, з якою це “постання з попелу” відбулося, говорить про невмирущу потребу людини не просто у співі, а у співі саме духовному. Останні 10–15 років ХХ століття та початок нового тисячоліття були позначені швидким та потужним відродженням церковно-хорового співу. Велика кількість професіоналів поповнила лави церковних півчих. Їх слабка досвідченість у богослужбових питаннях мала свої наслідки, але важливим є сам факт повернення церковних хорів до певного професійного рівня.

Сучасна хорова культура багато в чому розвивається завдяки саме церковним колективам. Навіть поверховий аналіз показує, що церковні хори складають переважну більшість професійних та напівпрофесійних хорових колективів, принаймні на території України, Росії та Білорусі. Наприклад, з церковних хорів, які регулярно концертують, у Харкові налічується 2 театральних та 1 філармонічний при 10 церковних. Якщо ж взяти до уваги хори хорових відділень відповідних навчальних закладів з однієї сторони, та церковні хори, які мають досить високий виконавський рівень, але не мають концертної практики, їх кількість приблизно зрівняється. Таким чином, церковні хори є дійсно важливою рушійною силою розвитку сучасного хорового виконавства, а їх діяльність потребує ґрунтовного дослідження.

Актуальність статті загострюється тим, що в сучасному суспільстві відсутніми є будь-які форми документальної фіксації діяльності церковно-хорових колективів, окрім аудіо- та відеозаписів. У дореволюційний період було прийнято документувати певні аспекти роботи хору: велася відповідна господарча документація, яка фіксувала склад хору (принаймні, кількісний), ім'я регента, розміри винагородження співаків, закупівлю (або замовлення на переписування) нот та інші аспекти. Розвинута практика музичної критики також висвітлювала діяльність відомих церковно-хорових колективів щодо їх концертної та богослужбової діяльності, композиторських прем'єр та ін. Нині такої практики майже не існує. Проте життя свідчить, що за відсутності документів навіть за 50 років часто майже неможливо встановити, хто керував тим чи іншим хором, який репертуар мав колектив, чим відзначився у суспільному житті міста. Отже, проблема вчасної фіксації даної інформації має бути вирішена шляхом дослідження діяльності церковних хорів їх сучасниками. Додатковим аргументом на користь важливості такої роботи є той факт, що багато аспектів професійної діяльності регентів не можна вивчати постфактум. Наприклад, майже не існує практики фіксування репетиційного процесу в церковних хорах, невеликою є практика здійснення запису богослужінь, майже відсутні методичні дослідження діяльності церковних колективів, що у зв'язку з аргументами, які були наведені вище про кількісну та якісну значущість таких колективів, можуть призвести до суттєвих наукових втрат у сфері дослідження хорового виконавства взагалі.

Спроба на науковому рівні цілеспрямовано проаналізувати ситуацію в сучасному церковно-хоровому виконавстві Харківського регіону є першою, тому публікації, які безпосередньо дозволяли б спиратися на них, відсутні. Виняток складають дисертаційні роботи регентів та науковців В. Бойко [1] та І. Сахна [4], які відображають певні аспекти даної проблематики. Зокрема, в роботі В. Бойко міститься інформація щодо сфери діяльності деяких харківських хорів та їх репертуарної політики [1], а дисертація І. Сахна досить докладно відображає ту співочу практику, яку він обрав зі своїм хором [4].

Проте певні дослідження сучасних науковців церковного співу є методологічно важливими, адже надають напрями для багатоаспектного вивчення діяльності церковно-хорових колективів. Такими є дисертації К. Дьяченко [2], Ю. Карпова [3] та С. Хватової [5]. К. Дьяченко розглядає церковний спів з культурологічних позицій, Ю. Карпов – з методично-хормейстерських, С. Хватова безпосередньо досліджує хори, наводячи статистичні дані за різними критеріями. Всі ці підходи та методи є ефективними у питаннях аналізу сучасного церковно-хорового виконавства.

Мета статті – проаналізувати діяльність провідних церковних хорів Харкова, визначити їхні загальні тенденції, специфіку та перспективи.

Докладне дослідження сучасного стану церковно-хорового виконавства у Харкові може здійснюватися кількома шляхами. По-перше, це анкетування регентів, яке вже розпочато і

триває у даній час. Метою такого анкетування є встановлення фактичних об'єктивних даних про хори – їх статусу, кількісного, гендерного, професійного та функціонального складу, специфіки організації кліросного життя, принципів репертуарної політики, хормейстерського стилю роботи та ін., а також часу утворення (відновлення) хору, керівників, співпраці з композиторами-сучасниками тощо. Другий спосіб – аналіз концертної практики провідних церковних хорів з метою встановлення позабогослужбового творчого обличчя колективу. Третій – аналіз богослужінь за участю хору з метою аналізу методів формування їх музичної концепції, специфіки акустичної взаємодії з вітварем, релігійної поведінки півчих та ін.

Традиція хорових концертів православних піснеспівів була започаткована у Харкові ще у 90-ті роки ХХ ст. митрополитом Харківським та Богодухівським Никодимом. Першими стали Різдвяні одноденні фестивалі, в яких брали участь як церковні, так і світські колективи. Вони проходили за участю Камерного хору Харківської обласної філармонії під керуванням В. Палкіна в Органному залі при Свято-Успенському кафедральному соборі. За радянських часів цей храм став Органним залом філармонії. Після повернення його Церкві у 2009 році за домовленістю з філармонією основне приміщення залишається у такому ж стані, доки в місті не буде побудований новий Органний зал. Богослужіння здійснюються у верхньому приміщенні (дзвіниці).

Дещо пізніше були організовані Пасхальні концерти, які проходили у залі Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка. Формуванням програм цих концертів займався тодішній регент Свято-Пантелеймонівського храму м. Харкова, викладач регентського відділення Харківської духовної семінарії О. В. Чернікін.

З осені 2011 року в Харкові формуються єпархіальні фестивалі православних піснеспівів “Покровські голоси”, “Різдвяночки”, “Хорова Пасхалія”, а також регулярно проводяться Великопісні хорові концерти. В них беруть участь не лише церковні, але й світські хорові колективи. Також у період з 2012 до 2015 року у Харкові проводилися Благодійні концерти на підтримку онкохворих дітей, які з 2016 року переформовані в акцію “Діти – дітям” (концерт дитячих хорів міста під керуванням єпархіального оргкомітету).

Постійними учасниками вищеназваних фестивалів стали:

- хор Свято-Благовіщенського кафедрального собору (регент Василь Конарев),
- хор Трьохсвятительського храму (регент Ігор Сахно),
- хор Харківської духовної семінарії (регент священник Федір Воскобойніков),
- хор Свято-Іллінського храму селища Високе Харківської області (регент Вікторія Воскобойнікова, з 2015 року – Яків Воскобойніков),
- хор храму священномученика Олександра, архієпископа Харківського (регент Юлія Воскобойнікова),
- хор Свято-Покровського чоловічого монастиря (регенти Ганна Щеглова, з 2015 року – Юлія Гольцова),
- хор храму Архангела Гавриїла (регент Максим Сидоров),
- хор храму 2000-ліття Різдва Христового (регент Гліб Жолобенко).

Всі ці колективи мають високий професійний рівень та певну специфіку.

Митрополичий хор Свято-Благовіщенського кафедрального собору – колектив з багатою історією, яка обов'язково має стати темою окремого дослідження. Під керівництвом **Василя Конарева (нар. 1954 р.)**, випускника Харківської консерваторії, цей хор працює з 1995 р. Більше половини співаків Митрополичого хору – професійні вокалісти, що надає його звучанню певної специфіки. Потужні сольні голоси забезпечують таке ж потужне звучання хору зі щільним обертоновим забарвленням, але утворюють суттєві складності у досягненні тембрового ансамблю, особливо у партіях високих голосів. Техніка солоспіву також вирізняється іншим механізмом співочого вібрато у порівнянні з хоровою, що потребує постійної корекції, яка не завжди є можливою у зв'язку з постійною діяльністю хористів в іншому вокальному режимі. Проте високий відсоток професійних співаків забезпечує широкий вибір солістів, що безпосередньо впливає на вибір репертуару.

Взагалі Митрополичий хор є хранителем академічної секуляризованої традиції церковного співу другої половини ХІХ – початку ХХ ст. В репертуарі колективу – твори

російських, українських, італійських, болгарських авторів, цікаво, що твори композиторів Московської та Петербурзької школи представлені у ньому однаково широко.

Верхній хор Свято-Іллінського храму сел. Високе почав свою діяльність у досить незвичний спосіб. У 1998 р. старший син настоятеля **Федір Воскобойніков (нар. 1982 р.)**, який навчався у Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті (ХССМШ-і), вирішив створити хоровий ансамбль зі своїх рідних братів, двоє з яких також навчалися у ХССМШ-і, а ще двоє не мали музичної освіти. Цей, по факту, дитячий церковний квінтет (керівнику на той час ледь виповнилося 16 років), співав у форматі мішаного складу: старші брати Федір та Григорій (14 років) вже виконували партію баса, молодші – Миколай (12 років), Петро і Павло (по 10 років) – партії альту, тенора та дисканта відповідно. Незважаючи на відсутність освіти у молодших братів, ансамбль виконував досить складні взірці російської духовної класики, церковно-співацький обіход, а також, за наполяганням керівника, пісенспіви знаменного розспіву. Варто відзначити виключний ансамбль у звучанні колективу, детермінований як співацько-фізіологічними особливостями і кровною спорідненістю його учасників, так і вокально-хоровою роботою регента. За кілька років колектив модулював у якісний чоловічий ансамбль, який був відзначений керівниками культурного життя міста, отримавши назву “Брати Воскобойнікови”, неодноразово брав участь у різних мистецьких заходах міста і області.

Згодом старші брати отримали вищу музичну освіту у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського: Федір Воскобойніков – за фахом “хорове диригування” в класі професора кафедри хорового диригування, заслуженого діяча мистецтв України, Народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (2003) В’ячеслава Палкіна; Микола Воскобойніков здобув як хорову, так і вокальну спеціалізацію, Григорій навчався у Харківській державній академії культури (ХДАК) також за фахом диригента-хормейстера.

З 2001 року змінюється склад хору: він перетворюється на мішаний. До колективу долучається студентка хорової спеціалізації ХДАК, дружина Григорія Воскобойнікова Вікторія та ще кілька дівчат, переважно студенток того ж вузу.

У 2005 році після священницької хіротонії Федора Воскобойнікова, керування хором Свято-Іллінського храму за благословенням настоятеля бере у свої руки **Вікторія Воскобойнікова (нар. 1982 р.)**, яка на той час вже закінчила навчання та стала викладачем кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК. Склад колективу постійно збільшувався від 8 до 15 півчих. Вікторія регентувала хором майже до 2015 року і за десять років свого служіння досягла великих успіхів. Незважаючи на середній рівень професійної освіти півчих, колектив на високому рівні оволодів багатьма компонентами хорової звучності, засвоїв широкий репертуар професійної складності, виступав у багатьох єпархіальних концертах та фестивалях, здійснював благодійні виступи у лікарнях та сирітських закладах. У цей період звучання хору відзначалося зібраністю, м’якістю та гнучкою динамікою. Завдяки молодіжному складові хоровий тембр був досить прозорим, що могло розцінюватися і як позитивна якість, і як певний незначний недолік, залежно від репертуару, що виконувався. Нестача хорового досвіду або хорової освіти півчих якщо і виявлялася, то лише незначною мірою, переважно у середніх партіях хору в інтонаційно складних творах або творах з *divisi*.

Діяльність хору нагороджена грамотами дипломантів та лауреатів Всеукраїнського фестивалю “Від Різдва до Різдва” (м. Дніпропетровськ, 2012, 2013 рр.), подяками за участь у фестивалях “Покровські голоси” (м. Харків).

Особливе значення у Харківській церковно-хоровій культурі відіграє діяльність **Хору Трьохсвятительського храму** під керівництвом регента **Ігоря Сахна (нар. 1962 р.)**. Відомий далеко за межами не лише Харкова, але й України, він теоретично досліджує та втілює у практиці традиційні церковні одноголосні розспіви – столповий та візантійський. Святковий клірос Трьохсвятительського храму Ігор Леонідович очолює з 1998 року, водночас працюючи провідним концертмейстером концертмейстерської кафедри Харківського національного університету мистецтв (ХНУМ), солістом Харківської обласної філармонії, викладачем регентського відділення Харківської духовної семінарії, а також очолює утворений у 1990 р. ансамбль давньоцерковного співу “Стрітєння”.

Діяльність хору Трьохсвятительського храму є надзвичайно важливою, оскільки це фактично єдиний професійний колектив, який зберігає та популяризує не лише традиції церковного одноголосного співу, але й раннє російське багатоголосся, пісенспіви іверської традиції та візантійське двоголосся. У репертуарі хору пісенспіви Іоанна Кукузеля, Ксена Короніса, Іоанна Протопсалта, Якова Протопсалта, Хурмузія Хартофілакса, Мануїла Протопсалта, Костянтина Протопсалта, Феодора Фокійського, Петра Ефеського, Ангела Іванова, Косьми Мадітона, Мануїла Газіса, Симона Караса, Лікурга Ангелопулоса та ін.

Досить суворо дотримується традиції церковного співу і *Хор Харківської духовної семінарії*, який з 2007 р. очолює *протоієрей Федір Воскобойніков* – клірик Свято-Благовіщенського кафедрального собору, з 2012 р. – керівник Регентського відділення Харківської духовної семінарії. Колектив складається з вихованців Харківської духовної семінарії, деякі з них мають початкову, середню та (дуже рідко) вищу музичну освіту. Хор співає за богослужінням у Свято-Благовіщенському кафедральному соборі та семінарських святкових богослужіннях.

Однією з традицій хору є участь в його концертній діяльності випускників семінарії – нині священників Харківської єпархії. Репертуар хору складає церковно-співацький обіход московської та київської традицій, авторські пісенспіви композиторів Московської школи, таких як П. Чесноков, М. Озеров, диякон Сергій Трубачов, архимандрит Матвій Мормиль.

Старанням регентів протоієрея Федора Воскобойнікова та ієрея Савви Дорохова (також випускника хорової спеціалізації ХНУМ) хор Харківської духовної семінарії має досить професійне звучання, яке відрізняється від багатьох церковних хорів молитовністю та глибоким розумінням текстів, що розспівуються, проте через відсутність вокального досвіду півчих та відсутність у регентів можливості приділяти достатньо уваги вокальному навчання вихованців, півчі зазнають певних труднощів при роботі у високій теситурі. Колектив є дипломантом та лауреатом Всеукраїнського фестивалю “Від Різдва до Різдва” (м. Дніпропетровськ, 2006, 2007, 2010 та 2013 р.), лауреатом Міжрегіонального фестивалю “Липецькі передзвони” (2013 р.), колектив нагороджений подяками за участь у фестивалях “Покровські голоси” (м. Харків), “Державний глас” (м. Мінськ).

У 2000 році розпочалося будівництво *Храму святого священномученика Олександра, архієпископа Харківського*. На початку формування приходу хор складав 4–5 півчих і працював під керівництвом випускниці ХНУМ *Ольги Бурдун (нар. 1975 р.)*. У січні 2002 року за регентським пультом з благословення секретаря єпархії та настоятеля храму о. Михайла Кита опинилася авторка цієї статті – викладач кафедри хорознавства та хорового диригування та аспірантка ХДАК *Юлія Воскобойнікова (нар. 1974 р.)*. Протягом першого року склад хору збільшився до 14 півчих, приблизно у такому кількісному складі (13–16 хористів) він існує до цього часу.

Переважна більшість співаків хору є хормейстерами за освітою, майже всі вони викладають у музичних навчальних закладах, співають у професійних світських хорах або керують відомими самодіяльними хоровими колективами. Зокрема, у складі хору працюють:

– художній керівник та головний диригент Академічного камерного хору обласної філармонії ім. В. Г. Палкіна *Андрій Сиротенко*, який водночас є керівником Хору студентів Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна;

– хормейстер Академічного камерного хору обласної філармонії ім. В. Г. Палкіна *Тетяна Герасимчук*, яка водночас керує Народною чоловічою хоровою капелюю Національного юридичного університету ім. Ярослава Мудрого;

– керівник Камерного хору Національного технічного університету “Харківський політехнічний інститут” *Фелікс Сокол*;

– завідувач духовим відділом Харківської ДМШ №15 ім. В. А. Моцарта *Андрій Ісмаїлов*;

– старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії *Олена Мальцева*;

– артисти хору Харківського національного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка *Ганна Калоян, Єкатерина Соболева та Олексій Мовчан*;

– артист хору Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю *Євген Полевой*;

– викладачі Харківської дитячої хорової школи **Оксана Графова** та **Христина Корепанова**;

– викладач хорового відділу ХССМШ-і **Ганна Оленір**.

Колектив є лауреатом Всеукраїнських фестивалів “Від Різдва до Різдва” (2005, 2006, 2013 р.), Міжрегіонального фестивалю духовних піснеспівів (м. Запоріжжя, 2007 р.), лауреатом Міжнародного фестивалю Chorus inside (м. Москва, 2012 р.). Діяльність хору також відзначена подяками за участь у фестивалях “Покровські голоси” (м. Харків), “Державний глас” (м. Мінськ). Хором храму священномученика Олександра, архієпископа Харківського, записані два компакт-диски. За час свого існування колектив взяв участь у більше півсотні концертів, серед яких і сольні.

Хор Свято-Покровського чоловічого монастиря м. Харкова під управлінням випускниці Харківського національного університету мистецтв **Ганни Щеглової (нар. 1982 р.)** у сучасному складі існує з 2005 року. Переважна більшість півчих – студенти та випускники харківських музичних вузів. Колектив тримає вектор на музику сучасних композиторів. Зокрема, постійними авторами хору стали харківський композитор Володимир Файнер та учасниця хору (на той час) Олена Юнек. Особливості виконавського стилю цього колективу детерміновані його молодіжним складом, а також особистими контактами з композиторами.

Володимир Файнер, оцінки кліросної творчості якого є досить дискусійними у церковному середовищі, є прихильником не лише стильового, але й “технологічного” переосмислення підходів до церковної композиції. На його думку, православна музика має повернутися до поліфонічних структур, у тому числі до поліфонії суворого стилю. Його твори вирізняються переважно медитативним характером, лінеарністю фактури, використанням поліфонічних прийомів, свіжістю гармоній. Творчість **Олени Юнек** також позначена сучасним підходом до музичного рішення богослужбових текстів, є ближчою до канонів церковного співу. Її твори виконуються у різних країнах і мають неодмінний успіх завдяки певній долі консервативності, притаманній церковній культурі.

Хор Свято-Покровського монастиря є лауреатом численних Всеукраїнських та міжнародних фестивалів, серед яких Всеукраїнський фестиваль “Від Різдва до Різдва” (2006, 2007 рр.), “Хайновські Дні Музики Церковної” (м. Хайновка, Польща, 2007 р.), IV міжнародний конкурс “Поющий мир” (м. Санкт-Петербург, Росія, 2008 р.), Фестиваль православних піснеспівів, присвячений Собору Всіх Білоруських Святих (м. Мінськ, Білорусь, 2009 р.), XI Міжнародний Фестиваль православних піснеспівів “Коложский Благовест” (м. Гродно, Білорусь, 2012 р.). Колективом записано 7 компакт-дисків. Регент Ганна Щеглова нагороджена орденом Почаївської Ікони Пресвятої Богородиці за заслуги перед Українською Православною Церквою. Варто зазначити, що хор Свято-Покровського чоловічого монастиря донедавна був найбільшим церковним хором у Харкові.

Найкомпактнішим хоровим, а якщо оцінювати відповідно до класичної типології, ансамблевим складом характеризується один з найвідоміших чоловічих колективів Харкова – **Хор храму Архангела Гавриїла**, який очолює випускник хорової кафедри ХНУМ **Максим Сидоров (нар. 1985 р.)**. Численність півчих у цьому хорі ніколи не перевищувала 9 співаків, а останнім часом складає 5–6. Специфікою колективу було його утворення завдяки меценатам, і, відповідно, наявність можливості добирати півчих із задалегідь визначеним рівнем голосової обдарованості.

Хор має виключно професійний склад, в його складі – хормейстери та вокалісти з вищою музичною освітою. Звучання хору є унікальним для харківських однорідних колективів завдяки наявності у складі високих тенорів з розвинутим фальцетом, спроможних якісно озвучувати всю першу октаву, та баса-профундо, соліста Харківського національного театру опери та балету **Сергія Криженка**. Звуковий обсяг хорового діапазону сягає 4 октави. Репертуар хору витриманий у традиційних межах одноголосних піснеспівів, творів з ісоном, класичних гармонізацій та авторських творів композиторів Синодальної школи.

Наймолодшим з концертуєчих церковних хорів Харківської єпархії є чоловічий **Хор храму 2000-ліття Різдва Христового**. Хор існує з 2000 р., свого часу ним послідовно керували декілька регентів, серед яких – випускник кафедри хорового диригування ХНУМ **Андрій Михальський**, який прорегентував цим хором понад 8 років. Але концертна діяльність

колективу почалася лише з приходом у 2013 році за регентський пульта *Гліба Жолобенка (нар. 1990 р.)*, який майже 10 років співав у цьому ж хорі.

Колектив складається з професійних півчих, які мають вищу музичну освіту. Виключенням є сам регент – випускник Національного фармацевтичного університету, лікар-лаборант за першою освітою, він здобуває другу на вокальному відділенні Харківського музичного училища. Проте це не заважає йому не лише якісно керувати колективом, але й досить цікаво вибудовувати організаційні функції хористів. Регент залучає їх до забезпечення творчого життя хору, надаючи кожному певну зону відповідальності.

Основний склад хору налічує 8 півчих, але у концертній діяльності кількість півчих розширюється до 12 співаків (з урахуванням постійного додаткового складу). Концертне звучання хору характеризується багатим тембровим забарвленням, рухливістю та точністю інтонування партії тенорів, але загальні якості хорового ансамблю є нестабільними. Можливо, це пов'язано з використанням додаткового складу, і, як наслідок, невеликою кількістю спільно проведених репетицій, а, можливо, хор ще перебуває у стадії свого формування та пошуку свого тембрового та інтерпретаційного обличчя. У будь-якому випадку, цей хор є дуже перспективним, адже базується на ширій зацікавленості півчих та регента у такій творчій роботі. Професійний рівень колективу було підтверджено на Всеукраїнському фестивалі “Від Різдва до Різдва” (2016 р.), за результатами якого хор отримав грамоту лауреата.

У колективі є свій автор – композитор та аранжувальник *Євген Андрєєв*, чий власні композиції та обробки колядок та народних пісень постійно звучать у хорових концертах.

Аналізуючи творчі біографії хорів та їх керівників, можна помітити, що більшість з вищеназваних колективів утворені або відновлені в період з 1998 до 2005 року, що пов'язано з відкриттям або відновленням роботи храмів. Крім того, помітно, що зі зміною регента, як правило, відбувається зміна творчої концепції колективу – репертуару, принципів та “джерел” поповнення штату тощо. Важливим є той факт, що більшість керівників вищеназваних хорів на момент початку своєї регентської діяльності мали вік від 23 до 28 років (за винятком В. Конарева та І. Сахна), що навіть у середині ХХ століття неможливо було б увести в якості загальної тенденції. Вік регентів прямо корелює з їх прагненням до концертної діяльності. Молодь амбіційна, активна, спроможна до творчих експериментів, тому будь-який шанс популяризувати власну діяльність, особливо якщо вона є успішною, молодими регентами використовується максимально. До того ж провідною причиною, за якою молоді диригенти стають за регентський пульта, є не лише бажання послужити Богові, але й суто професійне прагнення самореалізації, адже регентування в церкві – найвірогідніша можливість створити власний хоровий колектив на платно-професійній основі.

Опитування регентів показало, що *кількість співаків* у більшості колективів, що розглядаються, складає 12–16 осіб. Виключенням донедавна був хор Свято-Покровського монастиря (його кількість коливалася від 27 до 30 півчих), а також великим складом вирізнялися хори Свято-Благовіщенського кафедрального собору та Свято-Пантелеймонівського храму (по 20 осіб). Найкомпактніший склад має хор храму Архангела Гавриїла (4–8 півчих), а хор семінарії має дві версії складу: основну – 16 осіб, та скорочену (особливо це актуально під час канікул) – до 10 осіб.

За професійною підготовкою співаків із загальної групи виокремлюються два колективи: хор Свято-Іллінського храму селища Високе та хор Харківської духовної семінарії: перший – у зв'язку із сільським розташуванням, що складає певні проблеми при наборі хористів, другий – через завідомо непрофесійний склад (відсоток професійних музикантів у семінарії не є великим, до того ж у хорі мають співати всі, хто на це здатний, незалежно від освіти).

У решті колективів більшість хористів мають *вищу професійну музичну освіту*. Наявність у Харкові кількох вузів та середньо-спеціальних навчальних закладів з диригентськими та вокальними спеціалізаціями досить впевнено забезпечує співацький контингент з відповідним рівнем підготовки. При цьому велику кількість клірошан складають люди з іншими музичними спеціальностями.

Згідно спостереження та опитування регентів провідних хорів, сьогоденний професійний склад церковних півчих в обраному сегменті (церковні хори з активним

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

концертним життям) переважно складається з кількох категорій фахівців (див. табл. 1). У процесі обробки даних використана методика математичного очікування випадкової величини, коли при наявності загальної кількісної тенденції ігноруються граничні величини, які є виключеннями з цієї тенденції. Ці величини описані окремо у правій колонці.

Таблиця 1

Рівень професійної музичної освіти учасників провідних церковних хорів Харкова

Вид освіти	Спеціалізації	Інтервальні значення	Середні значення	Специфічні показники	
<i>відсутня</i>		–	–	36% у хорі Трьохсвятительського храму	
<i>середня</i>		до 19%	5,8%	31% у хорі Свято-Іллінського храму сел. Високе 35,7% у хорі ХДС	
<i>середньо-спеціальна</i>	за спеціальностями	хоровики	до 6,25%	0,9%	18,7% у хорі ХДС
		піаністи	–	–	21,4% у хорі Свято-Іллінського храму сел. Високе
		вокалісти	до 10%	2,5%	12,5% у хорі 2000-ліття храму Різдва Христового
		<i>усього</i>	до 21,4%	7,3%	18,7% у хорі ХДС
<i>вища</i>	за спеціальностями	хоровики	12,5% – 50%	30%	0% у хорі Трьохсвятительського храму 83% у хорі храму Архангела Гавриїла
		струнники	до 27%	13,3%	
		духовики та ударники	до 14,8%	4,1%	
		народники	–	–	6,2% у хорі храму свщмч. Олександра
		теоретики, композитори	до 12,5%	4,2%	
		піаністи	до 12,5%	5%	
		вокалісти	до 25%	11,7%	47% у хорі Свято-Благовіщенського собору
		<i>усього</i>	63% – 100%	76,8%	18,7% у хорі ХДС 42,6% у хорі Свято-Іллінського храму сел. Високе

З таблиці видно, що кількість співаків з вищою музичною освітою у складі концертуючих церковних хорів Харкова становить 63–80%. У середньому третина контингенту забезпечена випускниками вищої школи хорової спеціалізації. По примітках можна також аргументовано визначити, що у Свято-Благовіщенському соборі регент має прихильність до співаків вокальної спеціалізації, а регент храму Архангела Гавриїла – навпаки. Відсоток півчих із середньою музичною освітою найвищий у хорах ХДС та Свято-Іллінського храму сел. Високе, що пов'язано в одному випадку з самодіяльним характером колективу (семінарія) та віддаленістю від міста (Свято-Іллінський храм). Найменше фахівців приходить на клірос з народних відділів вищих навчальних закладів.

За віковим критерієм переважна більшість хористів – молоді люди до 25–35 років. За винятком хору Свято-Благовіщенського кафедрального собору, склад якого сформувався більше ніж 20 років тому і змінюється незначною мірою, більшість колективів складають студенти та випускники музичних вузів. Наймолодшим хором є хор ХДС у силу своєї навчальної спеціалізації.

Важливо зазначити, що в плані *стабільності складу* всі хорові колективи мають певну рухливість – студенти випускаються і змінюють місце проживання; молоді дівчата виходять заміж та тимчасово або постійно залишають кліросне служіння, народивши дитину, – проте можна фіксувати певну стабільність колективу після його формування, як правило, пов'язаного з діяльністю конкретного регента. Зміна регента, незалежно від її причин, завжди детермінує максимальні зміни у складі хору, оскільки значна кількість півчих тримається не стільки конкретного храму, скільки конкретного регента. Цей факт зафіксований статистично. Останнім часом у зв'язку зі змінами на регентських посадах у хорах Свято-Покровського монастиря та Свято-Іллінського храму склад хорів змінився на 30–50%.

За ознакою функціональної класифікації півчих, яка фіксує наявність декількох професійних амплуа співаків, у церковних хорах значний відсоток складають фахівці, спроможні співати не в одній, а у декількох партіях (універсали), а також фахівці, які володіють навичками регента, знають устав, спроможні підхопити будь-яку партію (диспетчери). Наявність цілеспрямовано набраних солістів майже не фіксується (див. табл. 2).

Таблиця 2

Кількість півчих різної функціональної спеціалізації у провідних церковних хорах Харкова

Функціональна спеціалізація півчих	Інтервальні значення	Середні значення	Специфічні показники
соліст	до 28,5%	14%	
універсал	25% – 50%	40%	100% у хорі храму Архангела Гавриїла
диспетчер	14% – 45%	20,5%	0% у хорі храму Архангела Гавриїла

Цифри свідчать, що в розглянутих хорах досить високу частку складають півчі з розвинутою функціональністю, що дозволяє колективам, які є невеликими за складом, мати певну маневреність як на випадок відсутності когось із хористів, так і на випадок відсутності регента. Прийшов регент на службу чи не прийшов – служба відбудеться, що зовсім неймовірно звучить для світського колективу, будь-який відповідальний виступ якого не може відбутися без диригента.

Дослідження діяльності сучасних церковно-хорових колективів дозволяє встановити певні приховані тенденції розвитку православної хорової культури, виявити її рушійні сили та основні детермінуючі фактори, принаймні в межах одного міста. Вивчення біографій

колективів, аналіз їх функціональної структури, а також аналіз гендерної та вікової специфіки сучасної регентської діяльності дозволяє зробити певні висновки.

Формування нового покоління церковно-хорових колективів відбулося у Харкові за короткий період з 1998 до 2008 року. Це пояснюється активним відкриттям старих та побудовою нових храмів. Варто відмітити, що у найближчій перспективі цей процес суттєво збавить темпи, настане час нарощувати й закріплювати те, що побудоване.

Стан церковно-хорової культури має пряму залежність від стану світської музичної освіти, оскільки провідні церковні хори складаються переважно з випускників музичних вузів (63% – 100%).

Рушійною силою розвитку церковного співу на пострадянському етапі стали молоді випускники музичних вузів, які у пошуках самореалізації із завзяттям узялися за кліросну справу. Соціально-психологічна специфіка цієї категорії музикантів є фактором, який позитивно сприяє розвитку концертної, просвітницької та іншої суспільно значущої діяльності хорів.

Творче обличчя хору формує регент. Він обирає співаків, репертуар, форми взаємодії та ін. Тому саме регентська діяльність є основним фактором впливу на розвиток сучасної церковно-співацької культури та хорової культури взагалі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко В. Г. Секуляризація православної духовної хорової музики в російській та українській культурі XVII–XXI ст. : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 26.00.01 / В'ячеслав Бойко. – Харківська державна академія культури, Харків, 2008. – 13 с.
2. Дьяченко Е. Церковное пение как феномен русской православной культуры. Историко-культурный и морфологический анализ : дисс. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 / Екатерина Дьяченко. – Государственная академия славянской культуры, М., 2010. – 166 с.
3. Карпов Ю. Современная регентская практика: хормейстерский аспект : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Юрий Карпов. – Казанская государственная консерватория (Академия) им. Н. Г. Жиганова, Казань, 2006. – 196 с.
4. Сахно И. Л. Византийское богослужбное пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 / Игорь Сахно. – Харк. нац. ун-т искусств. им. И. П. Котляревского. – Харьковский национальный университет искусств им. И. Котляревского, Харьков, 2013. – 260 с.
5. Хватова С. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI вв. : дис. ... докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Светлана Хватова. – Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, 2011. – 423 с.

REFERENCES

1. Boiko, V. (2008), "Secularization of orthodox sacred choral music in the Russian and Ukrainian culture of XVII–XXI centuries", Thesis abstract for Cand. Sc. (Art), 26.00.01, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 13 p. (in Ukrainian).
2. Dyachenko, E. (2010), "The church singing as phenomenon of Russian Orthodox Culture", Thesis for Cand. Sc. (Culturology), 24.0.01, State Academy of Slavic Culture, Moscow, 166 p. (in Russian).
3. Karpov, Y. (2006), "The modern precentor's practice: choirmaster aspect", Thesis for Cand. Sc. (Art), 17.00.02, Kazan State Conservatory (Academy), Kazan, 196 p. (in Russian).
4. Sahno, I. (2013), "Byzantine liturgical singing nowadays: the ratio of oral and written traditions". Cand. Diss. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 261 p. (in Russian).
5. Hvatova, S. (2011), "Orthodox singing tradition at the turn of XX–XXI centuries", Thesis for Doc. Sc. (Art), 17.00.02, Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, 423 p. (in Russian).

**КОНДАК НА ВОЗНЕСІННЯ ЯК ЗРАЗОК ГИМНОГРАФІЧНОГО ЖАНРУ:
БОГОСЛОВСЬКО-ПОЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ**

У статті досліджено гимнографічний макрожанр кондака на прикладі кондака на Вознесіння. Розглянуто походження та його місце і роль у ранній східнохристиянській гимнографії. Проведено богословський і літературно-структуральний аналіз оригінального тексту повного кондака на Вознесіння. Охарактеризовано богословський зміст і поетику кондака на Вознесіння і його значення в історичній гимнографії.

Ключові слова: кондак, Вознесіння, ікос, гимнографія, діалог, алюзія.

Юрій Дерев'янчук

**КОНДАК НА ВОЗНЕСЕНИЕ КАК ОБРАЗЕЦ ГИМНОГРАФИЧЕСКОГО
ЖАНРА: БОГОСЛОВСКО-ПОЭТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ**

В статье исследовано гимнографический макрожанр кондака на примере кондака на Вознесение. Рассмотрено происхождение и его место и роль в ранней восточнохристианской гимнографии. Проведено богословский и литературно-структуральный анализ оригинального текста полного кондака на Вознесение. Охарактеризовано богословское содержание и поэтику кондака на Вознесение и его значение в исторической гимнографии.

Ключевые слова: кондак, Вознесение, икос, гимнография, диалог, аллюзия.

Yuriy Derevianchuk

**THE KONTAKION OF THE ASCENSION AS AN EXAMPLE OF THE
HYMNOGRAPHIC GENRE: THE THEOLOGICAL AND POETIC CONTEXT**

The kontakion is the oldest and the first hymnographic genre in the Liturgy of the Eastern Church. The hymnographic macro-genre includes the kontakion and the canon because in both cases we are dealing with expended phenomena of the epic theological liturgical poetry which mostly keeps a clear melodic and rhythmic structure. The history of this hymnographic proto-genre, which became the basis for the modern canon is quite short. After its appearance in the Byzantine Liturgy at the beginning of the VIth century, already in VIIIth century the canon began to replace the kontakion and later completely superseded it. However, the kontakion as a big hymnographic genre has had an enormous influence on hymnographic poetry.

The paper aims to explore the theological and the poetic content of the Kontakion of the Ascension. The author consistently considers the original Greek texts of the kontakion and presents a detailed picture of this theological poem which a full kontakion actually is. The research shows that each of the 18 ikos that resonates with the theological thought of the Church Fathers, as well as with dogmatic formulations of the Ecumenical Councils. At the same time, the kontakion is a refined poetry which lays a fundament for future poetics of the Byzantine canon and of the entire Eastern hymnography. In particular, the Kontakion of the Ascension is a liturgical poem that praises in a poetic way this Event and its significance in the history of the salvation. In addition, the kontakion's vision conveys the emotional side of the event of the Ascension. Thus, the Mystery of the Ascension in the hymnographic genre of the kontakion is presented as a historical event that occurred on the Mount of Olives, whose witnesses disciples of the Savior were and, at the same time, as the metahistorical eternal truth which completely fulfills God's plan of the salvation and starts the countdown of its final implementation in Parousia. The study shows that the kontakion is one of the most vivid examples of hymnographic work which absorbed the experience of the early generations of the Christian community. The kontakion widely uses biblical exegesis and the material that includes a reflection of

the theological thinking of the Church which, starting from the apostolic kerygma, resonates with the patristic thought and dogmatic assertions of the Councils. Besides, the kontakion, through its responsorial singing, is one of the best examples of the dialogic nature of the Christian worship.

Key words: *the kontakion, the Ascension, ikos, hymnography, dialog, allusion.*

Вознесіння не святкувалось як окреме свято у Пасхальному періоді до кінця IV – початку V століть і, відповідно не могло мати своїх, “окремих” піснеспівів. Тому, вірогідно, що щойно зі становленням Вознесіння як окремого свята у християнському календарі з’являється більш-менш усталена і органічна поезія, що оспівує значення пам’яті цієї події і велич цього Таїнства. Хронологічно це дуже близько, з точки зору історичної літургії, до часу появи такого фундаментального гімнографічного жанру, як кондак. Саме тому, дослідження кондака свята може виявити візію доктрини Вознесіння у богомисленні ранньої Церкви.

Кондак досліджували у своїх працях численні автори. Ці дослідження є достатньо ґрунтовними, але здебільшого загальними. Зокрема, кондак розглядали, більшою мірою з історичної точки зору, Ар Джо Шорк (R. J. Schork) [20] та Н. Д. Успенський [8], з мистецької та літургійної – І. Уелеш (E. Wellesz) [23] та К. Керн [4]. Проте, цілісного комплексного дослідження кондака на Вознесіння як унікального явища літургійної поезії з богословської точки зору в українській науковій літературі не існує.

Мета статті – показати богословський і поетичний контекст кондака на Вознесіння, а також його єдність з біблійно-патристичною парадигмою цього Таїнства, і безпосередній його вплив на канон свята.

За словами Едварда Фолей (E. Foley): “Усне дійство – у серці раннього християнського благовістя, і воно творить нові релігійні форми тієї Правди, що відома як Євангеліє” [12, р. 23]. Цими формами стає, серед інших, літургійна поезія, що оспівує події і осіб священної історії. До певної міри, літургійна поезія стає продовженням ранньохристиянської керигми, адже “звершувати богослужіння без співу було б цілковито неприйнятним для християн перших століть” [12, р. 5]. Тому, як зазначає Дом Грегорі Дікс (D. G. Dix): “Зрозумілим є те, що два великі християнські свята – Пасха і П’ятдесятниця мали свої власні читання і піснеспіви, навіть у II столітті; і є ознаки того, що вони були більш-менш однаково відібраними повсюди у тому часі” [10, р. 360]. Проте, літургійні джерела не дають достатньо відомостей про те, якими були ці гімнографічні зразки літургійної поезії [4, с. 64]. Очевидним є лиш те, що від самого початку християнська гімнографія твориться навколо псалмоспівів. Тому, за словами І. Карабінова: “Всі різновиди творів візантійської церковної поезії генетично зводяться до древніх приспівів, якими християни супроводжували спів біблійних псалмів і пісень. Єдиний виняток у цьому плані становить, мабуть, давній кондак. [...] Піснеспіви цього роду є довгим рядом строф, що об’єднані акростихом. Цій зовнішній єдності відповідає і внутрішня єдність їх змісту: на противагу канонам, де кожний тропар стоїть окремо, в кондаках зміст розвивається послідовно, починаючи від першої акростихованої строфи і закінчуючи останньою” [3, с. 74]. Про час його появи Ігон Уелеш (E. Wellesz) відзначає, що “кондак увійшов у Візантійську Літургію всередині перших декад VI століття” [23, р. 183]. Очевидно, що йдеться про “цілий” кондак. З цього приводу К. Керн говорить наступне: “Якщо в наших сучасних богослужбових книгах цей піснеспів займає найскромніше місце і губиться в численних піснях канону, то в древності, до появи канонів, кондак займав цілковито виключне місце в добовому і річному богослужінні. Він зовсім не обмежувався однією строфою, а являв собою самостійне і велике поетичне творіння, так би мовити, цілу богословську поему. Давній кондак, у його класичному вигляді – це ланцюжок з 20–30 строф, що поступово розвивають одну загальну тему. В цій поемі потрібно розрізняти наступні складові частини: початкова строфа, *κουκούλιον* [*προοίμιον*], що написана одним, незвичним для всього твору розміром; ікоси, кількістю найчастіше 24, написані одним спільним для всіх них розміром; приспів, *ἑρμόμιον*, або *ἄκροτελεύτιον*, або *ἀνακλόμενον* в один-два стихи. Цей приспів був останньою фразою початкової строфи, *κουκυλιά*. Ініціали всіх рядків, як ікосів, так і *κουκυλιά*, дають акростих, *κрасгранесіо*. Ікос, *οἶκος*, по-грецьки означає *дім*. Як показало наукове дослідження, кондаки є початкового походження

сірійського; а сірійською *deth* – дім – може означати і строфу [...]. Таким чином, весь кондак структурально уподібнюється великій будівлі, чертогу, що побудований за особливим планом з великою кількістю окремих кімнат” [4, с. 30]. Хоча, як відзначає Ар Джо Шорк (R. J. Schork), кондак не зник зовсім з богослужбового вжитку, а, радше, трансформувалася, адже “повністю цілий кондак, але навіть урізноманітнений іншими наспівами – те, що відоме сьогодні в Грецькій Церкві як Акафіст” [20, р. 9]. Таким чином, кондак, у порівнянні з іншими зразками гімнографічної творчості, дає найбільш довершений і повний богословський ракурс у поєднанні з поетичною красою.

До гімнографічних макрожанрів слід зараховувати кондак і канон, оскільки в обох випадках маємо справу з розгорнутими епічними богословськими явищами літургійної поезії, в яких, переважно, зберігається чітка мелодична і ритмічна структура. Натомість, стихири, тропарі, сідальні, світильні можна віднести до малих гімнографічних жанрів [1, с. 48]. Появу гімнографічного макрожанру кондака пов’язують з іменем св. Романа Солодкопівця [23, р. 179]. Короткі відомості про його життя і творчість містяться в одному з патріарших Типіконів, що були опубліковані А. А. Дмитрієвським. Там говориться: “Καὶ τοῦ ὁσίου Ῥωμανοῦ, τοῦ μελωδοῦ τῶν κοντακίων, ὄρμητο δὲ ἐκ Συρίας τῆς Ἐμισσηνῶν πόλεως, διάκονος γενόμενος τῆς ἐν Βηρυτῶν ἁγίας Θεοῦ ἐκκλησίας, τῆς λεγομένης Ἀναστάσεως, καταλαβὼν δὲ Κωνσταντινούπολιν ἐν τοῖς χρόνοις Ἀναστάσεως βασιλείας, κατέμενεν ἐν τῷ ναῷ τῆς παναγίας Θεοτόκου ἐν τοῖς Κύρου, ἐν ᾧ καὶ τὸ χάρισμα ἔλαβεν τῶν κοντακίων παρὰ τῆς παναγίας Θεοτόκου, ὡς εἶναι τὸν ἀριθμὸν τῶν ποιηθέντων κοντακίων παρὰ αὐτοῦ *περὶ τὰ χίλια*”. Крім загальних відомостей про те, що св. Роман Солодкопівець був родом із Сирії, служив дияконом у Бейруті, потім у Константинополі, за часів імператора Анастасія I (491–518), говориться зокрема, він отримав дар написання кондаків від Пресвятої Богородиці, яких написав “близько тисячі” [2, с. 10]. Сам св. Роман Солодкопівець називав свої творіння по-різному: гімн (*ὁ ὕμνος*), епос (*τὸ ἔπος*), хвала (*ὁ ἄῤῥος*), псалом (*ὁ ψαλμός*), поема (*τὸ ποίημα*), пісня (*ἡ ᾠδή*), моління (*ἡ δέησις*), прохання (*ἡ προσευχή*), а термін «кондак» з’являється лише у IX столітті [23, р. 179]. На сьогоднішній день відомо близько сотні кондаків св. Романа Солодкопівця.

Перш за все, “кондак є наративним і дидактичним жанром у гімнографії, як відомо, його створення пов’язане з поетизацією проповіді” [1, с. 47]. Як показують дослідження, вже у II столітті у Сирії існувало явище поетизованих проповідей, тобто віршованих гомілій [23, р. 185]. За словами Ар Джо Шорка (R. J. Schork): “Поєми Романа, у всіх значеннях цих слів, є співаними проповідями” [20, р. 6]. Причому, “не лише довжина складів мала значення для Солодкопівця, але, будучи поетом і мелодом, тобто музикантом, він підпорядковував своє віршування не лише до законів метрики, але й до гармонійних музичних вимог” [4, с. 75]. Таким чином, кондаки були поетичними проповідями, “що покладені на музику і мали місце після біблійних читань, [...] частиною ранкових молитов у Східній Церкві” [20, р. 6], тобто кондак співався на Утреній, на місці сучасного канону. Саме тому, на думку багатьох дослідників, деякі уривки з кондаків збереглися саме на Утреній. К. Керн говорить про 17 сідальних та деякі світильні з Пентикостаріону, зокрема *Πлоттю заснувши*, а також багато з Тріоді і Міней [4, с. 75]. А Н. Д. Успенський додає до них “тропар Великої Суботи *Благообразний Йосиф*” [8, с. 266]. Виконувався кондак наступним чином: “кукуліон і всі строфи співав соліст, сам св. Роман, а рефрен після кукуліона і кожної строфи – всі слухачі” [8, с. 273]. В оригіналі кондак мав власні мелодії, “в одних випадках, це було цілком самостійне, в музичному плані творіння (*ἰδίόμελον* – самогласний). В інших – воно виконувалось за наспівом іншого твору. Це був спів на “подібний” (*πρόσομοια*)” [8, с. 272]. К. Керн відзначає, що кондаки до сьогодні виконуються на власну окрему мелодію, зокрема, у сербів [4, с. 29]. З появою нового гімнографічного жанру – канону у VIII столітті, він “поступово замінив кондак” [1, с. 47]. Проте, як відзначає К. Керн: “Кондак, у всьому своєму об’ємі, складав головний зміст богослужіння свята за Студійським уставом ще у XI–XIII століттях” [4, с. 31].

Кондак Вознесіння складається з кукуліону і 18-ти ікосів. Акростих з початкових літер кожного ікоса вказує на авторство – *τ.ο.ῤ. τ.α.π.ε.ι.ν.ο.ῤ. Ῥ.ω.μ.α.ν.ο.ῤ.* – “смиреного Романа”. Існує два варіанти кукуліону – перший, що використовується в сучасному богослужбовому

вжитку, і альтернативний варіант. Його текст наступний: “*Ἐν τῷ ὄρει τῶν ἐλαιῶν ἀγάσας τοὺς μαθητὰς εἰς οὐρανοὺς ἀνελήφθης, κύριε, ἐπαγγειλάμενος αὐτοῖς διδασκαλίαν καὶ βοήσας αὐτοῖς. Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν καὶ οὐδεὶς καθ’ ὑμῶν*” [22, р. 138] (“Освятитиши учнів Своїх на горі Єлеонській, Ти вознісся на небеса, Господи, звістивши їм вчення Своє, і воскликнув до них: не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти Вас” [5, с. 148]. Куколіон кондака містить рефрен (*Ἐρῦμιον*), котрий повторюється після кожного ікоса. У ньому Ісус запевнює Своїх учнів: “Я з вами і ніхто супроти вас”. Текст Тріоди подає куколіон і ікос кондака, що співається на 6-ий глас, його виконують на Утренній, після 6-ї пісні канону. Сам куколіон – на Повечір’ї, після *Достойно*, і на Літургії, після тропаря. Він звучить наступним чином:

Ἔσκε ὦ πάτερ ἠερόανθεκ εμοτρένιε, ἢ ἄσκε на
 земаῖν σοεανθῆκεк пѣнымак, вознѣлака ξῆν во
 ελῆνѣ Χρῆτῆ Εἶκε πάτερ, ηικάκοке ψαλῆδαῖεκα, но
 прεκυβῆλα πεωτῆζηний, ἢ κοπῆλ ἀεκαψнымак τᾶ:
 Ἰζα ξεμαк ex κῆλη, ἢ ηикετῶке на вῆ.

Ἰκοεκ:

Ἰῆке земаῖν на земаῖν ωτᾶνθηκῆν, ἄσκε
 пѣзельнак пѣрети οὔτεδῆλῆσιμη, прῆνῆνῆте
 κοπρᾶνθηмак, ἢ на выкотῆ возведῆмак ὅτη ἢ
 мῆσλη, κперῆмак вῆды, κεδῆνѣ чδεπεка, на пῆнак
 кратᾶ εμῆртῆн, ηεπρῆζηмак κῆтῆ ex Ἀῆλανθῆ
 горῆ, ἢ εζηρᾶтῆ на ἠεβαλᾶκῆмаго на ὀελαцῆχῆ
 ηοῖма. ωσῆδαῆ ко Γᾶ на пῆῆл κοτῆтῆ, ἢ τᾶλω
 λρῶληкῆзны λῆры ραδαῆ ἠῆλωмак κῆοῖмак,
 οὔтῆшнык ᾶ, ἄкеω Ὀῖз, ἢ οὔтῆвῆрдῆк ᾶ,
 ηастᾶнθηк, ἡкω κῆнῶк, ἢ рῆтῆ ex ηῆмак: ηε
 ραδαῆῆкака κῆз, Ἰζα ξεмак ex κῆλη, ἢ ηикεтῶке
 на вῆ.

[7, с. 472]. За словами Юстина Александру Міхоча (J. A. Mihos): “Літургійна традиція Східної Церкви є пронизана радістю і оптимізмом у розумінні Вознесіння. Кондак Вознесіння надає особливого значення таємничості події” [18, р. 60]. Споглядання Таїнства Вознесіння закликає спрямувати “очі і мислі” в напрямку до тих небес, на які Христос возносить людську природу.

Св. Роман Солодкопівець широко використовує “як алюзії до фрагментів Писання, які не прямо пов’язані зі самою розповіддю” [20, р. 14]. Так, другий ікос у поетичний спосіб описує благословення Христа, яке Він дає Своїм учням на Оливній горі. Господь возноситься, але не залишає Своїх “пташенят”, даючи запевнення, що назавжди залишаться з ними. Ось як у ньому говориться про це: “*Ὁ τῆν γῆν καταλαβών, / ὡς μόνος οἶδεν, / ἀναβαίνων ἐξ αὐτῆς / πάλιν, ὡς οἶδεν, / ἦρεν οὐς ἠγάπησεν / καὶ εἰς ὄρος μετέωρον / ἦγαγεν οὐς συνήγαγεν, / ἢ ἔχοντες εἰς ὕμος / τὰς κάρας καὶ τὰς φρένας / πάντων τῶν χαμαιζήλων / λάθωσι λοιπόν. / Διὸ ἀναχθέντες / ἐν τῷ βουνῷ τῶν ἐλαιῶν / περιεκύκλουν / τὸν εὐεργέτην, / ὡς διηγεῖται / Λουκᾶς ὁ [μύστης] / ἐπάρας δὲ ὁ κύριος / χεῖρας καθάπερ πτέρυγας, / ὡς ἀετὸς ἐσκέπασε / τῆν νοσιᾶν ἣν ἔθαλπε / καὶ λέγει τοῖς νεοσσοῖς. / “Ἐπεσκάσα ὑμᾶς / ἐκ πάντων τῶν κακῶν / ὡς οὐκ ἔστερξα ὑμᾶς, / ἀγαπήσατέ με, / καὶ οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]”* [22, р. 140–142] (“Той, що зійшов на землю, – Єдиний це знав, відходячи від неї знову, як Він знав, возніс тих, котрих зібрав, щоб вони, возносячись на висоту тілом, разом з думками своїми, забували нарешті все земне. Тому вони були виведені на Оливну гору, як розповідає учень Христовий – Лука, і обступили Свого Благодателя. І Господь, знявши руки Свої, як орел крила, покрив ними гніздо Своє (початкову Церкву Своєю), котре Він зігривав, і каже пташеняттям Своїм: Я захищав вас від всіх бід; тому, як Я полюбив вас, так й ви любіть Мене. Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 148]. Подібне порівняння використовує Сам Христос у Євангелії від Матея, коли, звертаючись до Єрусалима, виголошує засуд на юдеїв, що не захотіли зібратись під Його крилами (Мт. 23, 37). Собор на Оливній горі, на протигагу до засуду, подає благословення “гнізда” – Церкви.

У третьому ікосі продовжується тема благословення, яке після Вознесіння актуалізується присутністю Святого Духа. У ньому говориться: “*Υπεράνωθεν ὑμῶν, / ὧ μαθηταὶ μου, / ὡς θεὸς καὶ ποιητῆς / ὅλου τοῦ κόσμου / τείνω τὰς παλάμας μου / ἃς οἱ ἄνομοι ἔτειναν, / ἔδησαν*

καὶ καθήλωσαν. / ὑμεῖς οὖν ὑποθέντες / τὰς κάρας ταῖς χερσίν μου / σύνετε, γνῶτε, φίλοι, / ὅπερ ἔκτελῶ. / ὥσπερ γὰρ βαπτίζων / χειροθετῶ ὑμᾶς ἄρτι / καὶ ἐυλογήσας / ἐξαποστέλλω / πεφωτισμένους, / σεσοφισμένους. ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς ὑμῶν / ἀνεσις καὶ ἐυρέπεια. / ἐπὶ δὲ ταῖς ψυχαῖς ὑμῶν / ἔλλαμψις, καθὼς γέγραπται. / Ἐκ γὰρ τοῦ πνεύματός μου / ἔκχεῶ ἐπὶ ὑμᾶς, / καὶ ἔσεσθέ μοι δεκτοί, / διδακτοί καὶ ἐκλεκτοί, / οἵκεῖοι καὶ πιστοί. / καὶ οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ' ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ' ὑμῶν]" [22, p. 142–144] (“Я як Бог і Творець всього світу простягаю над вами, учні Мої, з висоти долони Мої, котрі беззаконні люди розпростерли, прив’язали і прибили. Тому ви, приклонивши голови під руки Мої, зрозумійте, пізнайте те, що Я сьогодні звершую. Адже, ніби хрестячи, Я покладаю на вас руки і, благословивши, посилаю вас просвіченими, мудрими. На головах ваших тепер – краса і похвала, а в душах ваших – просвіщення, як написано: від Духа Мого виливаю на вас (Йоїл 2, 28), і ви Мені любі, – ви навчені Мною і Мої вибрані. Вірні і завжди Мої. Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 149]. У цьому ікосі говориться про початок апостольської місії, що почнеться невдовзі, скріплена благодаттю П’ятдесятниці, та відображається тринітарний аспект спасіння. Богословська думка св. Романа Солодкопівця в поетичний спосіб торкається найважливіших моментів православної доктрини. Але, “торкаючись питань віровчення і християнської моралі, він використовував творіння Отців Церкви – святих Василя Великого, Григорія Ниського [...]. Особливо близьким йому був св. Йоан Золотоустий” [8, с. 275]. В. В. Василик додає, що “не виключено, що саме дидактична традиція св. Йоана Золотоустого сприяла вкоріненню кондака в Константинополі, в крайньому разі, для св. Романа Солодкопівця твори св. Йоана Золотоустого були одними з основних джерел його кондаків” [1, с. 48]. Саме тому, догматично, творіння св. Романа Солодкопівця завжди залишаються у “руслі” христологічної і тринітарної доктрини Церкви [20, р. 18]. І хоч його кондаки, як відзначає Ігон Уелеш (E. Wellesz): “сповнені дуже сильними спалахами проти Несторія і Євтихія, так само як і проти духу античної поезії і філософії” [23, р. 189], проте, св. Роман був у першу чергу поетом, а не богословом [8, с. 276], тому його творіння вражають не стільки глибиною богословської думки, скільки витонченим естетичним смаком, психологізмом і драматургією, якими вони сповнені.

Наступні чотири ікоси є “плачем” апостолів, які сповнені печалі від розлуки зі Спасителем. Зокрема, четвертий ікос голосить наступне: “*Ταῦτα λέξας ὁ σωτήρ / τοῖς ἀποστόλοις / ἰκανὴν τε καὶ πολλήν / παρέσχε λύπην. / τάχα δὲ καὶ ἔκλαυσαν / καὶ ἐκ βάθους στενάξαντες / εἶπον πρὸς τὸν διδάσκαλον. / “Ἀφεῖς ὑμᾶς, οἰκτῆρμων, / χωρίζῃ τῶν φιλοῦντων; / Ταῦτα γὰρ ὡς ἀδελφῶν / ἐφθέγγεω ἡμῖν. / τὰ ῥήματα ταῦτα / ἀποδημίαν σημαίνει, / καὶ τούτου χάριν / ἀδημονοῦμεν, / ἐπειδὴ εἶναι / σὺν σοι [ποθοῦμεν]. / ζητοῦμέν σου τὸ πρόσωπον, / τέρπει γὰρ τὰς ψυχὰς ἡμῶν. / ἐτρώθημεν, ἐδέθημεν / τῇ γλυκυτότητι θεοῦ σου. / οὐκ ἔστι πλὴν σοῦ θεός. / μὴ μακρύνῃς οὖν σαυτὸν / τῶν σῶν ἀγαπητῶν, / συμπαραμένειν ἡμῖν / καὶ λέξον πρὸς ἡμᾶς. / Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ' ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ' ὑμῶν]*” [22, p. 144–146] (“Сказавши це, Спаситель (через це) навів на апостолів сильну і велику печаль; і вони одразу ж заплакали, і, зітхнувши з глибини душі, сказали до свого Учителя: “Залишаючи нас, Милостивий, Ти віддаляєшся від тих, що люблять Тебе; бо про це Ти як Той, що вже йде на небо, сказав нам. Слова ці означають Твій відхід від нас, і тому ми сумні. Бо якщо ми бажаємо перебувати з Тобою, – значить ми любимо Лик Твій; бо він повертає до себе душі наші. Ми вражені любов’ю, ми захоплені найсолодшим спогляданням Твоїм; бо немає Бога, окрім Тебе; не віддаляйся від возлюблених Твоїх, перебувай ще з нами і скажи нам: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 149]. Сцена Вознесіння, що відбувається на Оливній горі, перетворюється у св. Романа Солодкопівця на повний любові і смутку діалог між Христом і апостольським собором. Так, у наступному ікосі апостоли демонструють свою вірність Христу і говорять про своє відречення від світу, який вони покинули заради Нього: “*Ἀπελίπομεν ἡμεῖς / ὅλον τὸν βίον / καὶ ἐφύγομεν αὐτὸν / καθάπερ βίαν. / ἵνα σε κερδήσωμεν, / ἐπὶ γῆς ἐγενήθημεν / ξένοι καὶ παρεπίδημοι. / ὁ πρῶτος ἡμῶν Πέτρος / γενόμενός σου φίλος / πάντων ἠγλοτριώθη / ἄν εἶχε τὸ πρῆν. / Ἀνδρέας δ' ὁ τούτου / συναίμων, ὅτε σε εὔρεν, / τῶν ἐν τῷ κόσμῳ / εὐθύς ἀπῆρε / καὶ τὸν σταυρόν σου [ἐπ' ἡμῶν ἦρε]. / Τοιαύτην οὖν διάθεσιν / θέλεις ἀφεῖναι, δέσποτα, / καὶ σπεύδεις ἐκδραμεῖν ἡμῶν / ὥσπερ ἐπιλαθόμενος; / Μὴ γένοιτο, βασιλεῦ. / μὴ γελᾶσωσιν ἡμᾶς / οἱ μισοῦντες ἡμᾶς, / μὴ βοήσωσιν ἡμῖν. / Ποῦ ἔστιν ὁ ἐπίων. / Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι*

μεθ' ὑμῶν / καὶ οὐδέξ καθ' ὑμῶν]” [22, р. 146] (“Залишаємо ми все життя земне, і втікаємо від нього, ніби через силу, щоб лише придбати Тебе. На землі ми зробилися мандрівниками і чужинцями. Серед нас [перший] – Петро, зробившись другом Твоїм, відмовився від всього, що мав він колись. Також і Андрій – його рідний брат, лиш придбавши Тебе – відразу відмовився від всього мирського, і взяв на рамена хрест свій. І таку велику нашу прихильність до Тебе, Ти хочеш залишити, Господи, і поспішаєш знехтувати нами як Той, що забув нас. Нехай не буде цього, Царю небесний! Хай не посміються над нами ті, що ненавидять нас, щоб не викликували до нас: де Той, Хто сказав вам: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 149–150]. У цьому ікосі св. Роман використовує аллюзію на стихи 113-го псалма, у якому погани запитують: “Де Бог їх? – і чують у відповідь: А Бог наш на небі і на землі” (Пс. 113, 10–11). У Своєму Вознесінні Господь не залишає землю, як і у Своєму Воплощенні Він не покинув неба. Тому, навіть возносячись від апостолів, Він завжди “на небі і на землі”.

У шостому ікосі продовжується прохання апостолів до Христа і перелік їхніх заслуг. У ньому говориться наступне: “*Παρορᾶς, ὧ λυτρωτά, / καὶ οὐ λογιζῆ / τὴν φιλίαν τῶν υἱῶν / τοῦ Ζεβεδαίου; / Μνήσθητι, φιλόανθρωπε, / πᾶς τοῦ θείου σου ῥήματος / ἤκουσαν καὶ οὐ παρήκουσαν; / Οὐκ εἶπον ἐν καρδίαις. / Τίς οὗτος ὁ καλέσας; / ἀλλὰ καὶ τοῦ γενέτου / προέκρινάν σε. / Ματθαῖος δὲ πάλιν / τοῦ τελωνίου τὸν πόρον / ὡς ἀπορίαν / πολλὴν ἤγεῖτο, / ἐπειδὴ πλοῦτον / τὸν σὸν [ἐτόθει]. / Θωμᾶς δὲ ὁ καὶ Δίδυμος / καὶ τὴν ζωὴν ἐμίσησε. / Καὶ ἅπαζ πάντες εἶπομεν. / Σὲ ἀντί πάντων στέργομεν. / μὴ οὖν στερήσῃς ἡμᾶς. / ἐναγκάλισαι ἡμᾶς / καὶ βόησον ἡμῖν. / Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / “Ἐγὼ εἶμι μεθ' ὑμῶν / καὶ οὐδέξ [καθ' ὑμῶν]”* [22, р. 148] (“Не чуєш Ти, Відкупителю, і не приймаєш до уваги любові до Тебе синів Заведеевих. Згадай, Чоловіколюбче, як вони, почувши Божественне слово Твоє, відразу зраділи тим, про що чули, – чи не говорили в серцях своїх: Хто цей, що покликав нас? Навпаки, вони віддали перевагу Тобі, навіть, ніж батькові своєму. Матей же, при цьому, саме багатство митаря, почав вважати за велику бідність для себе, бо полюбив Твоє багатство. А Тома – Близнюк, навіть саме життя зненавидів. І ось, одного разу ми сказали Тобі: ми любимо Тебе понад усе. Тому не залиши нас, будь з нами, Ти, що все сповнюєш; прийми нас у обійми Свої і скажи до нас: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 150]. Цей ікос оспівує апостольську жертовність і любов. У його згадці про апостола Тому – посилення до євангельської сцени про воскресіння Лазаря, де він говорить: “Ходімо й ми з ним, щоб разом умерти” (Йо. 11, 16).

У наступному ікосі продовжується діалог Христа з апостолами. Господь знову потішає Своїх учнів, кажучи, що Його Вознесіння – час радості, а не смутку. Він, вказуючи на небеса як Своє Житло, запевняє їх, що як Всемогутній Творець Він володіє ними. Ікос оспівує Божу велич “нового” творіння світу, що починається у Вознесінні. Ось як це оспівується св. Романом: “*Ἐπακούσας ὁ σωτήρ / τῶν ἀποστόλων / καὶ ἰδὼν τὸν ὄδυρμόν / τῶν ἀγαπόντων, / τότε ἀντελάβετο / ὡς πατήρ υἱοῦς αὐτοῦ, / ὥκτειρε καὶ ἐβόησε. / “Μὴ κλαίετε, ὧ φίλοι. / καιρὸς γὰρ οὐδακρῶν, / ἀλλ' οὕτε ἡμέρα / ἐστὶν ὄδυρμοῦ. / χαρᾶς ἐστὶν ἄρα. / πρὸς τὸν ἐμὸν γὰρ πατέρα / ἀναλαμβάνω / τὰς πτέρυγὰς μου / καὶ καταπαύω / ἐν τῇ [σκηνῇ] μου. / σκηνὴν οὐ περιγράφουσαν, / ἀλλὰ περικυκλοῦσάν με, / ὡς Ἡσαΐας βοᾷ. / Ὡς καμάραν οὐρανὸν / ἐστήσατο Θεὸς / καὶ οἶκεῖ ὡσπερ σκηνὴν, / ὁ λέγων τοῖς αὐτοῦ. / Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἶμι μεθ' ὑμῶν / καὶ οὐδέξ [καθ' ὑμῶν]”* [22, р. 150] (“Спаситель, вислухавши апостолів і бачачи плач тих, що люблять Його, зворушився і як Батько змилювався над дітьми Своїми, і сказав: “Не плачте, возлюблені, бо не час для сліз; зараз не день плачу, але час радості. Бо Я підношу крила Мої до Отця, і упокоюсь у житлі Моєму. Адже житлом Моїм я сотворив твердь небесну, – житло, що не обіймає Мене, але яке оточує Мене, як каже Ісаїя: Бог поставив небо, ніби розкинув шатра, і живе у ньому, як у житлі Своєму. Це – Я, Котрий сказав: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 150–151]. За словами Ар Джо Шорк (R. J. Schork): “Типологія [...] є скрізь у *kontakia*” [20, р. 15]. Так, використовуючи старозавітний образ з книги Ісаї, ікос представляє Христа – Пантократора, Чіїми руками утворена земля і твердь небесна. У Таїнстві Вознесіння Господь являє Своїм учням звершення Промислу спасіння мовою творіння.

Восьмий ікос об'являє ікономію спасіння щодо людини. Христос запевняє апостолів, що те, що Він чинить, – для загального добра людства. В ікосі про це говориться наступним

чином: “*Δαροὶ οὖν καὶ φαιδροὶ / γίνεσθε ἄρτι, / καὶ χαρίεσσαν μορφὴν / ἀναλαμβάνετε / ἄσμα καινὸν ᾄσατε. / καὶ γὰρ πᾶν ὃ ἂν γένηται / ἔνεκεν ὑμῶν γίνεται / ὑμῶν χάριν κατηήθον / καὶ διὰ πάντων ἡλίθον, / ἵνα ὑμῖν ἄρῶ / καὶ δέξῃσθέ με. / ὑμῶν χάριν πάλιν / ἐκ οὐρανοῦς ἀναβαίνω, / ἵνα τὸν τόπον / ἐξευτρεπίσω / ὅπου ἄρειλω / ὑμῖν συνενῆαι. / πολλαὶ μοναὶ γὰρ πέλουσιν / ἄνω πρὸς τὸν πατέρα μου. / αἰ μὲν πατέρας ἔχουσιν, / ἄλλαι δικαίων γέμουσιν / καὶ ἄλλαι τῶν προφητῶν. / τὴν μονὴν δὲ τὴν ὑμῶν / οὐδεὶς οἶδεν ἀκμήν. / εἰτοιμάζω οὖν αὐτήν / καὶ λαμβάνω ὑμᾶς, / καὶ οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / “Ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 152]* (“Тепер же будьте веселыми і світлыми, і з радісними лицами заспівайте нову пісню. Бо все, що б не робилось, робиться для вас. Для вас Я зійшов, і пройшов усе, щоб вповні послужити вам, і щоб ви придбали Мене. Для вас Я знову сходжу на небеса, щоб приготувати місце, де належить Мені вічно перебувати разом з вами. Бо багато обителів на небі у Отця Мого: одні, що мають бути заселені отцями; інші, що мають бути наповнені праведниками, а ще інші – пророками. Вашу ж обитель до цього часу ніхто не бачив. Так, Я приготую її, а коли приготую, тоді і вас туди візьму. Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 151]. Св. Роман знову використовує євангельський образ – слова Христа з Євангелія від Йоана, де у прощальній промові перед Страстями Христос каже: “В домі Отця мого багато жител. Коли б не так, то я сказав би вам; іду бо напоготовити вам місце. І коли відійду і вам місце споготую, то повернуся і вас до себе візьму, щоб і ви були там, де я” (Йо. 14, 2–3). У Своєму Вознесінні Господь вже тепер дарує людству небо, але повнота Його обіцянки – у Парузії, коли настане “нове небо і нова земля”.

Наступний ікос, утверджуючи апостольську віру, говорить про один з найважливіших моментів святоотцівської доктрини Вознесіння – його тілесність. У ній у повноті відображається “механізм” теандричного виміру спасіння. Він звучить так: “*Νῦν ἀνάστητε ὀρθοί, / στήτε ἐδραῖοι / καὶ ἀμώμω ὀφθαλμῶ / κατανοεῖτε / ταύτην τὴν ἀνάληψιν / ἣν ὀρώντες νοήσατε / σώματος, οὐ θεότητος. / ἡ σὰρξ γὰρ ἦν ὀρῆτε / αὐτὴ τὰ ἄνω φθάνει. / τῆς γὰρ θεότητός μου / πᾶς τόπος μεστός. / ἀλλ’ ὅμως καὶ τούτου / τοῦ ὄρατοῦ ὑμνουμένου / συναυψοῦται / τὸ ἀφανές μου. / καὶ γὰρ ἠνώθην / τῷ [φαινομένῳ]. / ἐκ πέλω ἀθεώρητος / ἄμα καὶ θεωρούμενος. / ἐγὼ εἰμι ὃν βλέπετε / ὄντος καὶ οὐκ ἠλλοίωμαι, / ὡς ἔφησεν ἡ γραφή, / καὶ ἀθάνατός εἰμι / καὶ ὅμοιος ὑμῶν, / ὑπεράνωθεν ὑμῶν / καὶ ἐν μέσῳ ὑμῶν, / καὶ οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 154]* (“Сьогодні станьте прямо і стійте міцно; і непорочним оком пізнайте це вознесіння, споглядаючи яке, помисліть, що це вознесіння Тіла Мого, а не Божества; бо Плоть, котру ви бачите, – вона сама поспішає на небеса: адже Моїм Божеством сповнене кожне місце. Але, однак, з вознесінням видимого Тіла співвозноситься і невидиме Моє єство Божественне, з’єднане незлитно і нероздільно з душею людською; бо таким є Боголюдське єство, що возз’єднане з видимим Тілом Моїм. Один Я невидимий і видимий разом. Я Той Самий, Котрого ви бачите, і зовсім не змінююсь, як каже Писання. Я і Безсмертний і подібний з вами; вище вас, і посеред вас; не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 151]. Тілесність – одна з головних парадигм Таїнства Вознесіння, що завжди сповідувалась Церквою. У цьому короткому богословському трактаті – ікосі св. Роман Солодкопівець подає, майже дослівно, визначення Халкедонського Собору – “незлитно і нероздільно” [9, р. 302]. Значення головного христологічного догмату на пряму пов’язане з тілесністю Вознесіння, адже “лише коли ми рухаємося далі вперед від осмислення про Спасителя *ката сарка*, як сказав Павло, – [...] ми починаємо сприймати вічне Євангеліє, яке починається у завдатку нашого власного вознесіння” [11, р. 21]. Тому Церква завжди засуджувала будь-які спроби розділити боголюдськість у Христі, які, в свою чергу, відображались у хибному розумінні Таїнства Вознесіння. Йдеться, зокрема, про орігенізм, що був засуджений спочатку едиктом Юстиніана, а потім 5-им Вселенським Собором. В орігенізмі – тіло Христа після Воскресіння є “ефірним”, тому у Вознесінні тільки Його *νοῦς* підноситься до неба, а не Його людська плоть [9, р. 403–411]. Також, однією з помилок орігенізму була віра в передіснування душ, у тому числі Христа. Імовірно, що саме це має на увазі св. Роман Солодкопівець, коли в ікосі говорить про людську душу Христа.

У десятому ікосі представлено приготування для входження Владики Христа у небесні володіння. Ця картина незбагненого Таїнства оспівується наступним чином: “*Ὅτε ταῦτα ὁ*

Χριστός / ἔπε τοῖς φίλοις, / διανέει τὸ λοιπὸν / τοῖς ἀρχαγγέλοις / ἵνα ἐτοιμάσωσι / τοῖς ἀγνοῶν αὐτοῦ βήμασιν / ἄνοδον ἀδιόδευτον. / καὶ δὴ ὡς προσταχθέντες / οἱ τῶν ἀγγέλων πρῶτοι / πάσαις ταῖς ἐν τῷ ὕψει / ἔκραζον ἀρχαῖς. / “Ἐπάρατε πύλας / καὶ ἐκπετάσατε θύρας / τὰς οὐρανίους / καὶ ἐπιδόξους. / ὁ γὰρ τῆς δόξης [δεσπότης φθάνει]. / Νεφέλαι, ὑποστρώσατε / νῶτα τῷ ἐπιβαίνοντι. / αἰθήρ, ἐξευτρεπίσθητι / τῷ διὰ σοῦ ὀδεύοντι. / ἀνοίχθητε, οὐρανοί. / οὐρανοί τῶν οὐρανῶν, / ἐκδέξασθε αὐτόν. / ὅτι φθάνει πρὸς ὑμᾶς / ὁ λέγων τοῖς αὐτοῦ. / Ὁὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 154–156] (“Христос, сказавши це возлюбленим ученикам Своїм, після того дає знати архангелам, щоб вони приготували пречистим стопам Його сходження до небес, чого не відбувалося раніше; і перші чини ангелів, коли їм це було звелено, всім сущим на висоті небесній Началам виголосили: “Підніміть ворота, і відчиніть ворота небесні і славні; бо Господь слави йде. Ви, хмари, підстеліть хребти ваші Цьому, що восходить; ти, вишне повітря – етер, приготуйся для Того, Хто йтиме через тебе. Відкрийтеся ви, небеса, і небеса небес; прийміть Його: бо Він йде до вас, мовлячи до вас як до Своїх: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 151–152]. Ікос побудований навколо святоотцівської екзегези 23-го псалма, зокрема тут св. Роман Солодкопівець використовує коментар св. Атанасія Великого [13, р. 124] і фрагмент гомілій св. Йоана Золотоустого [15, р. 797], де Христос як Господь слави триумфально входить у небесні сфери. Цей аспект небесного триумфу, що оспівується в ікосі, подібним чином є присутній також у текстах Тріоді, зокрема у литійній стихирі на Великій Вечірні свята Вознесіння [7, с. 465]:

Ὁὐδὲν ἐκείθεν ἐστὶν βοελαβὴ
 Χρῆτε βίβη, οὐχεννικῶμα
 зрѣчимъ, ѡблацы поднѣмѣхъ
 τὰ ἐκ πατρίου, κρατὰ ἐξέλασα
 нѣнаа, ликъ аггѣльскѣй
 рѣдовашеса ἐκ νεφέλημα,
 гѣрнѣйшыа силы зовѣхъ
 глаголюще: возміте братѣ
 кнѣзи ваща, ѡ внидетъ Црѣ
 славы.

Наступний ікос продовжує оспівувати шлях сходження Спасителя на небеса. У ньому говориться: “ὑπακούσαντες εὐθύς / οἱ ἐν τῷ ὕψει / καὶ ἀνοξάντες ὁμοῦ / πάντα τὰ ὕψη, / θρόνοι, κυριότητες / σὺν ἀρχαῖς καὶ δυνάμεσιν / ἔδραμον εἰς ἀπάντησιν / καὶ στρώσαντες ταχέως / ὡς ἄρμα τῆν νεφέλην, / ἐπὶ τὸν ἐλαιῶνα / πέμπουσιν αὐτήν. / ἡ δὲ κατελθοῦσα / ἐνεκολπώσατο τότε / τὸν τὰς νεφέλας / ἡνιοχοῦντα / καὶ ἀμβροτόκους / αὐτὰς [ποιοῦντα]. / λαβοῦσα οὖν ἐβάσταξεν, / μᾶλλον δὲ ἐβαστάζετο. / αὐτὸς γὰρ ὁ φερόμενος / ἔφερε τῆν βαστάζουσαν / ὡς τῆν Μαρίαν ποτέ. / καὶ αὐτὴν γὰρ ἡ γραφὴ / νεφέλην προκαλεῖ / ἣν ἐφύλαξεν οἰκῶν / ὁ τοῖς φίλοις ἐπῶν. / “Ὁὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 156–158] (“Суцї на висоті небесній ангельські чини, вислухавши це з покорою, і відкривши разом всі висоти небесні – Престоли, Володарства, з Началами і Силами, поспішили на зустріч, і швидко, пославши як колісницю хмару, супроводивши її до гори Єлеонської. І вона [хмара], зійшовши на цю гору, вмістила тоді в собі Того, Хто керує хмарами і Хто робить їх дощовими. Так, піднявши, вона носила, більш того – сама носилась. Бо Він – несений, ніс її – що несе Його, як колись Діву Марію; оскільки Писання називає її хмарою, що зберегла Того, Хто замешкав у ній, Хто сказав возлюбленим учням Своїм: «Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас») [5, с. 152]. Якщо 9-ий ікос мав христологічний характер, то одинадцятий, окрім того, додає маріологічний аспект. Св. Роман Солодкопівець говорить про Діву, “яку Писання називає хмарою”, використовуючи алюзію на пророцтво Ісаї: “Ось Господь вершником на легкій хмарі...” (Іс. 19, 1). Правдоподібно, що ця богословська інтерпретація запозичена ним з коментарів на книгу пророка Ісаї св. Кирила Олександрійського [17, р. 452]. Тут хмара – знак Божої присутності, яка з’являється під час молитви Іллі на горі Кармель (1 Цар. 18, 44).

У дванадцятому ікосі христологічний акцент лежить на людськості Христа – “Син Марії”. Він звучить так: “*Ῥαθυμεῖ δὲ οὐδέ’ ἐξ / τῶν ἀποστόλων, / ἀλλ’ ἐφρόντιζον ὁμοῦ / τῶν*

τελουμένων. / πάντες γὰρ ἀνήρτησαν / πρὸς τὸ ὕψος τὰ πρόσωπα, / βλέποντες τὴν ἀνάληψιν. / εὐθὺς οὖν ὑποθεῖσα / τὰ νῶτα ἢ νεφέλη / ὄχημα τῷ ἀμάμω / γέγονε ποδί. / χιτῶνος δὲ δίκην / ὁ οὐρανὸς διερράγη / καὶ ὁ ἐκ Μαρίας / ἀνήλθεν ἄνω, / χορῶν πυρίνων / προη- [γουμένων], / βοώντων. “Σπεῦσον, δέσποτα, / ἔτοιμος γὰρ ὁ θρόνος σου. / ἐπιβῆθι, πέτάσθητι / ταῖς τῶν ἀνέμων πτέρυξι / καὶ φθάσον κόλπους Πατρὸς. / ὁ γὰρ θρόνος σου σαφῶς / αὐτός ἐστιν αἶψά / ὃν οἰκεῖς καὶ οὐκ ἔα, / κἄν τοῖς κάτω βοῶς. / Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 158–160] (“Ніхто з апостолів у цей час не залишається осторононь; але вони разом роздумували над тим, що звершилось; бо всі підняли до висоти небесної свої лица, споглядаючи Вознесіння Господа. При цьому, тієї ж миті, хмара, підстеливши хребти свої, зробилась візницею для пречистих ніг Господа; а небо, на зразок хітона, розстелилось, і Син Марії вийшов на висоту небесну з вогненними ликами, що йшли попереду і співали: «Поспіши, Владико; бо престол Твій готовий, зійди, вознесись на крилах вітру, і поспіши увійти в обійми Отчі. Бо це, воістину, завжди є престолом Твоїм, на котрому Ти перебуваєш, хоча й кличеш до земних: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас») [5, с. 152]. Описуючи сходження Богочоловіка-Христа, св. Роман Солодкопівець використовує слова зі 103-го псалма: “... ти обертаєш хмари в дорогу собі, на крилах вітру ти ходиш” (Пс. 103, 3). У цьому ікосі також використані фрагменти проповіді св. Йоана Золотоустого [15, р. 801].

Наступний ікос передає есхатологічний характер Таїнства Вознесіння, згадкою про присутність двох ангелів. У ньому говориться про наступне: “Ὡς οὖν εἶδον οἱ πιστοὶ / τὰ γεγονότα, / παραυτὰ δαιτικῶς / ψάλλοντες εἶπον. / « Ὦτως ἀναβέβηκεν / ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλαγμῷ, / κύριος ἐν φωνῇ σάλπιγγος». / Αὐτῶν οὖν συναλλόντων / καὶ ἄνω θεωρούντων, / μία ἀγγέλων ζεύγη / ἦλθεν πρὸς αὐτούς, / ὃν τρόπον διδάσκει / καὶ ἡ τῶν πράξεων βίβλος, / ὅτι τοῦ πλάστου / ἀναληφθέντος / καὶ τῶν ἀγίων / ἀτενι- [ζόντων], / ἐπέστησαν ὡς ἄνθρωποι / δύο λαμπροὶ τῷ σχήματι / βοῶντες. “Τί ἐστήκατε; / Τίτι δὲ ἀτενίζετε; / Τί θέλετε κατιδεῖν; / Ἴδοὺ κἀθετα Θεὸς / ἐπι θρόνου αὐτοῦ. / ἔβασιλευσεν ἡμῶν / ὁ βοήσας ὑμῖν. / Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 160–162] (“Адже, як тільки вірні побачили те, що сталося, як Давид про це співав, сказали: “воістину зійшов Бог під оклики веселі, Господь при голосі трубному”. Коли вони разом співали і дивились угору, то двійко ангелів, як вчить книга Діянь, прийшли до них. Бо коли возносився Творець, і святі дивились, з’явилися на подобу людську два світлі ангели, що взивали: “чого стоїте, і на Кого дивитесь, що хочете бачити? Ось Бог сидить на престолі Своему. Він царствував над вами, воскликнувши: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 152–153]. У цьому ікосі цитується 6-ий стих з 46-го псалма, котрий, зокрема, св. Йоан Золотоустий коментує у своїй Бесіді 4-ій і говорить, що у ньому відображаються дві природи Христа. Слово ἀλαλαγμός (воскликування) він пов’язує з Трисвятим, що стосується Божественної природи, а “голос трубний” супроводжує Вознесіння людської природи Христа [15, р. 801]. Також в ікосі оспівується сцена появи двох ангелів, яку описують Діяння. Парафраз слів ангелів, що говорять про Парузю, передає христологічний мотив Вознесіння. Зокрема, в автора Послання до євреїв: “Він – відблиск його слави, образ його істоти, – підтримуючи все своїм могутнім словом, здійснив очищення гріхів і возсів праворуч величі на вишині, ставши від ангелів остільки вищим, оскільки успадкував визначніше від них ім’я” (Євр. 1, 3–4).

У чотирнадцятому ікосі ангели продовжують вияснювати подію, порівнюючи її зі старозавітними образами, кажучи: “Μὴ θαμβῆσθε τὸ λοιπόν, / ὧ Γαλιλαῖοι. / Ἰησοῦς γὰρ ὁ Χριστὸς / ὃς ἀνελήφθη / οὕτως καὶ ἐλεύσεται / ὡς αὐτὸν ἐλεύσασθε / ἄνω παραγεγόμενον. / Σαφῶς γὰρ ἀνελήφθη / καὶ οὐχὶ μετετέθη. / οὐχ ὡς Ἐνώχ τὸ πρῶτον, / οὗτος ὁ Χριστὸς. / Ἐνώχ γὰρ ἐκεῖνος / τῶν ἐπιγείων μετέστη, / οὐκ ἠξιώθη / τῶν οὐρανίων, / ἀλλ’ ἐνετέθη / σκηναῖς [δικαίων]. / Ἡλίας δὲ ὁ πύρινον / ἄρμα ἐπικαθήμενος / ἀνήλθε καὶ οὐκ ἔφθασε / τὸν οὐρανόν, ὡς γέγραπται, / ἀλλ’ ὡς εἰς τὸν οὐρανόν. / ὁ Θεὸς δὲ τοῦ Ἐνώχ / καὶ ὁ Θεὸς Ἡλιοῦ / ἀνελθὼν εἰς οὐρανοὺς / ἐδήλωσεν ὑμῖν. / Οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / “ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 162–164] (“Не жахайтесь же, галилеяни. Бо Христос як зійшов, так і прийде, – як ви бачили Його, що сходиться на небо. Тому що явно вознісся цей Христос, а не подівся, не як раніше Енох, що перестав бути земним, не удостоївшись небесного, але оселився в оселях праведних. Ілля ж, що сидів на вогненній

колісниці, зійшов, та не досяг неба, як написано: але до неба. Бог же Еноха і Бог Іллі вознісся на небеса, об'явивши нам: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 153]. Присутність ангелів і їхні слова надають есхатологічний акцент події Вознесіння, яка є образом Парузії. Св. Роман Солодкопівець вкладає в уста ангелів також пояснення історій “внебовзяттів” старозавітних персонажів: Іллі та Еноха. У випадку Еноха – розрізнення ґрунтується на відмінності між дієсловами, що вживаються у тексті Діянь при описі події Вознесіння, і текстом Септуагінти з книги Буття, де описується “внебовзяття” Еноха. Тому, св. Кирило Єрусалимський каже: “Μνημόνευε, ὅτι Ἐνώχ μετετέθη, ἀλλ’ Ἰησοῦς ἀνῆλθε” [14, р. 857] (“Згадай про те, що Енох був узятий, а Ісус вознісся”) [6, с. 219]. Таким чином, екзегеза цієї типології повторює проповідь св. Кирила Єрусалимського у його *Katechizax* та коментар св. Йоана Золотоустого на книгу Буття [15, р. 181].

Наступний ікос описує реакцію апостолів на слова ангелів. Їхні роздуми подані в ікосі наступним чином: “*Ἀλλ’ ἀκουσάντες εὐθύς / τοῦτων τῶν λόγων / οἱ τοῦ ῥύστου μαθηταὶ / εἶπον ἀλλήλοις. / “Ὦτως πιστοὶ μάρτυρες / τῆς Χριστοῦ ἀναλήψεως / οὗτοι ὡς ἐπουράνιοι. / εἰ μὴ γὰρ εἶδον τοῦτον / ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω, / οὐκ ἂν κατηῆλθον κάτω / κηρῦσαι ἡμῖν. / ἀγγέλων δεσπόζει / καὶ δι’ ἀγγέλων γνωρίζει / τὰς φιλανθρώπους / οἰκονομίας / ὁ ἀνατείλας / ἐκ τῆς παρθένου. / ἐτέχθη, καὶ τὴν γέννησιν / τοῦτου ἐδήλουν ἄγγελοι. / ἀνῆλθεν ἐκ οὐρανοῦς, / καὶ τὴν θείαν καὶ φαιδρᾶν / ἀνάληψιν αὐτοῦ / δι’ ἀγγέλων ἀγαθῶν / ἐδήλωσεν ἡμῖν. / Ὁὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]”* [22, р. 164–166] (“Проте, учні Відкупителя, лиш вислухавши ці слова; відразу ж сказали: “Воістину, ці – вірні свідки Вознесіння Христового – небесні духи. Адже, якщо б вони не бачили Цього, що сидить на престолі, то не зійшли б до нас униз, щоб звістити нам. Він володарює над ангелами, а тому, через ангелів приводиться у виконання Його чоловіколюбний промисел щодо нас. Походячи від Марії, Він народився, і про Різдво Його об’явили ангели; Він воскрес, і про Воскресіння Його звістили ангели; Він вознісся на небеса, і Своє Божественне і святе Вознесіння Він об’явив нам через добрих ангелів: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 153]. За змістом цей ікос є подібним з фрагментом проповіді св. Лева Великого Папи, де він пише: “*Quibus verbis omnes Ecclesiae filii docebantur ut Jesus Christus in eadem qua ascenderat carne venturus visibilis crederetur, nec posset ambigi omnia illi esse subjecta, cui ab ipso corporeae nativitatis exordio famulatus servisset angelicus. Sicut enim concipiendum Christum de sancto Spiritu beatæ Virgini angelus nuntiavit, sic et editum de Virgine vox caelestium pastoribus cecinit; sicut resurrexisse a mortuis, supernorum nuntiorum testimonia prima docuerunt, sic ad judicandum mundum in ipsa carne venturum angelorum officia praedicarunt*” [21, р. 282] (“Цими словами всі сини Церкви були поучені вірувати, що Ісус Христос видимо прийде у тій самій плоті, в котрій Він вознісся, і не сумніватися, що всі речі підпорядковані Йому – Тому, Кого пастирство ангелів супроводжувало від самого початку Його народження. Так, як ангел звіщав Пресвятій Діві, що Христос зачнеться Духом Святим, так голос небесних сил, співаючи Йому, що народжувався Дівою, співав також пастухам. Як вісники, котрі були першими, хто підтвердив Його Воскресіння з мертвих, так прислуга ангелів була задіяна провістити Його Прихід у тій самій плоті судити світ”) [19, рр. 18–2151]. Проте імовірніше, що св. Роман Солодкопівець взяв за зразок коментарі св. Йоана Золотоустого на книгу Діянь, де, подібним чином, пояснюється роль ангелів у ікономії спасіння від Різдва і аж до Судного Дня [16, р. 30].

Роздуми над Таїнствами Божественного Промислу утверджують апостолів у вірі. І шістнадцятий ікос оспівує цей запал апостольського заклику, що звучить ніби заповіт для всіх поколінь християн: “*Νευρωθῶμεν οὖν ἡμεῖς / κατὰ τῶν πλάνων, / ὀπλισθῶμεν ὁμαδὸν / τοῖς συκοφάνταις. / πάντες κοπιᾶσωμεν, / ἐπιμόνωσ παλαίσωμεν / ἕως ἂν αὐτοὺς ῥήξωμεν. / ἐπιῶμεν παρρησίᾳ / πρὸς τοὺς τῆς ἀπολείας. / Ποῦ ἔστιν, ὃν ἐν τάφῳ / εἴχετε νεκρόν; / Ποῦ πέλει ἐκεῖνος / ὃν στρατιῶται ἐτήρουν / καὶ αἱ σφραγίδες / ὑμῶν ἐρροῦρον; / Πᾶς ἀπεκλάπη; / Τίς τοῦτον ἀπεσύλησεν; / τίς δὲ αὐτὸν ἐβάστασεν; / Ἐκλάπη ἐκ τοῦ μνήματος; / Πᾶς νῦν τοῦ στερεώματος / ἀπέστειλε πρὸς ἡμᾶς / καὶ ἐδήλωσεν ἡμῖν. / Μὴ πτοῆσθε αὐτοὺς, / οὐ νικήσουσιν ὑμᾶς. / ὡς γὰρ εἶπον ὑμῖν, / οὐ χωρίζομαι ὑμῶν. / “ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]”* [22, р. 166–168] (“Так укріпимося ми проти заблуканих. Озброїмося однодушно на злонамірених. Всі ми використаємо свої зусилля; постійно будемо боротися, до того часу, аж поки не переможемо їх. Скажемо сміливо до синів

погибелі: “Де Той, Котрого ви у гробі вважали мертвим? Де Той, Котрого стерегли воїни і оберігали печаті ваші? Куди Він подівся? Куди взятий? Хто вкрав Його? І хто Його виніс? Хто забрав Його з гробу? Яким чином Він з тверді небесної послав до нас і сповістив нам: “Не бійтесь їх; вони не переможуть вас; бо як Він сказав нам: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 153–154]. Таїнство Вознесіння, свідками якого є апостоли, змушує їх з вірою споглянути і на Воскресіння Христа. Відтепер, вони сповнені рішучості проти “обмовників”, що заперечують Істину, яку голосить Церква.

Сімнадцятий ікос оспівує апостольську радість і хвалу, якими вони прославляють Божественний Промисел: “Οἱ τοῦ ῥύστου μαθηταί / οὕτω φρονοῦντες, / τοῦ Χριστοῦ τε καὶ Θεοῦ / ἀναληφθέντος, / τότε καταβαίνουσιν / ἐκ τοῦ ὄρους γηθόμενοι / ἅμα καὶ ἀγαλλόμενοι. / καὶ φθάσαντες τὰ κάτω, / ὡς ἡ γραφὴ διδάσκει, / κύψαντες προσκυνοῦσι / τῷ ἄνω Θεῷ, / καὶ πλήρεις ἐπαίνων / φωνᾶς ἀφ᾿ ἧκαν τῷ ὄρει / ὡς εὐφημοῦντες / τὸν ἐλαιῶνα / ὅτι τοσοῦτων / κατηξιώθη, / “Τὸ ὄρος τὸ Σινάτιον, / λέγοντες, ὑπερέβαλες. / ἐκεῖνο γὰρ ἐδέξατο / τὰ τοῦ Μωσέως βήματα, / σὺ δὲ αὐτοῦ τοῦ Θεοῦ. / ἐν ἐκείνῳ νόμος ἦν, / ἡ χάρις δὲ ἐν σοὶ / ἡ καὶ πλάσασα Μωσῆν / καὶ λέξασα ἡμῖν. / Ὅυ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 168] (“Після Вознесіння Господа і Бога, учні Відкупителя, так роздумуючи, сходять тоді з гори з радістю і веселістю, і поспішаючи вниз, як вчить Писання, впавши, поклонились Вишньому Богу і, сповнені хвали, вознесли голоси піснеслів’я до самої гори, як прославляючи гору Єлеонську за те, що вона удостоїлась такої честі, кажучи до неї: “Ти перевищила гідністю гору Синайську: бо та сприйняла слова Мойсея, ти ж слова Самого Бога; на тій був даний Закон, а на тобі – благодать; та явила Мойсея, а ця є тією, що сказала нам: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 154]. Ікос возвеличує Оливну гору, яка, завдяки Вознесінню, стає вищою від гори Синайської, на якій через Мойсея був отриманий Закон. Подібна паралель міститься у коментарях св. Йоана Золотоустого на книгу Діянь [16, р. 29]. У текстах Тріоді подібне порівняння має місце у каноні на Утрений, де у третьому тропарі 1-ої пісні канону Вознесіння говориться: [7, с. 468]:

ΓΕΒΛΩΣΗΜΕΝΑ ΕἶΣ ἡ
 ΓΟΡῚ ΣΙΝΑΪΤΙΚῆ, ἡ
 ΖΑΚΟΝΖ ΔΑΒΣΗΜΕΝ
 ΕἶΣ ΟὐΡΑΝΟΥ Μωϋσέου, ὡ
 ΓΟΡῚ ΒΛΕΩΝΕΚΤΑ
 ΚΟΖΝΕΣΗΜΕΝΑ ΠΛΟΤΤΙΟΥ,
 ΤΟΜΕΝ ΚΑΙ ΚΟΡΡΟΝΜΖ:
 ΕἶΚΩ ΠΡΟΣΛΑΒΗΣΑ.

В останньому ікосі апостольський собор продовжує воздавати хвалу ділу Відкуплення, просить миру і захисту від ворогів. Це кінцеве славослов’я має наступний вигляд: “ὑπεράνω εἶ λοιπὸν / καὶ τοῦ Λιβάνου, / Θαβῶρ καὶ Ἐρμονιεύ / σοὶ ἐλάττωσιν, / ὅτι οὐκ ἐποίησεν / ἐν αὐτοῖς ὁ φιλόανθρωπος / ἄπερ ἐν σοὶ ἐποίησεν”. / Τοιαῦτα οὖν εἰπόντες / οἱ μαθηταί τοῦ πλάστου / ἔστησαν μέχρι τούτου / τοὺς λόγους αὐτῶν, / καὶ ἄραντες ἄνω / τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὰς χεῖρας / ἐξήλειοντο / τὸν βασιλέα / τῶν οὐρανῶν / καὶ ἐπιγείων / βοῶντες. “Ἀναμάρτητε, / τὴν σὴν ἐρήνην δὲς ἡμῖν / καὶ δι’ ἡμῶν τῷ κόσμῳ σου / πρεσβείαις τῆς τεκούσης σε. / οὐ στέγει γὰρ ὁ ἐχθρὸς / κατιδεῖν τὰ ὑφ’ ἡμῶν / γινόμενα καλά. / ἀλλὰ σόβησον αὐτὸν / ἀφ’ ἡμῶν ὁ ἐπών. / Ὅυ χωρίζομαι ὑμῶν. / ἐγὼ εἰμι μεθ’ ὑμῶν / καὶ οὐδεὶς [καθ’ ὑμῶν]” [22, р. 170] (“Тому, ти – вище Ливану; Тавор і Ермон стають меншими за тебе; бо Чоловіколюбчець на них не здійснив того, що звершив на тобі”. І так, сказавши це, учні Відкупителя перестали тут говорити і, звівши очі і руки свої вгору, умилостивляли Царя неба і землі, викликаючи: “Єдиний Безгрішний, мир подай нам і, через нас, світові Твоєму; бо ворог наш не терпить бачити щось добре, що робиться нами; але віджени його від нас, Ти, Котрий промовив: Не відлучаюсь Я від вас; Я з вами, і ніхто супроти вас”) [5, с. 154]. У звеличенні Таїнства Оливної гори присутня ремінісценція із 88-го псалма: “Тавор і Ермон іменем твоїм радітимуть” (Пс. 88, 13). Апостольське прохання миру відлунюється обіцянкою Спасителя: “Мир залишаю вам, мій мир даю вам; не так, як світ дає,

даю вам його. Хай не тривожиться серце ваше, і не страхається! Ви бо чули, що сказав я вам: Відходжу і до вас повернуся” (Йо. 14, 27–28).

Кондаки св. Романа Солодкопівця послужили творчим прототипом для найкращих зразків іншого гимнографічного жанру, що прийшов їм на зміну – канону і мали безпосередній вплив на творення деяких з них. За словами Н. Д. Успенського: “Через сто років після смерті св. Романа, його наслідував преп. Андрій Критський: 4-та пісня його Великого канону написана під безпосереднім впливом кукуліону поеми св. Романа на розп’яття Христа *Душе моя, душе моя*, а сам цей кукуліон зайняв місце в каноні після 6-ї пісні як кондак. В IX столітті преп. Теофан Начертаний (бл. 850), наслідуючи св. Романа, написав канон на Благовіщення у формі діалогу архангела Гавриїла і Богородиці. В X столітті [Симеон] Метафраст переклав поему св. Романа *Марія біля Христа* у форму канону, котрий і тепер читають у Велику П’ятницю на Повечір’ї і котрий відомий як канон *Плач Богородиці*” [8, с. 280]. Окрім цього, за словами І. Карабінова, тропарі багатьох інших канонів “укладені під безсумнівним впливом кондаків св. Романа” [3, с. 133]. Імовірних причин того, що кондак був поступово замінений канonom, існує кілька. Зокрема, Н. Д. Успенський, повторюючи думку західного дослідника гимнографічного жанру кондака – кардинала Хуана Батісти Пітри (J. В. Pitra), говорить, що “всі автори канонів VIII–IX століть – монахи, і всі вони були захисниками іконопочитання. VIII–X століття – час занепаду духовної культури Візантії, і іконоборство було знаменням часу цієї епохи. Гимнографам було не до елегантності і вишуканості їх творінь. Канон як форма витвору, де окремі строфи – тропарі позбавлені єдності, властивої кондакам, об’єднані лише сюжетом біблійної пісні і лише відносною мірою, був більш доступним як для самих гимнографів, так і для слухачів їх творів. Крім цього, канон як хвалебна пісня торжествуючого та есхатологічного характеру краще відповідав настрою самих гимнографів, що творили в умовах загроз, переслідувань, заслань і смерті, ніж кондак, з його гомілетико-розповідним змістом” [8, с. 281]. Натомість, Ігон Уелеш (E. Wellesz) висунув “музичну” теорію, суть якої зводиться до того, що витісненню кондаків з богослужбового вжитку сприяла поява, у тому часі, мелодичного співу. Тому, до VIII–X століття церковний спів зазнав своєрідної “мелодійної” метаморфози, коли напівспівані інтонації почали набувати набагато складнішого, у гармонійному відношенні, звучання, що іноді доповнювали мелізми, і Церква “змістила акцент зі слів на музику”. Іншими словами, більш примітивні мелодії (можливо навіть речитатив) кондаків стали нецікавими, у порівнянні з мелодичною основою нового жанру – канону, а співати кондаки у новий спосіб було важко через їхню складну метричну структуру [23, р. 199–202].

Кондак – це один з найкращих зразків гимнографічної творчості, що увібрав у себе досвід богоспількування багатьох поколінь християн. У ньому широко використовується біблійний матеріал і екзегеза, що містить у собі рефлексію богомислення Церкви, яка, почавши від апостольської керигми, резонує у святоотцівській думці і догматичних твердженнях Соборів. При цьому кондак, завдяки респонсоріальному співу – один з яскравих прикладів діалогічного характеру християнського богослужіння, а це те, чого, імовірно, бракує у сучасному богослужінні. Більшість вірних є відокремленими від того життєдайного простору, якою є молитва спільноти, і є лише пасивними слухачами. І хоча кондак, у своєму цілісному вигляді справді зник з нашого богослужбового вжитку (виняток – Чин ієрейського похорону), проте його “гимнографічний потенціал” міг би бути доброю спробою повернути сучасну людину у діалогічний вимір молитви спільноти. Віддаленим прикладом того, якою могла б бути “кондакальна” Утрєня, може бути, до прикладу, Акафістова Субота. Зокрема, кондак Вознесіння – це літургійна поема, що в поетичний спосіб оспівує цю подію і її значення в історії спасіння. Окрім цього, кондак передає емоційну картину події Вознесіння. Таким чином, Таїнство Вознесіння у гимнографічному жанрі кондака представлено як історична подія, що сталася на Оливній горі, і якої свідками були учні Спасителя і, водночас, як метаісторична, вічна Правда, котра вповні звершує Божий план спасіння і розпочинає відлік часу остаточної його реалізації у Парузії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василик В. В. Происхождение канона: богословие, история, поэтика / Владимир Владимирович Василик. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского Университета, 2006. – 302 с.
2. Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Тулкі́. Ч. 1. Памятники патриарших уставов и ктиторские монастырские Типиконы / Алексей Афанасьевич Дмитриевский. – Киев : Типография Киево-Печерской Лавры, 1895. – 820 с.
3. Карабинов И. А. Постная Тріюдь / Иван Алексеевич Карабинов. – Санкт-Петербург : Типографія В. Д. Смирнова, 1910. – 302 с.
4. Керн К. Литургика. Гимнография и эортология / Киприан Керн. – Москва : Крутицкое Патриаршее Подворье, 1999. – 152 с.
5. Кондаки и икосы св. Романа Сладкопевца. Пер. Діакона Сергія Цвѣткова. – Москва : Типографія Л. О. Снегирева, 1881. – 209 с.
6. Творения Отца нашего Кирилла архиепископа Иерусалимскаго. – Victoria : Издание Австралийско-Новозеландской Епархии Русской Православной Церкви Заграницей, 1991. – 370 с.
7. Тріюдь Цвітня еллінски Пентакостаріон. – Львів : Типографія Інститута Ставропігійскаго, 1906. – 671 с.
8. Успенский Н. Д. Святой Роман Сладкопевец и его кондаки / Собрание трудов. Том 3 / Николай Дмитриевич Успенский. – Москва : Издательский совет РПЦ, 2007. – 412 с.
9. Denzinger H. J. D. Enchiridion symbolorum / Heinrich Joseph Dominicus Denzinger. – Freiburg : Verlag Herder KG, 1963. – 907 p.
10. Dix D. G. The Shape of Liturgy / Dom Gregory Dix. – London : A & C Black, 1993. – 764 p.
11. Farrow D. Ascension Theology / Douglas Farrow. – Edinburgh : T & T Clark International, 2011. – 178 p.
12. Foley E. Foundations of Christian Music: The Music of Pre-Constantinian Christianity / Edward Foley. – Collegeville : The Liturgical Press, 1996. – 84 p.
13. Migne J.-P. Patrologiae Graeka. Cursus Completus. Vol. 27 / Jacques Paul Migne. – Paris : Centre for Patristic Publications, 1857. – 687 p.
14. Migne J.-P. Patrologiae Graeka. Cursus Completus. Vol. 33 / Jacques Paul Migne. – Paris : Centre for Patristic Publications, 1857. – 859 p.
15. Migne J.-P. Patrologiae Graeka. Cursus Completus. Vol. 52 / Jacques Paul Migne. – Paris : Centre for Patristic Publications, 1862. – 487 p.
16. Migne J.-P. Patrologiae Graeka. Cursus Completus. Vol. 60 / Jacques Paul Migne. – Paris : Centre for Patristic Publications, 1863. – 782 p.
17. Migne J.-P. Patrologiae Graeka. Cursus Completus. Vol. 70 / Jacques Paul Migne. – Paris : Centre for Patristic Publications, 1864. – 1480 p.
18. Mihoc J. A. The Ascension of Jesus Christ: A Critical and Exegetical Study of the Ascension in Luke-Acts and in the Jewish and Christian Contexts / Justin Alexandru Mihoc. – Durham : The University Press, 2010. – 157 p.
19. Oxford Latin Dictionary / Edited by P. G. W. Glare. – Oxford : The University Press, 1968. – 2151 p.
20. Schork R. J. Sacred Song from the Byzantine Pulpit: Romanos the Melodist / R. Joe Schork. – Gainesville : University Press of Florida, 1995. – 230 p.
21. Sources Chrétiennes, 74. – Paris : Les Éditions du cerf, 2004. – 356 p.
22. Sources Chrétiennes, 283. – Paris : Les Éditions du cerf, 1981. – 528 p.
23. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography / Egon Wellesz. – Oxford : Clarendon Press, 1961. – 461 p.

REFERENCES

1. Vasylyk, V. V. (2006), *Proiskhozhdenie kanona: bogoslovie, istoria, poetika* [The origin of the canon: theology, history, poetry], Sankt Petersburg, Sankt Petersburg's University Press. (in Russian).
2. Dmitrievskiy, A. A. (1895), *Opisanie liturgicheskikh rukopisey, khranyashchikhsya v bibliotekakh Pravoslavnogo Vostoka* [Description of the liturgical manuscripts which are saved in the libraries of the Orthodox East], Vol. 1: Τῶν Πά. Part. 1, Documents of the Patriarchal orders and donator's monastic Typicons, Kyiv, Printing house of Kyivo-Pecherskaya Lavra. (in Greek).
3. Karabinov, I. A. (1910), *Postnaya Triod* [Lenten Triodion], Sankt Petersburg, V. D. Smirnov's print. (in Russian).
4. Kern, K. (1999), *Liturgika. Gimnografiya i eortologia* [Liturgical theology. Hymnography and heortology], Moscow, Krutitskoye Patriarchal homestead. (in Russian).
5. *Kondaki i ikosy svyatogo Romana Sladkopevtsa* (1881), [The kontakions and ikos of St. Romanos Melodist], translated by deacon Sergiy Tsvitkov, Moscow, L. T. Snegiryov's printing house. (in Russian).
6. *Tvoreniya Otsa nashego Kirilla arkhiepiskopa Ierusalimskago* (1991), [Works of our Father Cyril of Jerusalem], Victoria, Edition of Australian-New Zealand Eparchy of Russian Orthodox Church Abroad. (in Russian).
7. *Triod Tsvitnaya, jellisky Pentakostarion* (1906), [Pentikostarion], Lviv, Stavropigia Institute Press. (in Old Slavonic).
8. Uspensky N. D. (2007), *Svyatoy Roman Sladkopevets i ego kondaki* [Saint Romanos Melodist and his kontakions], Collected works, Vol. 3, Moscow, Publishing council of Russian Orthodox Church. (in Russian).
9. Denzinger, H. J. D. (1963), *Enchiridion symbolorum*, Freiburg, Verlag Herder KG (in Greek and Latin).
10. Dix, D. G. (1993), *The Shape of Liturgy*, London, A & C Black. (in English).
11. Farrow, D. (2011), *Ascension Theology*, Edinburgh, T & T Clark International. (in English).
12. Foley, E. (1996), *Foundations of Christian Music: The Music of Pre-Constantinian Christianity*, Collegeville, The Liturgical Press. (in English).
13. Migne, J.-P. (1857), *Patrologiae Græca. Cursus Completus* [Complete Course of the Teachings of the Church Fathers], Vol. 27, Paris, Centre for Patristic Publications. (in Greek).
14. Migne, J.-P. (1857), *Patrologiae Græca. Cursus Completus* [Complete Course of the Teachings of the Church Fathers], Vol. 33, Paris, Centre for Patristic Publications. (in Greek).
15. Migne, J.-P. (1862), *Patrologiae Græca. Cursus Completus* [Complete Course of the Teachings of the Church Fathers], Vol. 52, Paris, Centre for Patristic Publications. (in Greek).
16. Migne, J.-P. (1863), *Patrologiae Græca. Cursus Completus* [Complete Course of the Teachings of the Church Fathers], Vol. 60, Paris, Centre for Patristic Publications. (in Greek).
17. Migne, J.-P. (1864), *Patrologiae Græca. Cursus Completus* [Complete Course of the Teachings of the Church Fathers], Vol. 70, Paris, Centre for Patristic Publications. (in Greek).
18. Mihoc, J. A. (2010), *The Ascension of Jesus Christ: A Critical and Exegetical Study of the Ascension in Luke-Acts and in the Jewish and Christian Contexts*, Durham, The University Press. (in English).
19. *Oxford Latin Dictionary* (1968), edited by P. G. W. Glare, Oxford, The University Press. (in Latin and English).
20. Schork, R. J. (1995), *Sacred Song from the Byzantine Pulpit: Romanos the Melodist*, Gainesville, University Press of Florida. (in English).
21. *Sources Chrétiennes* [Christian Sources], 74. (2004), Paris, Les Éditions du cerf. (in Latin).
22. *Sources Chrétiennes* [Christian Sources], 283. (1981), Paris, Les Éditions du cerf. (in Greek).
23. Wellesz, E. (1961), *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Clarendon Press. (in English).

УДК 784.821.161

Уляна Молчко

**ЙОСИП ГОШУЛЯК: ШТРИХИ ЖИТТЄВОГО ТА ТВОРЧОГО ШЛЯХУ
(ДО ПЕРШОЇ РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ СМЕРТІ СПІВАКА)**

У статті досліджено маловідомі сторінки життєвого та творчого шляху видатного співака Й. Гошуляка, який своєю працею утверджував українське мистецтво в Канаді. Розглянуто творчі спілкування вокаліста з культурно-освітніми діячами Бойківщини кінця ХХ – початку ХХІ століття. Охарактеризовано особисте листування з Й. Гошуляком, на тлі якого представлено духовний портрет маестро.

Ключові слова: Йосип Гошуляк, українська діаспора, Бойківщина, епістолярій, Остап Бобикевич.

Ульяна Молчко

**ИОСИФ ГОШУЛЯК: ШТРИХИ ЖИЗНЕННОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ
(К ПЕРВОЙ ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ СМЕРТИ ПЕВЦА)**

В статье исследовано малоизвестные страницы жизненного и творческого пути выдающегося певца И. Гошуляка, который своим трудом утверждал украинское искусство в Канаде. Рассмотрено творческие общения вокалиста с культурно-образовательными деятелями Бойкивщины конца ХХ – начала ХХІ века. Охарактеризовано личную переписку с И. Гошуляком, на фоне которой представлен духовный портрет маэстро.

Ключевые слова: Иосиф Гошуляк, украинская диаспора, Бойкивщина, эпистолярій, Остап Бобыкевич.

Uliana Molchko

**YOSYP HOSHULIAK: TRAITS OF LIFE AND CREATIVITY WAY
(DEDICATED TO THE FIRST ANNIVERSARY SINCE THE DEATH OF A SINGER)**

The article highlights little-known pages of life and creativity way of an outstanding singer Y. Hoshuliak who with his dedicated work was strengthening Ukrainian art in Canada. Research author investigates artistic communication of the vocalist with culturally-educational figures of Boykivshchyna at the beginning of XXI century. Despite various socially-political conditions in the period of Soviet system collapse, he comes to his Motherland bravely, cooperates tightly reviving "white spots" of national culture. Conveying his vocal art to people Yosyp Hoshuliak gives numerous concerts in the cities of Ukraine. Apart from capital meetings with participation of a singer, there are musical holidays in smaller towns as well. Drogobych and Stryi belong to such ancient towns where the artist came repeatedly and presented his performing talent.

Describing artistic meetings of a singer which took place at the beginning of XXI century, the author points out that the singer and Stryi are connected by both tight family relations (his wife, poetess, journalist, editor of his books, Stryi resident Marta Onufriv) and artistic communication with known public and culture figures such as archbishop Y. Kavatsiv, a poet V. Romaniuk, a pianist-pedagogue Volodymyr Babyak, a journalist L. Tychenko, a teacher Dariia Zagaievych, a doctor M. Bidochko, musicologist U. Molchko.

A jubilee artistic meeting of Y. Hoshuliak has been recorded; it took place in Drogobych state pedagogical university named after Ivan Franko on 7th October, 2002. The following people took part in the meeting: a professor M. Shalata, a composer R. Sovyak, musicologists V. Grabovskyi, L. Filoneko, O. Nimylovych, singers I. Klish, K. Sviatetskyi, B. Shchuryk, a conductor P. Gushovatyi, musicians V. Petrovanchuk, V. Kyrylych, Ye. Sovyak.

Correspondence between Y. Hoshuliak and the author of the research has been discussed in the article, what deepens artistic and spiritual portrait of the artist. By their genre analyzed documents are letters-greetings which were received by the addressee during New Year and Christmas holidays in the period of 2004–2009. It is easy to trace the peculiarities of epistolary style by Y. Hoshuliak, in particular logical coherence, precision and laconism of layout. The artist's statement of his civil position concerning worries about the destiny of his much-suffering Ukraine is the most impressive in letters-greetings. Through the prism of personal thought expression Y. Hoshuliak appears in front of us as an artist-patriot.

Informative power of epistolaries of Y. Hoshuliak is significant for understanding the creative figure of the artist. This correspondence shows interesting pages from life, experience, world-view, aesthetic tastes and interests of an artist; they also introduce contemporaries to the historical processes which took place both in Ukraine and far away abroad.

Key words: *Yosyp Hoshuliak, Ukrainian diaspora, Boykivshchyna, correspondence, Ostap Vobykevych.*

25 травня 2015 року виповнилося рік, як відійшов у засвіти видатний оперний та камерний співак, “відданий пропагандист української класичної вокально-музичної спадщини та народної пісні” [3, с. 375] Йосип Гошуляк. Духовне відродження нації, можливість зближення з Батьківщиною спонукало його до творчих контактів. Митець за часів брежнєвщини сміливо наважується, вперше по довготривалій перерві, на запрошення Товариства “Україна” відвідати з концертами рідну землю. Після повернення в Торонто успіх Й. Гошуляка на Батьківщині був сприйнятий діаспорою вороже, його звинувачували у “зраді”. Незважаючи на різноманітні суспільно-політичні умовності, з початку 90-х років знову відбуваються численні концертні зустрічі артиста в різних містах України. У цей час зароджується тісне мистецьке спілкування зі старовинними галицькими містами Стриєм і Дрогобичем, де пройшли незабутні музичні зустрічі. Але життєві та творчі сторінки Й. Гошуляка цього періоду ще недостатньо проаналізовані, тому актуальним є їх висвітлення, яке доповнить мистецький портрет вокаліста.

Постать Й. Гошуляка та його культурно-мистецька діяльність описана в авторських виданнях [1; 7], а також стала об'єктом досліджень українських музикознавців Л. Яросевич [10], Г. Карась [3], В. Дутчак [2], О. Німилевич [6], Л. Філоненка [6], У. Молчко [5].

Мета статті – розглянути маловідомі сторінки життєвого та творчого шляху Й. Гошуляка кінця ХХ – початку ХХІ століття та представити творчу особистість співака як митця-громадянина через призму особистого спілкування та листування з вокалістом.

Українська діаспора, яка розсіяна по світі, гартована у буревіях суспільно-політичних зламів епох, постає перед нами сьогодні ще недостатньо звіданою і невідомою. Поглиблення міждержавних контактів у період сучасного державотворення дало змогу все глибше пізнавати її, захоплюватися високорезультативною працею культурно-мистецьких діячів зарубіжжя. Одним із яскравих представників є оперний співак світової слави Йосип Гошуляк. Вихід у світ його книги-спогадів “Й свого не цурайтесь” став значною мистецькою подією. З великим успіхом її презентація пройшла у Львові. Стрий став одним із перших міст, в якому співак представив свою працю. Цю пам'ятну для краян зустріч зініціювала дружина митця – громадсько-політична діячка, журналістка, поетеса Марта Онуфрив. До старовинного бойківського міста на книжкове свято приїхали друзі – гості співака – Микола Колесса, Марія Байко, Марія Галій, Любов Голинська, Василь Петрованчук, Роман Сов'як. 6 жовтня 1995 року зал Стрийської музичної школи ім. О. Нижанківського був переповнений. Краяни мали прекрасну нагоду не тільки ознайомитися з мемуарним виданням митця, але й почути унікальний, сильний, могутній бас Й. Гошуляка, яким захоплювався весь світ, під супровід талановитого піаніста Володимира Баб'яка. Митець впродовж свого концертного життя виступав у ансамблі з провідними акомпаніаторами Тетяною Ткаченко (Торонто), Натаном Шульманом (Київ). Але віртуозний фортепіанний супровід провідного концертмейстера Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка В. Баб'яка, вміння артиста бездоганно технічно виконувати складну інструментальну фактуру, при цьому тонко відчувати

самого виконавця та гнучко ансамблювати йому, по-особливому полонив Й. Гошуляка. Артист знайшов у відкритій особі Йосипа Григоровича не тільки високопрофесійного співака, а й друга. Згодом В. Баб'як написав: "Мені часто приходиться працювати з вокалістами різних рангів, але серед усіх співаків я з особливою теплотою і душевністю згадую Ваш голос, Вашу співочу авру, унікальну Вашу книжку і неповторний тембр Вашого унікального голосу. Оце все говорить про те, що треба обов'язково зустрітися і виступити з концертом, можливо і не одним. Як то було прекрасно!" [7, с. 234].

Йосип Гошуляк неодноразово зустрічався з владикою Йосафатом Кавацівом, настоятелем храму Благовіщення Пречистої Діви Марії в Стрию, політв'язнем, який за вірність Христовій Греко-католицькій церкві відбув покарання в радянських таборах. Спілкуючись зі священником, співак торкався питань діяльності згаданої церкви в підпіллі під жорстоким тоталітарним режимом, її сучасним станом розвитку, а також постійно жертвував кошти на храм.

До пам'ятних стрийських зустрічей Й. Гошуляка належать творчі контакти з поетом, заслуженим працівником культури України, лауреатом мистецьких премій ім. М. Шашкевича та ім. В. Чорновола Віктором Романюком. Сучасний громадсько-політичний діяч познайомився з оперним співаком на презентації книги Марти Онуфрів "Просінь", яка проходила в міській бібліотеці ім. М. Шашкевича. Відомий публіцист, голова Стрийської організації Національної спілки письменників України із захопленням і сьогодні згадує відвідини митцем музею літературно-мистецького об'єднання "Хвилі Стрия", ділиться враженнями від позитивної енергетики, яку випромінює постать щиросердечного Й. Гошуляка, а світлина із незабутньої зустрічі збагатила особисту фотогалерею визначних українських постатей в останній книзі п'ятитомника В. Романюка [8, с. 292].

Презентація книги Й. Гошуляка "Й свого не цурайтесь", що відбулася у 1995 році в Стрию, породила тісні дружні контакти з Франковим містом Дрогобичем. Відгуки В. Баб'яка, Р. Сов'яка про унікально-багатогранну постать українського майстра вокалу з Торонто зацікавила голову Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України, викладача Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського Володимира Грабовського ще в 1999 році. Особисте знайомство Й. Гошуляка з відомим музикознавцем припадає на 2002 рік. Як автор численних статей до Енциклопедії сучасної України Володимир Семенович задумує представити в цьому виданні постать канадського вокаліста. Опрацьовуючи особисто з митцем біографічні та творчі матеріали для енциклопедії, Грабовський все більше захоплюється особою великого патріота України, його високопрофесійною мистецькою діяльністю, багатим інтелектом, привітністю, делікатністю. Ця музикознавча співпраця переростає у щиросердечну дружбу. Влітку 2002 року на зустрічі зі співаком у дрогобицькій сім'ї Любові та Любомира Хамуляків, куди були запрошені В. Грабовський, В. Баб'як, Р. Сов'як, І. Гнатюк, виникла ідея святкування 80-ліття Й. Гошуляка на Франковій землі.

7 жовтня 2002 року в актовому залі Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка відбулася омріяна святкова імпреза з нагоди ювілею визначного музичного діяча. Розпочав вечір вступним словом Володимир Грабовський, який ознайомив багаточисленну публіку з мистецькими здобутками українсько-канадського співака. Розлогий реферат про життєвий шлях майстра вокалу виголосив кандидат мистецтвознавства, професор згаданого університету Роман Сов'як. З музичними привітаннями виступили заслужений працівник освіти України, професор Корнелій Сятецький, доцент вищого навчального закладу Ірина Кліш, заслужений працівник культури України, доцент Богдан Щурик, у виконанні котрих прозвучали солоспіви з репертуару Йосипа Гошуляка, що ввійшли до альбому "Пісні, думи та романси" [7]. Несподівано для митця прозвучала пісня "Осінь елегія", автором якої була дружина маестро М. Онуфрів. Оптимістично-піднесений "Запорізький марш" "Ой ішли наші славні запорожці" С. Людкевича подарував ювілянтові фортепіанний дует у складі доцентів Уляни Молчко та Олександри Німилович. Українська народна музика завжди була і є для митця життєдайним ґрунтом, тому виступи сопілкаря, лауреата Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах Василя Петрованчука і кобзаря Василя

Кирилича зворушили рідними мотивами чутливу душу світової слави співака. Інтонаційно проникливо на концерті прозвучала “Мелодія” М. Скорика в інтерпретації Євгена Сов’яка. Завершив урочисту імпрезу виступ чоловічого хору “Дрогобицький Боян” під керівництвом заслуженого працівника культури України, доцента Петра Гушоватого. Яскраво віртуозним виконанням відзначалися фортепіанні супроводи Надії Шайжиної та давнього його концертного друга В. Баб’яка. Схвильований теплим прийомом Франкового вузу та успішним проведенням святкового вечора, Йосип Гошуляк висловив сердечні слова подяки всім учасникам музичного дійства.

Вже через декілька років, оглядаючи ювілейну концертну світлину в торонтському помешканні, майстер співу безнастанно проймається почуттями щирої подяки дрогобицьким митцям. Не забули франківчани й наступної круглої дати вокаліста. Професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка Михайло Шалата у статті “Великий Українець (Йосипові Гошулякові – 85)” наголошує, що великими людьми є ті, які “мають ім’я українця за велику честь, у яких справді українське серце. Таким і є український співак з Канади Йосип Гошуляк” [9, с. 3].

Невблаганні літа не давали змоги Йосипу Григоровичу приїхати знову на рідну землю. Але мистецько-товариський зв’язок з галицькими друзями не обривався. Перебуваючи неодноразово в Канаді, В. Грабовський був завжди бажаним гостем оселі Гошуляків. Власне тут відбулася цікава зустріч співака з композитором Леонідом Грабовським.

Мистецькі контакти з Йосипом Гошуляком авторки цієї статті зав’язалися в зв’язку з пошуковою роботою творів українського композитора, вихідця зі Стрия, двоюрідного брата Нестора Нижанківського Остапа Бобикевича (1889 – 1970). Під час ознайомлення з книгою співака “Й свого не цурайтесь” було виявлено цікаве листування Остапа Бобикевича з Йосипом Гошуляком. У переписці композитор веде мову про надання своїх вокальних творів для баритона співаку. Автор з особливою увагою пише про шевченківські солоспіви, які б поповнили репертуар відомого оперного вокаліста. У листах відчувається дружлюбний тон спілкування, що демонструє їх високі людські якості, а також є прикладом духовної культури, взірцем мистецької близькості обох музикантів. Й. Гошуляк, виконуючи твори О. Бобикевича, не тільки сприяв їх популяризації, записав декілька на свою платівку, але й гостро виступив у захист композитора на безпідставні звинувачення А. Рудницького, який у листах до співака не радить виконувати в концертних програмах твори Бобикевича. У книзі ми читаємо: “Як я (Й. Гошуляк – У. М.) згадував, наші дороги (з А. Рудницьким – У. М.) розійшлися з причин різної оцінки значимості композиторів, зокрема Остапа Бобикевича. Всупереч настанові А. Рудницького я включив в одну із моїх платівок твори О. Бобикевича. Я вважаю, що в музичній творчості, як і в будь-якій іншій ділянці, найважливішу роль відіграє хист, талант, а потім уже рівень здобутої освіти” [1, с. 250]. Палке відстоювання творчості та висока думка Й. Гошуляка про композитора з родини Нижанківських наштовхнула дослідницю на думку звернутися листовно до співака з проханням допомогти розшукати твори композитора, які були надіслані до Канадського архіву. Митець відгукнувся на прохання і надав рукописи вокальних творів з особистої нотозбірні. Влітку 2002 року Йосип Гошуляк приїздить до Стрия. Одного недільного дня в церкві Благовіщення Пречистої Діви Марії з’явився елегантний, статечний, сивий чоловік, який, співаючи разом з людьми Службу Божу, зачаровував і привертав увагу парафіян м’яким, соковитим тембром свого голосу. Власне, після Божественної Літургії відбулося наше знайомство, яке надалі переросло в дружні мистецькі контакти. Йосип Гошуляк жертовно передав всю свою цінну рукописну добірку вокальних творів О. Бобикевича, котрі митець власноручно переписував і надсилав маестро. Це ноти-манускрипти солоспівів на слова Т. Шевченка “Думи мої...”, “Марія”, “Чи ми ще зійдемося знову?”, “І небо невмите, і заспані хвилі”, “Благословенна Мати...”, “Розрита могила”; Олександра Олеса “О, слово рідне!”, “Я не буду самотнім ніколи блукать”, “О, воленько”, “Ллється море”, “Ми ідемо з прокльоном в землю”; Б. Лепкого “Вечером в хаті”; В. Янева “І остави нам долги наші”; С. Черкасенка “Надії”; В. Васьковського “Із неба місяць у задумі”. В одному зі згаданих листів О. Бобикевич наголошує: “Мене тішить, що мої пісні Вам подобаються та що Ви розумієте мене. Всі пісні писані від душі, не “роблені”, як в інших, я кожному річ пережив. І відчув, а фортепіано в мене не

другорядне має значення, бо й сам я колись багато грав” [1, с. 246]. На той час в Україні були відомі лише вокальні твори, що зберігалися в Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької. Подарована Й. Гошуляком авторці цього дослідження шевченкіана О. Бобикевича стала поштовхом і ґрунтом до видання повної збірки творів композитора на поезію Кобзаря. Так, у 2007 році вийшов друком нотний збірник “Остап Бобикевич. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка”, куди ввійшли твори із нотозбірні Й. Гошуляка. Впродовж усього життя митець не тільки зберіг, але й подбав про відродження на рідній землі творчості видатного українського композитора Остапа Бобикевича. Навіть після смерті митця він у листах до свого давнього товариша співака-бандуриста Богдана Шарка, який впорядкував і передав рукописи О. Бобикевича до світових архівів, цікавиться та неодноразово висловлює бажання переслати платівки із записами декількох його солоспівів дружині покійного композитора.

Перетин життєвих шляхів авторки цієї статті з майстром вокалу став визначальним, як у праці над творчістю О. Бобикевича, так і в подальшому ствердженні в мистецтві. Зустрічі з Йосипом Григоровичем стали для нас всіх прикладом безкомпромісного та жертвовного служіння українській культурі, рідній пісні. За вагомий особистий внесок у розвиток українсько-канадських відносин, активну діяльність у гуманітарній сфері Указом Президента України В. Ющенка № 459/2008 соліста Канадської Оперної компанії Й. Гошуляка нагороджено почесним званням “Заслужений артист України”.

З плином часу ми часто задумуємося щодо випадковості зустрічей з тими чи іншими людьми і згодом все більше розуміємо їх доленосність. Ця мистецька співпраця з Й. Гошуляком переросла у дружнє спілкування, яке проявилось у формі листів.

Епістолярна спадщина Й. Гошуляка, що була широко опублікована у виданні “Й свого не цурайтесь”, знайшла висвітлення в розділі різнопланової статті Л. Яросевич “Зоряні злети й трагедія артиста співака” [10, с. 210–211]. Проаналізувавши листування з п’ятдесяти п’яти авторами, музикознавець зазначає, що у них дано “високі оцінки виконавської майстерности, громадянської позиції артиста-патріота” [10, с. 210]. Для співака дуже цінним є спілкування з близькими по духу йому митцями через листування, бо “люди, з якими я листувався, – різні за професіями, захопленнями, світоглядами. Проте всіх нас єднало одне – любов до України, до її пісенної культури” [1, с. 232]. Сьогодні в музичній науці почала інтенсивно розвиватися одна з важливих складових джерелознавства – епістолографія, за допомогою якої ми по-новому осмислюємо історію. Основним методологічним стрижнем джерелознавчих та культурно-історичних досліджень, за означенням професора Маріанни Копиці, повинен стати “людський фактор” [4, с. 150]. Власне листи Й. Гошуляка до авторки дослідження – це “реалізація історичного самопізнання особистості” [4, с. 404], де поглиблено представлений духовний портрет артиста.

Аналізовані документи за жанром є листами-вітаннями, які адресат отримувала під час новорічно-різдвяних свят впродовж 2004–2009 років. У них чітко простежуються ознаки епістолярного стилю Й. Гошуляка: логічна послідовність, точність і лаконічність викладу. Автор ретельно випишує рік кожного листа та підписує їх. Враховуючи вітальний характер листів, Й. Гошуляк розпочинає їх різдвяним християнським звертанням до адресата, яке свідчить про високі моральні засади релігійної душі митця. Доброзичливі вітання вказують на поетичну натуру Й. Гошуляка. Ось одне з них: “Дорога Пані Уляно! Христос Рождається – Славимо! Щиросердечно вітаємо Вас і поздоровляємо з усіма святами Різдва Христового та Нового Року. Нехай у Різдвяно-Новорічні Дні осинить Вас Божя благодать. А разом, молитовно, з вірою і любов’ю заколядуємо Предвічному Богові: Даруй літа щасливій нашій Неньці Україні” [5, с. 186]. Листи містять звернення по імені, що надає їм світлої тональності, дружнього, теплого тону спілкування. У звертанні до адресата Й. Гошуляк застосовує займенники з великої літери, чим засвідчує власну вихованість, яка є провідною ознакою його високої індивідуальної культури.

Найбільше вражає в листах-вітаннях висловлення митцем своєї громадянської позиції щодо вболівання за долю його багатостраждальної України. Він пише в листі за 2004 рік: “Але всі ми, де б не жили, співпереживаємо з Вами, з усією Україною, котра вирує у мирній, палкій і

завзятій боротьбі – “Помаранчевої революції”. *Всі ми в полоні цих подій, тривог і сподівань. А весь світ з подивом спостерігає за подіями в Україні, захоплюється і підтримує справедливі вимоги нашого народу звільнитися від опіки Московії. Українці по всіх континентах сьогодні в одних рядах зі своїми братами і сестрами в Україні сповнені вірою і надією, що встане вже наш народ, нарешті, виривається з обіймів Москви. А я вірю, дорога Пані Уляно, що ми з Вами ще зустрінемося і вже на оновленій Українській Землі... Дай Боже народу щастя і многії літа!*” [5, с. 186–187]. Крізь призму висловлених власних думок перед нами постає Й. Гошуляк – митець-патріот.

Привертає увагу в листі за 2009 рік позиція артиста щодо отримання ним почесного звання “Заслужений артист України” за вагомий особистий внесок у розвиток українсько-канадських відносин, активну діяльність у гуманітарній сфері. Маєстро пише: *“Безмежно вдячний Вам за сердечні вітання з приводу мого відзначення званням “Заслужений артист України”. Шкодую, що воно прийшло тоді, коли я вже не на сцені. А все ж, я горджуся тим, що звання з рідної України (Різдво, 2009 р. Б.)”* [5, с. 188]. Вражає скромність Й. Гошуляка, оскільки митець заслуговував на найвище звання – “Народний артист України”.

Інформативна сила епістоляріїв Й. Гошуляка є вагомою для розуміння творчої постаті митця. Людяність, душевне багатство, співпереживання відчувається в думках співака, які висловлені з приводу непоправних втрат його друзів, творчих однодумців з України – Володимира Баб’яка та Романа Сов’яка.

Отож, зафіксовані артефакти, що відбулися в старовинних містах Бойківщини, виявляють перед нами постать митця-патріота з високими людськими якостями та глибокою духовною культурою. В аналізованих листах Й. Гошуляка до У. Молчко представлено цікаві сторінки життя, досвід, світогляд, естетичні смаки й інтереси артиста. Вивчаючи їх, сучасники знайомляться з історичними процесами, що проходили як в Україні, так і в далекому зарубіжжі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь: спогади, листування, матеріали / Йосип Гошуляк. – Львів : Каменяр, 1995. – 590 с.
2. Дутчак В. Мистецька діяльність Йосипа Гошуляка в контексті бандурного мистецтва діаспори / Віолетта Дутчак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль–Київ, 2005. – № 2(14). – С. 61–65.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія / Маріанна Копиця. – К. : Автограф, 2008. – 528 с.
5. Молчко У. З епістолярної спадщини Йосипа Гошуляка: листи до Уляни Молчко / Уляна Молчко // Свою Україну любіть. Йосип Гошуляк: до тебе в пісні лину, рідний краю / [Упорядник Марта Онуфрів]. – К. : Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2014. – С. 183–188.
6. Німілович О. Мистецькі взаємини Мирослава Антоновича та Йосипа Гошуляка / Олександра Німілович, Людомир Філоненко // Українська музика. – 2013. – Число 3(9). – С. 19–34.
7. Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка / [Упор. Йосип Гошуляк]. – Тернопіль : Джура, 1999. – 236 с.
8. Романюк В. На перехрестях долі / Віктор Романюк. – Стрий : Щедрик, 2005. – 408 с.
9. Шалата М. Великий Українець (Йосипові Гошулякові – 85) / Михайло Шалата // Галицька зоря. – 2007. – 7 грудня. – С. 3.
10. Ярославич Л. Зоряні злети й трагедія артиста співака / Любов Ярославич // Йосип Гошуляк. Й свого не цурайтесь: спогади, листування, матеріали. – Львів : Каменяр, 1995. – С. 210–211.

REFERENCES

1. Goshulyak, J. (1995), *Y svoho ne tsuraytes: spohady, lystuvannia, materialy* [And its not tsuraytes: memories, correspondence, materials], Lviv, Kamenyar. (in Ukrainian).
2. Dutchak, V. (2005), Joseph Hoshuliak artistic activities in the context of bandura art diaspora, *Naukovi zapysky Ternopil'skogo natsionalnogo pedagogichnogo universytetu imeni Volodymyra Gnatyuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho. Seria: Mystetstvoznavstvo* [Scientific notes Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Gnatyuk and the National Music Academy of Ukraine by Petro Tchaikovsky. Series: Arts], Ternopil–Kyiv, no. 2(14), pp. 61–65. (in Ukrainian).
3. Karas, G. (2012), *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittya: monohrafiia* [Musical Culture of the Ukrainian diaspora in the world timespace twentieth century: Monograph], Ivano-Frankivsk, Tipovit. (in Ukrainian).
4. Копуся, М. (2008), *Epistologia v labiryntakh muzychnoi istorii: Monohrafiia* [Epistemology in the labyrinth of musical history: Monograph], Kyiv, Autograph. (in Ukrainian).
5. Molchko, U. (2014), With epistolary heritage of Joseph Hoshuliak: letters to Uliana Molchko, *Svoiu Ukrainu liubit. Yosyp Hoshuliak: do tebe v pisni lynu, ridnyi kraiu* [Love your Ukraine. Joseph Hoshuliak unto thee in the song lynu, my native land], Kyiv, House Kyiv-Mohyla Academy, pp. 183–188. (in Ukrainian).
6. Nimylovych, O., and Filonenko, L. (2013), Cultural relations Miroslav Antonovich and Joseph Hoshuliak, *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music], Lviv no. 3(9), pp. 19–34. (in Ukrainian).
7. *Pisni, dumy ta romansy z repertuaru Yosypa Goshulyaka* [Songs thoughts and songs from the repertoire of Joseph Hoshuliak] (1999), Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
8. Romanyuk, V. (2005), *Na perekhrestiakh doli* [At the crossroads of destiny], Stryi, Shchedryk. (in Ukrainian).
9. Shalata, M. (2007), Large Ukrainian (Yosyp Hoshuliak – 85), *Halytska zoria* [Galician star], 7 december, p. 3. (in Ukrainian).
10. Yarosevych, L. (1995), Star ups and tragedy of the artist singer, *Yosyp Goshulyak. Y svoho ne tsuraytes: spohady, lystuvannia, materialy* [Yosyp Goshulyak. And its not tsuraytes: memories, correspondence, materials], Lviv, Kamenyar, pp. 210–211. (in Ukrainian).

УДК 785.6:793.31 (477)

Людмила Щур

**ТАНЦЮВАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ
ЯК СКЛАДОВА ФОЛЬКЛОРНО-МИСТЕЦЬКОГО ФЕСТИВАЛЮ
“В БОРИЦІВСЬКОМУ КРАЇ ЦВІТУТЬ ВИШИВАНКИ”**

У статті висвітлено питання, пов'язані з функціонуванням народного танцювально-інструментального виконавства в умовах фольклоризму, який реалізується під час проведення у м. Борщеві Тернопільської області мистецького фестивалю “В Борщівському краї цвітуть вишиванки”. Розглянуто репертуар фольклорно-етнографічних ансамблів досліджуваної місцевості, які є учасниками цього виду народно-ужиткового мистецтва. Зроблено характеристику танцювально-інструментальних творів, які репрезентуються широкій аудиторії слухачів під час мистецького фестивалю “В Борщівському краї цвітуть вишиванки”.

Ключові слова: танцювально-інструментальна музика, фольклорно-етнографічний ансамбль, фестиваль “В Борщівському краї цвітуть вишиванки”, репертуар, фольклоризм.

**ТАНЦЕВАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ
КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ФОЛЬКЛОРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФЕСТИВАЛЯ
“В БОРЩЕВСКОМ КРАЕ ЦВЕТУТ ВЫШИВАНКИ”**

В статье освещены вопросы, связанные с функционированием народного танцевально-инструментального исполнительства в условиях фольклоризма, который реализуется при проведении в г. Борщеве Тернопольской области художественного фестиваля “В Борщевском крае цветут вышиванки”. Рассмотрено репертуар фольклорно-этнографических ансамблей исследуемой местности, которые являются участниками этого вида народно-прикладного искусства. Сделана характеристика танцевально-инструментальных произведений, которые представляются широкой аудитории слушателей во время художественного фестиваля “В Борщевском крае цветут вышиванки”.

Ключевые слова: танцевально-инструментальная музыка, фольклорно-этнографический ансамбль, фестиваль “В Борщевском крае цветут вышиванки”, репертуар, фольклоризм.

Liudmyla Shchur

**DANCE AND INSTRUMENTAL COLLECTIVES AS A CONSTITUENT PART
OF A FOLK AND ART FESTIVAL “EMBROIDERIES ARE BLOSSOMING
IN BORSHCHIV REGION”**

The article highlights the issues related to functioning of national dance and instrumental performance in terms of folklore, which is being implemented during art festival “Embroideries are blossoming in Borshchiv region” in Borshchiv of Ternopil region.

This festival was first held in 2007 and since then has become traditional (held on annual basis). Borshchiv district administration, the Department of Culture for Borshchiv District Administration, Borshchiv District Recreation Center are its founders.

The representation of local Borshchiv embroidery (cotton black shirt) is special thrill of the festival. Handiwork, fine art, local Ukrainian costumes, false and real stoves, food, colorful towels, embroidered icons are also exhibited. Dance and instrumental music takes a special place among the presentations of cultural achievements of the festival “Embroideries are blossoming in Borshchiv region”.

The repertoire of folk and ethnographic ensembles of the explored area, which are to be a part of this kind of representation of national applied art, has been studied.

Regional folk and ceremonial groups for grown-ups, child folklore and ethnographic ensembles, active local instrumental ensembles are active participants of “Kotelyanovi zabavy” – Borshchiv ancient dance workshops. Their repertoire is rich with the best examples of ancient local dance, folk songs, vechornytsi, etc.

The main task of Borshchiv folklore and ethnographic groups is to maintain customs and traditions, dance and instrumental culture, breathe new life into Borshchiv region spiritual wealth.

Description of dance and instrumental works represented to a wide audience of listeners to “Embroideries are blossoming in Borshchiv region” art-festival has been made.

Limericks, Cozachky, Polkas, Waltzes and singing accompanied dances make up a body of ancient local dance. The most popular local dance is “Polka-Tryasulka”, “Damskyi koshyk”, “Shvets” and “Canada”. They are actively performed by city and district child folklore and ethnographic ensembles, as well as folk and ceremonial groups for grown-ups.

This goes to prove, that as of today, dance and instrumental culture respectfully maintains its authentic roots, contributes to a powerful recovery of the genetic code of the nation in Borshchiv region.

Key words: *dance and instrumental music, folklore and ethnographic ensemble, folk and art festival “Embroideries are blossoming in Borshchiv region”, repertoire, folkloristics.*

Сучасний процес культурного розвитку суспільства супроводжується складною взаємодією новаторства і традицій у всіх сферах мистецької творчості, який приводить до осмислення нових естетичних парадигм через призму пізнання культурних здобутків минулого та сьогодення. При цьому помітно актуалізуються питання щодо вивчення, збереження, реконструкції та інтерпретації етнокультурних традицій, відбувається переосмислення функціонування фольклорних жанрів від стану їх автентичної вторинної репрезентації до жанрово-стильової переорієнтації у нових умовах сучасного життя. Ці тенденції знаходять своє втілення у процесі проведення чисельних регіональних та всеукраїнських фольклорно-мистецьких фестивалів, які в останні два десятиліття стали своєрідним джерелом відродження та збереження етнокультурної спадщини предків і розвитку національної традиції у сучасному соціумі.

Актуальні дослідження музикознавців, культурологів, соціологів свідчать, що в сучасному світі фестивальний рух набуває дедалі ширшої популярності, а кількість різноманітних за напрямками фестивалів невпинно зростає. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні досліджує Д. Зубенко [6], висвітленням тенденцій розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики займається М. Швед [9]. Фестивальними рухами окремих регіонів України цікавляться Г. Борейко [1], С. Зуєв [7]. Це пов'язано із загальносвітовою тенденцією до візуалізації й видовищності культури в усіх її проявах. Особливо важливим є те, що в рамках проведення фольклорних фестивалів створюються умови для якісної репрезентації різних жанрів народного мистецтва, зокрема танцювально-інструментальної традиції, яка потребує особливої уваги науковців і практиків з огляду на її поступове згасання у складних реаліях сьогодення.

Мета статті – висвітлити питання сучасного функціонування танцювально-інструментальних колективів у контексті підготовки та проведення фольклорно-мистецького фестивалю “В Борщівському краї цвітуть вишиванки”.

Особливе місце серед презентацій на фестивалі культурних надбань Борщівського краю посідає танцювально-інструментальна музика. Адже з давніх-давен танець вважався яскравим відображенням способу життя, побуту, праці та звичаїв. Танець, музика і слово первісно існували синкретично. Згодом у процесі історичного розвитку суспільства вони відокремилися в окремі самостійні галузі мистецтва. Однак до сьогодні органічно поєднуються між собою музика і танець, слово і танець, музика і слово.

Танцювально-інструментальна музика завжди є окрасою будь-якої забави, веселощів, гулянь, в яких згуртовує людей і дарує відчуття позитиву та насолоди. Багатою зразками є народна традиційна танцювально-інструментальна культура Борщівщини.

На хореографію Тернопільщини мала вплив культура багатьох інших народів, але наш народ зберіг свої особливості виконання положення рук, рухи, характер і манеру [3, с. 270].

Передбачені програмою фестивалю щорічні колоритні “Котелянові забави” або “Котильонові забави” – майстер-класи з вивчення стародавніх танців Борщівщини – заслуговують особливої уваги.

Активними учасниками “Котелянових забав” є фольклорно-обрядові колективи району, а саме: народно-аматорський фольклорно-обрядовий ансамбль із с. Кудринці “Кудричани” (керівник Н. Ткач), у репертуарі якого є “Українські вечорниці”, “Вечорниці на криниці”, “Дівочі та парубочі гуляння”, переспіви, великодні гайки та обжинки. Його учасники дивують гостей майстерністю виконання стародавніх місцевих танців. Серед них і “Коломийка”, і запальна “Полька-трясулька”, “Відбивна полька”, “Падеспан”, “Канада”, “Верховина”, “Краков’як”, “Ойра”, “Дамський кошик”.

Багатим на танцювально-інструментальну музику є народно-аматорський фольклорно-обрядовий ансамбль із с. Мушкатівка “Калина” (керівник О. Бульдяк), у репертуарі якого є різдвяний фольклор, “Андріївські вечорниці”, українське весілля, старовинні пісні, побутові танці. Танцювальна традиція збереглась у виконанні місцевих танців “Падеспанець”,

“Перебивна полька”, “Яблочко”, “Коробочка”, “Швець”, “Чабан”, “Голубка”, “Фінська полька”, “Каперуш”, вальс “Пара за пару”, “Вальс з притопом”.

Активними учасниками фестивалю завжди є народно-аматорський фольклорно-обрядовий ансамбль із с. Дністрове “Дністриани” (керівник О. Кривецька), де танцюристи вміло виконують “Аркан”, “Каперуш”, усіх охочих запрошують до місцевих танців “Голубка”, “Канада”, “Полька-трясулька”, “Верховина”, “Краков’як”, “Пара за парою”.

Величезним успіхом серед глядачів фестивалю користується дитячий фольклорний вокально-хореографічний ансамбль із с. Гермаківки (керівник О. Куцик). Його учасники радують гостей фестивалю старовинними українськими піснями та стародавніми танцями – “Коломийка”, “Аркан”, “Каперуш”, виконують запальні польки, також у їхньому репертуарі є великодні гаївки, які несуть у собі місцеві традиційні форми та словесну лексику: “Зайчику-зайчику, та сивесенький голубе, та милесенький соколе”, “А ти, старий діду, чого ся не жениш”, “У полі греченька, через ню стеженька”, “А ми бузька уловили, на довкола обступили”, “Вітер віє, сонце пече, уха-ха”. Ці гаївки наспівала юним виконавцям місцева жителька із с. Гермаківки Л. Соколик, 1952 р. н.

Найбільшою популярністю на фестивалі користується дитячий фольклорно-етнографічний ансамбль “Дзюмбалик” із с. Дністрове (керівник М. Петрик), відомий своєю багатолітньою історією та творчою спадщиною. У його репертуарі є “Різдвяний Вертеп”, “Маланка”, “Свято Андрея”, старовинне українське весілля, місцеві стародавні танці.

Активними учасниками фестивалю є дитячий фольклорно-етнографічний ансамбль із с. Шупарка (керівник Н. Качуровська), які талановито виконують українські народні пісні, колядки, щедрівки, у їхньому репертуарі є і Вертепне дійство та свято Маланки, великодні гаївки та запальні польки.

Глядачі радо вітають на фестивалі дитячий фольклорно-етнографічний ансамбль із с. Цигани (керівник Л. Каштелян). Маленькі учасники щиро демонструють давні українські вечорниці, “Вертеп”, “Маланку”, місцеві великодні гаївки.

Великим успіхом у мистецькому дійстві користується дорослий фольклорно-етнографічний ансамбль із с. Нівра (керівник Г. Дмитрів). Гости фестивалю мають змогу насолодитися місцевими “Ніврянськими вечорницями”, крім того у їхньому репертуарі є вечорниці “Весела кумівська компанія”, Андріївські вечорниці “Доле, де ти?”, народні посиденьки “А я вчора у куми...”.

Активними учасниками концертної програми фестивалю є дорослий фольклорно-етнографічний ансамбль із с. Сков’ятин (керівник М. Васильців), які дарують гостям щирі українські народні пісні, стародавні великодні гаївки, свято Вертепу та Маланки.

Дорослий фольклорно-етнографічний ансамбль із с. Вовківці (керівник М. Чугаєвська) демонструє глядачам та гостям фестивалю стрілецькі та повстанські пісні, українські народні пісні; особливої уваги заслуговує репертуар зимового обряду, а саме: колядки, щедрівки, “Маланка” та місцеве дійство “Ходіння з Козою”.

Бажаними учасниками на фестивалі є дорослий фольклорно-етнографічний ансамбль із с. Кривче (керівник М. Гуска). Учасники гостинно запрошують гостей на веселі “Українські вечорниці”, де співають мелодійних та задушевних пісень, жартують хлопці з дівчатами, танцюють жваві коломийки та запальні польки.

Під час фестивалю у всіх куточках наметового містечка звучать польки, вальси, коломийки, марші та інструментальні п’єси у виконанні троїстих музик із с. Кривче (керівник М. Гуска), з с. Більче-Золоте (керівник О. Марущак), з с. Іване-Пусте (керівник В. Чемерейко), з с. Пилипче (керівник В. Бевський), з с. Вільхівці (керівник І. Томин), з с. Шупарка (керівник В. Юсип’юк), з с. Жилинці (керівник В. Бабяк), із с. Залісся (керівник І. Стефанів), дитячого ансамблю троїстих музик із с. Устя (керівник Р. Соцький). Своє самобутнє мистецтво демонструють троїсті музики із Мельниці-Подільської (керівник В. Дутка). У складі цього колективу є: баян, сопілка, скрипка, кларнет, ліра, кобза, бубон, контрабас. У їхньому супроводі старовинні танці під час “Котелянових забав” набувають неперевершеного та особливого колориту.

На сьогоднішній день на Борщівщині працюють 11 народних інструментальних колективів, які мають назву “Троїсті музики”. Борщівське районне управління культури усіма силами намагається зберегти мережу культурно-освітньої та клубної роботи. У кожному селі є інструментальні ансамблі, до яких входять інструменти як давні, не фабричного виробництва (сопілки, скрипки, цимбали, бубни), так і нові, сучасні (баян, акордеон, кларнет, труба, контрабас), а також електроакустичні та ударні інструменти. Ансамблі беруть участь у масових сільських святах, їх запрошують на весілля, де вони виконують в основному побутову музику. Також вони є активними учасниками мистецького фестивального дійства “В Борщівському краї цвітуть вишиванки”. Останні ансамблі відрізняються від традиційних ансамблів тим, що вони використовують нетрадиційні композиційні форми. Так, зокрема, у музичній формі ансамблевого супроводу до танців завжди присутній вступ – кількаразове повторення основного ядра танцювальної мелодії одним з виконавців [2, с. 45–47].

Основу стародавніх місцевих танців складають коломийки, козачки, польки, вальси та танцювальні пісні, які супроводжують танець.

Коломийка, як писав А. Гуменюк, на відміну від інших народних танців, збереглася до останнього часу як коломийка-пісня, коломийка-інструментальна п'єса та коломийка-танець. Відзначається вона багатством танцювальних рухів, вражає глядача яскравим оригінальним колоритом, властивим народу західних областей України [4, с. 28]. Коломийка характеризується жвавим темпом виконання та цікавим хореографічним малюнком, вражає своєю колоритністю.

У місцевому танцювальному репертуарі традиційним є народний танець “Козачок” або “Козак”, який виконують у швидкому темпі, часто переходить у дуже швидкий темп з дрібним ритмічним малюнком. Іноді йому передує повільний інструментальний вступ, який надає харизми та підкреслює темперамент танцю. Колись танець “Козак” виконував один виконавець (хлопець) або пара (хлопець і дівчина), на сьогодні цей танець є масовим. В основному “Козаку” притаманні такі танцювальні рухи, як “тинки”, “віршовочки”, “присядки”, “припадання”, “вихилясники”, “доріжки”, “голубці” та ін.

Крім традиційних автохтонних національних танців, на Борщівщині поширеними є інонаціональні. Серед них і запальна полька, яка з давніх-давен широко побутує серед народу і є обов'язковою у виконанні стародавніх танців під час фестивального дійства у м. Борщеві. Цікавими та колоритними є самі назви місцевих польок – це “Полька-трясулька”, “Відбивна полька”, “Ойра”, “Перебивна полька”, “Фінська полька”. В хореографічному відношенні вона є дуже проста, переважно складається з двох танцювальних фігур. Хоча кожна полька, залежно від назви, ускладнюється різноманітними танцювальними рухами та елементами. Здебільшого місцева полька – це так званий “перепляс”, щось типу змагання між парами виконавців, за рахунок цього і ускладнюється її хореографічний малюнок. Діапазон рухів польки є дуже широким – від легких витончених ходів до ритмічних “вибиванців”, “присядок”, “обертів”, парних поворотів, притупів та трясучок. Особливо популярною під час “Котелянових забав” є місцева “Полька-трясулька”. Назва танцю, очевидно, пішла від того, що під час музики танцюристи активно залучають “пружинкові” рухи рук, ніг, голови та цілого корпусу. Таке виконання “Польки-трясульки” вимагає від виконавців особливої витривалості, чуття ритму та настрою. Мелодії польок є різноманітними за змістом та емоційною виразністю.

Популярними та одними із улюблених під час фестивалю є вальси, які теж вирізняються серед інших регіонів своїми місцевими назвами. Найвідоміші із них є “Вальс з притопом”, “Дамський кошик”, “Пара за пару”. Особлива ознака цих танців у тому, що вони є суто інструментальні (не супроводжуються співом). Основними танцювальними рухами є “вальсові доріжки”, “бальяне” (похитування), “кружляння”. Переважно пари рухаються по колу, за рухом годинникової стрілки, іноді є ведучий або ведуча вальсу, які спрямовують рух танцювальних пар. Наприклад, у традиційному місцевому вальсі “Дамський кошик” ведуча чи ведучий танцю ритмічно вигукує “Дама спереду”, “Міняємось парами”, “Пара за парою” і т. д. Від цього хореографічний малюнок цього вальсу стає барвистим та різноманітним.

Найулюбленішими серед гостей фестивалю є і місцеві танці, які супроводжуються співом, “Швець” та “Канада”. Згідно класифікації українських народних танців за назвами, яку

визначив А. Гуменюк у книзі “Українські народні танці”, де поділяє їх на хороводи, побутові та сюжетні танці, “Швець” (“Шевчик”) відноситься до сюжетних танців [5, с. 14]. Цей танець – це епізод з народу, а його зміст розкривається за допомогою рухів, жестів, імітації праці шевця. Хореографічний малюнок значно відрізняється від інших народних танців тим, що танцювальні фігури тут йдуть у строгій послідовності, відповідно до тексту пісні. Зокрема,

Ой, мамуню, швець,	Ой, мамуню, швець,
Ой, мамуню, швець,	Ой, мамуню, швець,
Ой, мамуню, швець,	Запхав шило в чобіток,
Зламався кінець.	Зламався кінець.

Під цей текст танцюристи імітують рухами сюжет танцю.

Місцевий танець “Канада”, виникнення якого пов’язане, очевидно, з еміграцією українців у Канаду, теж широко побутує на Борщівщині і є одним із улюблених серед учасників та гостей фестивалю. Окрім того, без “Канади” не обходиться жодне весілля, забава чи народне гуляння. Танець “Канада” є масовим, виконавцями якого є хлопці і дівчата, кількість пар є необмеженою. В основному тут використовуються прості танцювальні рухи: “приставні кроки”, “повороти”, “притупи”, “перемінні кроки”. В цьому танці, зазвичай, перша пара є ведучими танцю, які послідовно виконують танцювальні рухи, а наступні пари їх повторюють.

Особливо слід зауважити те, що активними учасниками “Котелянових забав” під час мистецького фестивалю “В Борщівському краї цвітуть вишиванки” є молодь. Вони з особливою цікавістю та щиро долучаються до вивчення стародавніх місцевих танців, адже ті несуть у собі глибоку традицію наших пращурів.

Останнім часом, за даними методичного центру Районного будинку культури (РБК), у 2015 році в Борщівському районі працювало 45 фольклорно-етнографічних колективів, в яких приймало участь 629 учасників, з них 11 дитячих – 220 учасників [8]. Ці колективи завжди є активними учасниками фольклорних свят, концертів та культурно-мистецьких програм, які проходять у місті та поза його межами.

Завдання фольклорно-етнографічних колективів Борщівщини – зберігати звичаї та обряди, танцювально-інструментальну культуру, відроджувати духовне багатство Борщівського краю.

Отже, основною складовою фольклорно-мистецького фестивалю “В Борщівському краї цвітуть вишиванки” є танцювально-інструментальні колективи як важливий та ефективний засіб збереження місцевих традицій і передачі її наступним поколінням. Найбільш популярними місцевими танцями є “Полька-трясулька”, “Дамський кошик”, “Швець” та “Канада”. Вони активно виконуються як дитячими фольклорно-етнографічними колективами, так і дорослими народно-аматорськими фольклорно-обрядовими ансамблями міста та району.

Це свідчить про те, що на сьогоднішній день у Борщівському краї танцювально-інструментальна культура зберігає свої автентичні корені, що сприяє потужному відновленню генетичного коду нації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борейко Г. Д. Фестивальний рух Рівненщини: досвід для сьогоднішнього / Г. Д. Борейко // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2010. – № 6 (193). – Ч. 1.1. – С. 128–136.
2. Водяний Б. О. Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля / Б. О. Водяний // Друга конференція дослідників народної музики Червононоруських (галицько-волинських земель). – Львів, 1991. – С. 43–47.
3. Губ’як В. Д. Фольклорні обереги духовності: посібник / В. Д. Губ’як. – Івано-Франківськ : Полум’я (ІМЕ), 2001. – 324 с.
4. Гуменюк А. І. Інструментальна музика / А. І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1972. – 486 с.
5. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 360 с.

6. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні / Д. В. Зубенко // Вісник НТУУ “КПІ”. Політологія. Соціологія. Право: збірник наук. праць. – К., 2011. – Вип. 4/11. – С. 110–114.
7. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17. 00. 01 / Сергій Павлович Зуєв ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2007. – 20 с.
8. Статистичні дані Районного будинку культури (РБК) Борщівського району // Архів РБК / Архів не упорядкований. – Борщів, 2015.
9. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17. 00. 01 / Михайло Богданович Швед ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2006. – 20 с.

REFERENCES

1. Boreiko, G. D. (2010), Festival Movement of Rivne region: experience for today], *Visnyk LNU im. Tarasa Shevchenka* [Bulletin of Luhansk T. Shevchenko National University], no. 6 (193), part 1.1, pp. 128–136. (in Ukrainian).
2. Vodiani, B. O. (1991), “The evolution of traditional instrumental ensembles of Western Podillya”, *Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky Chervonoruskykh (halytsko-volynskykh zemel)* [The second conference of folk music researchers Chervonorusskykh (Galician-Volyn land)], Lviv, pp. 43–47. (in Ukrainian).
3. Hubiak, V. D. (2001), *Folklorni oberehy dukhovnosti: Posibnyk* [Folk talismans spirituality: handbook], Ivano-Frankivsk, Polumia (IME). (in Ukrainian).
4. Ghumeniuk, A. I. (1972), *Instrumentalna muzyka* [Instrumental music], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
5. Ghumeniuk, A. I. (1962), *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances], Kyiv, Publisher of Academy of Sciences USSR. (in Ukrainian).
6. Zubenko, D. V. (2011), The development of the festival movement in modern Ukraine, *Visnyk NTUU “KPI”. Politologia. Sociologia. Pravo: zb. nauk. pr.* [Bulletin of the National Technical University of Ukraine “KPI”. Politology. Sociology. Right: a collection of science works], Kyiv, Iss. 4/11, pp. 110–114. (in Ukrainian).
7. Zuiev, S. P. (2007), “Contemporary art space semiotics and music festival (on materials of Kharkiv)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts.), 17. 00. 01, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
8. *Statystychni dani Raionnoho budynku kultury (RBC) Borshchivskoho raionu* [Statistical data District House of Culture (RBC) in Borshchiv region] (2015), Archive District House of Culture (RBC) in Borshchiv region, Archive is not ordered, Borshchiv. (in Ukrainian).
9. Shved, M. B. (2006), “Trends in international festivals of contemporary music in the new stage (1990–2005 biennium)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts.), 17. 00. 01, Lviv Mykola Lysenko State Music Academy, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).

УДК 78.071.1 (477.83)

Іван Чупашко

ІВАН НЕБОЖИНСЬКИЙ – КЕРІВНИК ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ЛЬВІВЩИНИ

У статті висвітлено творчу діяльність відомого на Львівщині та поза її межами диригента-хормейстера, багатолітнього керівника аматорських хорових колективів Івана Небожинського. Звернено увагу на основні методи роботи диригента з навчальними та аматорськими хорами, а також на вміння проводити з ними організаційно-концертну роботу. Проаналізовано репертуар, виконуваний жіночою хоровою капелою “Горлиця” Львівського

обласного аптекоуправління, та участь колективу в різноманітних концертних виступах і оглядах-конкурсах художньої самодіяльності.

Ключові слова: Іван Небожинський, диригентсько-хорова діяльність, навчальний хор, аматорський хор, художньо-виконавський рівень, концертні виступи.

Іван Чупашко

ИВАН НЕБОЖИНСКИЙ – РУКОВОДИТЕЛЬ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ ЛЬВОВЩИНЫ

В статье освещено творческую деятельность известного на Львовщине и за ее пределами дирижера-хормейстера, многолетнего руководителя любительских хоровых коллективов Ивана Небожинского. Обращено внимание на основные методы работы дирижера с учебными и любительскими хорами, а также на умение проводить с ними организационно-концертную работу. Проанализировано репертуар, исполняемый женской хоровой капеллой “Горлица” Львовского областного аптекоуправления и участие коллектива в различных концертных выступлениях и смотрах-конкурсах художественной самодеятельности.

Ключевые слова: Иван Небожинский, дирижерско-хоровая деятельность, учебный хор, любительский хор, художественно-исполнительский уровень, концертные выступления.

Ivan Chupashko

IVAN NEBOZHYNKYI – HEAD OF CHOIRS OF LVIV REGION

Ivan Nebozhynskyi as a conductor, choirmaster began his creative activities in 1951 in management education and amateur choirs. It was an amateur choir District House of Officers the city of Nesterov (now city Zhovkva) Lviv region and Lviv Women’s Choir Trade and Economic Institute. With these choirs he announced himself as a skillful and promising conductor-choirmaster. The best was the work of Ivan Nebozhynskyi with training choirs Lviv musical and pedagogical school and opera studio of Lviv M. Lysenko State Conservatory. Working with these groups has created a high reputation highly educated and targeted professional who was able to bring works of different shapes and different stylistic directions to a high artistic level.

An efficient was the work of Ivan Nebozhynskyi in 1960-1980’s., when he worked with the choir school № 62 city of Lviv and women choir “Gorlytsa” of Lviv Regional pharmacy management. Working with these groups earned him the recognition of highly professional, talented musician and conductor analytics that can organize and prepare highly artistic team. The work of I. Nebozhynskyi with children’s choir school № 62 city of Lviv has shown that the school environment can continuously operate choirs, able to positively influence the education of the younger generation the love of choral singing and the ability to promote it. Significant progress took Ivan Nebozhynskyi and work with the women choir “Gorlytsa”. This team was a regular participant in local and regional concerts dedicated to various anniversary dates. Statements of this group gave high marks not only lovers of choral art and known specialists and choirmasters. For the student environment “Gorlytsa” was a model of the head with the amateur team. A rich and varied repertoire was women choir “Gorlytsa”. It included works by composers of different nations and different stylistic directions. In particular, the author’s works of Ukrainian and foreign composers, handling Ukrainian, Russian folk songs. In the early 1990’s appeared and works of sacred music – is actually a repertoire that could be accessible only highly artistic team. Women’s Choir “Gorlytsa” – winner of city, regional, republican and all-Union review-competition of amateur teams. Since 1995, Ivan Nebozhynskyi worked with church choirs, including driving Chamber Choir “Gloria” and the mixed choir at the church Evangelists “Golgotha”.

Therefore, Ivan Nebozhynskyi working with amateur and educational choirs of Lviv region, has established itself as a highly skilled conductor, choirmaster, who affirmed his tireless work and multiply the glory of choral art not only in Lviv region, but the whole Ukraine.

Key words: *Ivan Nebozhynskiy, conducting and choral activities, a training choir, an amateur choir, art and performance level, concert activity.*

В українському музикознавстві чи не найменше уваги приділено питанням, пов'язаним із дослідженням творчої діяльності диригентів-хормейстерів, особливо тих, які були багатолітніми керівниками аматорських хорових колективів. Ця прогалина повинна бути чим скоріш заповненою. Адже кожен диригент – це своєрідна й неповторна творча особистість і потрібно підходити до неї з точки зору різносторонніх методико-аналітичних підходів. До таких належить відомий на Львівщині й поза її межами диригент-теоретик і практик, багатолітній керівник відомих аматорських і навчальних хорових колективів Іван Микитович Небожинський¹. Його робота з хоровими колективами привертала увагу багатьох професійних диригентів професіональним підходом до проведення репетицій та результативності в проведенні концертної діяльності, що й актуалізує тему даного наукового дослідження.

Непублічність і скромність Івана Небожинського як людини й керівника хорових колективів не сприяли тому, щоби попадати в поле зору працівників періодичних видань і науковців. На жаль, він уникав такої публічності й вважав свою діяльність звичайною буденною справою. Через те, крім невеличких біографічних довідок М. Бурбана [1], Л. Мазепи і Т. Мазепи [2], І. Юзюка [5], а також творчого портрета, підготовленого його учнем, автором даної статті І. Чупашком [4], допоки що немає ні однієї публікації, в якій більш ґрунтовно була б розкрита творча праця Івана Небожинського з львівськими хоровими колективами.

Мета статті – висвітлити диригентсько-хорову діяльність Івана Небожинського з львівськими хоровими колективами за період від 1951 по 2006 рр.

Першим колективом, яким керував Іван Небожинський, був мішаний хор, що діяв при будинку офіцерів м. Нестерова (тепер Жовква) Львівської області з 1951 по 1954 р. Особливих творчих досягнень у роботі з цим колективом домогтися було важко, оскільки постійна плінність його учасників, особливо чоловічої групи, не давала можливості домогтися відповідного мистецького рівня. Хоча це були перші намагання показати себе фаховим і результативним диригентом. Це були, свого роду, випробування на художню зрілість. У першу чергу Іван Небожинський як художній керівник поставив собі завдання виробити в співаків вокально-хорові навички, так необхідні для якісного і повноцінного звучання хору – правильного звукоутворення, дихання, строю, ансамблю, динамічно-агогічних відтінків (тут йому стали в нагоді знання вокалу, отримані на вокальному відділенні Львівського державного музичного училища). Робота з мішаним хором будинку офіцерів м. Нестерова не мала творчої перспективи, а лише переконала його як диригента впевнено торувати диригентсько-хоровий шлях до кінця життя.

Наступним колективом Івана Небожинського стала студентська хорова капела Львівського торгово-економічного інституту (1954–1958). Оскільки в кількісному складі студентів цього навчального закладу домінували дівчата, то керівник вирішив створити жіночу хорову капелу. Ініціатива створення такого виду колективу була схвалена ректоратом вузу. У цей час керівництво міського комітету комуністичної партії сприяло тому, щоби у кожному навчальному закладі працювали гуртки художньої самодіяльності, особливо хорові, як найбільш масові. Це були ті часи, коли у львівських вищих навчальних закладах – політехнічному, медичному, сільськогосподарському, зооветеринарному, університеті – діяли високомистецькі хорові колективи. Ректорат торгово-економічного інституту зробив усе

¹ Небожинський Іван Микитович народився 2 грудня 1930 р. в с. Піски Бродівського району Львівської області. Хоровий диригент, педагог, доцент. Закінчив Львівське музичне училище (1948–1951), Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка (1951–1956). Навчався в класі професора Миколи Колесси. Викладач Львівського музично-педагогічного училища (1955–1963), з 1963 р. – викладач, старший викладач, доцент Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Керівник хорів Львівського торгово-економічного інституту (1950–1954), Львівського музично-педагогічного училища (1957–1961), Львівської дитячої виховної колонії (1959–1965), загальноосвітньої школи № 62 м. Львова (1962–1970), оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (1962–1965), жіночої хорової капели “Горлиця” Львівського обласного аптекоуправління (1970–1995), церкви Євангелістів м. Львова “Глорія” (1997–2007).

можливе для організації аналогічного колективу. Маючи певний практичний досвід роботи з хором, Іван Небожинський у скорому часі підготував концертну програму, яка всім сподобалася й заохотила хористів до подальшої більш наполегливої роботи. Треба зауважити, що ректорат постійно тримав у полі зору організаційну складову діяльності хору. Робота керівника здійснювалася продуктивно й відповідально, і через декілька місяців жіноча хорова капела почала працювати з повною самовіддачею з обох сторін – керівника та учасників хору. В основу діяльності колективу був покладений а капельний спів.

Цікавим і різноманітним був і репертуар колективу. Він, в основному, складався із творів радянських композиторів на молодіжну тематику, хоча домінуючими в ньому були обробки українських народних пісень Миколи Леонтовича, Миколи Лисенка, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського та ін. Керівник завжди підбирав такі твори, які за характером і змістом відповідали молодіжній аудиторії. Тому учасники хору ставилися до співу свідомо, співали з повною віддачею. Через декілька місяців на суд колективу навчального закладу була представлена невелика концертна програма, що була оцінена схвальними відгуками. Опісля кожного року відбувалися звітні концерти жіночої хорової капели, концерти з нагоди різних свят, огляди-конкурси міських колективів художньої творчості та ін. Студентська жіноча хорова капела Львівського торгово-економічного інституту успішно виступила на Республіканському огляді художньої самодіяльності й серед вузів отримала медаль лауреата.

Це була велика радість і досягнення як для вузу, так і для керівника хору Івана Небожинського. Пізніше цей колектив очолювали Іван Юзюк, Андрій Кушніренко – відомі в майбутньому оперно-симфонічні та хорові диригенти, народні артисти України.

У 1957–1961 роках Іван Небожинський працював керівником студентського мішаного хору Львівського музично-педагогічного училища (до цього цей колектив очолював відомий хоровий диригент Євген Вахняк). Це був уже сформований колектив із усталеними диригентсько-хоровими традиціями, що виконував твори на високому мистецькому рівні. Головне завдання Івана Небожинського як керівника було не тільки підтримувати цей виконавський рівень, а й примножити його своїми художніми новаціями. І це йому в скорому часі вдалося, бо після прослуховування державної програми у виконанні цього хору під керівництвом Івана Небожинського керівництво Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка запросило його на роботу викладачем хорового диригування.

З 1957 по 1959 роки Іван Небожинський разом із Євгеном Вахняком та Михайлом Антківим працювали з чоловічою капелою “Гомін”, яка діяла при Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка. Організатори і керівники цього колективу вирішили популяризувати призабуті хорові твори галицьких композиторів. Так у його репертуарі з’явилися твори “Золоті зорі” Анатолія Вахнянина, “Огні горять” Ісидора Воробкевича, “Гуляли” Остапа Нижанківського та обробки українських народних пісень “Ой пушу я кониченька”, “Та забіліли сніги” Миколи Лисенка, “Гаю, гаю, зелен розмаю”, “Приїхали три козаки” Миколи Леонтовича та твір Петра Ніщинського “Закувала та сива зозуля”. З великим піднесенням і патріотичним почуттям хорова капела “Гомін” виконувала твори Станіслава Людкевича “Сміло друзи”, “Пою коні при Дунаю”, “Чорна рілля ізорана”. Пізніше поповнювався репертуар капели й іншими композиціями. За оцінками тодішніх слухачів, це був справді високомистецький колектив. З великим успіхом хорова капела “Гомін” сприймали як любителі, так і професіонали. Але, на превеликий жаль, хор припинив свою діяльність через інсинуації в націоналізмі. Все робилося для того, щоб погасити дух патріотизму в його учасників. Хоча хорова капела “Гомін” проіснувала недовго, але вона запам’яталася багатьом шанувальникам української музичної культури самовідданим служінням національній ідеї. Не один львівський хоровий колектив перейняв вогонь “Гомону” й продовжував нести його в маси.

Коли здійснилася мрія вокального факультету Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка мати свою оперну студію для професійної підготовки майбутніх спеціалістів оперного профілю, постало питання організувати хор при цьому структурному підрозділі. Його керівниками було призначено доцента Михайла Антківа та викладача Івана Небожинського. Хор оперної студії був укомплектований зі співаків різного віку та різного рівня музичної підготовки. У його складі були й співаки, які в минулому співали в державній хоровій капелі

“Трембіта”. Але вони, в цілому, не сприяли якісній роботі через вікові особливості звучання голосу. Необхідно було інтенсивно працювати над вокально-хоровою технікою – звукоутворенням, співочим диханням, інтонацією і строєм, ансамблем, динамічними та агогічними відтінками. З часом хорова органіка набувала професійного звучання. За час праці з хором оперної студії Іван Небожинський разом із Михайлом Антківим підготували хорові номери з опер Миколи Римського-Корсакова “Царева наречена” і Джакомо Пучіні “Чіо Чіо Сан”, Михайла Вериківського “Наймичка”. Крім цього, було підготовлено цілий ряд концертних програм хорової музики українських та зарубіжних композиторів.

Одночасно з роботою в оперній студії консерваторії Іван Небожинський з 1959 по 1965 рр. працював керівником хору Львівської дитячої виховної колонії (до нього керівником цього колективу був відомий на Львівщині хормейстер Володимир Божко). Більшість учасників цього колективу були обдарованими дітьми, любили співати в хорі, тому робота з ними приносила задоволення. Репертуар відповідав програмним вимогам загальноосвітньої школи. Це були, переважно, народні пісні – українські, російські, грузинські та твори радянських композиторів на молодіжну тематику. Виступи цього хору, в основному, відбувалися в стінах виховного навчального закладу. На цих концертах, крім керівництва колонії, завжди були присутні відомі культурно-громадські діячі м. Львова та області – актори Борис Романицький, Олексій Ріпко, поети Ростислав Братунь, Богдан Стельмах, музикант Анатолій Кос-Анатольський. Після концертних виступів вони схвально оцінювали спів хористів та роботу їхнього керівника Івана Небожинського. Кульмінацією цієї роботи був виступ хору на Республіканському огляді-конкурсі колективів художньої самодіяльності в м. Києві. Журі огляду-конкурсу відзначило хор Львівської дитячої виховної колонії як один з кращих і колектив був нагороджений дипломом лауреата.

З 1962 по 1970 рр. Іван Небожинський керував хором загальноосвітньої школи № 62 м. Львова. Робота зі шкільним хором – це була ініціатива самого Небожинського. Адже, працюючи в цей час викладачем хорового диригування у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, він неодноразово чув від студентів, що керувати шкільним хором – це справа надто важка й неперспективна, з учнями підліткового віку дуже важко керівникові хору знайти спільну мову. Іван Небожинський як викладач-методист хотів переконатися в цьому на собі й довести, що зі школярами можна працювати в повну силу й домогтися відповідних успіхів. Адже він розумів, що виховати любов до хорового мистецтва можна прищепити лише змалку. З метою експерименту він вибрав загальноосвітню школу, в якій хоровий спів до нього не культивувався, й робота керівників хору в цьому навчальному закладі тривала не більше декількох місяців. Після переконливої розмови з дирекцією школи Іван Небожинський з молодечим ентузіазмом взявся за організацію хору. Цю роботу він проводив доволі толерантно й виважено, намагаючись переконати кожного учня у важливості хорового співу як складової виховання загальнолюдських якостей. І цей експеримент йому напрочуд вдався. Через декілька місяців перед ним стояло шістдесят учасників, які хотіли співати в хорі й своєю поведінкою сприяли цьому. З самого початку роботи зі шкільним хором був покладений а капельний спів. Це сприяло вихованню в хористів-початківців музичної пам’яті, точного ритму, слухових якостей, а головне – любові до традицій національної хорової культури. Через два роки кропіткої праці розпочалися концертні виступи: спочатку перед вчителями та учнями школи і батьками учасників хору, а згодом – перед міською публікою – на шкільних олімпіадах м. Львова та Львівської області. Ні один святковий концерт, що відбувався в загальноосвітній школі № 62 м. Львова, не обходився без виступу хору. Традиційними для шкільного колективу стали концерти-звіти, які щорічно відбувалися як на сцені шкільної актових зали, так і на інших сценах міста. Його слухачами неодноразово були викладачі й студенти Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, а також викладачі й учні інших навчальних музичних закладів м. Львова. Вони завжди давали високу й кваліфіковану оцінку виступам шкільного хору загальноосвітньої школи № 62. Репертуар хору був різноманітним, а капельним чотириголосим і через те викликав захоплення в слухачів. Хор загальноосвітньої школи № 62 м. Львова під керівництвом Івана Небожинського у 1962 та 1963 рр. зайняв перше місце на Обласній та Республіканській олімпіаді шкільних хорових колективів і був відзначений членами журі як

один з краших. Концертну програму хору загальноосвітньої школи № 62 транслювало Львівське обласне та республіканське радіо та телебачення.

У 1970–1995 рр. Іван Небожинський керував народною хоровою капелою “Горлиця” Львівського аптекоуправління. Спочатку це був невеликий колектив, що складався із вісімнадцяти учасників. Репетиції проходили результативно, з виконанням поставлених завдань. Працювати керівникові було легко й цікаво. У скорому часі у зв’язку з результативною роботою колектив нараховував близько сімдесяти учасників. Поступово зростала й поглиблювалася співоча культура хору. Репертуар був цікавим і різноманітним. Його складали твори композиторів різного часу, різних національностей та різножанрового спрямування. Спочатку це були, в основному, обробки українських, російських, грузинських пісень, а також авторські твори українських та зарубіжних композиторів. Серед них: “Ой сивая зазуленька”, “Женчикок-бренчикок”, “Ой піду я в ліс по дрова” Миколи Леонтовича, “Ой пушу я кониченька” Миколи Лисенка, “Ой зацвили фіялоньки”, “Тихо, тихо Дунай воду несе”, “В гаю зелененькім” Філарета Колесси, “Грушица”, “Смолк давно соловушка” Олександра Свешнікова, “Мчит Арагви вдаль” Г. Кчіквдзе та ін. Великою популярністю серед слухачів користувалися оригінальні твори українських та зарубіжних композиторів – “Сину, качки летять” Олександра Білаша на слова Михайла Ткача, “Така її доля” Володимира Верменича на слова Тараса Шевченка, “Останні троянди” Вадима Гомоляки на слова Лесі Українки та ін. У часи утворення держави Україна в репертуарі жіночої хорової капели “Горлиця” з’явилися твори духовної тематики й обробки стрілецьких пісень. Колектив часто виконував молитви “Отче наш” Михайла Вербицького, “Богородице Діво” Олександра Кошиця, “Боже великий єдиний” Миколи Лисенка, “Маєва нічка” Ярослава Ярославенка, “Заквітчали дівчатовька” Романа Купчинського та ін. Твори духовної музики та обробки пісень національно-визвольних воєн були основою концертних програм колективу в часи української незалежності. Кожен концертний виступ не обходився й без хорової шевченкіани. Це були твори “Учітеся, брати мої” Анатолія Кос-Анатольського, “По діброві вітер вие”, “Якби мені черевики” Євгена Козака, “Садок вишневий коло хати”, “Вітер з гаєм розмовляє” Якова Степового, “Заповіт” Кирила Стеценка, “Така її доля” Володимира Верменича та ін. Вони завжди схвально сприймалися як широкою слухачською аудиторією, так і професійними музикантами.

Робота Івана Небожинського з жіночою хоровою капелою “Горлиця” базувалася на високомистецьких засадах. Твори, в основному, були а капельними й чотириголосими.

Перші концертні виступи колективу відбулися в колі близьких і знайомих людей. Вони й були справжніми й щирими поціновувачами художнього рівня капели. Після утвердження репертуару щорічно відбувалися концерти-звіти перед широкою глядацькою аудиторією. Колектив “Горлиці” також часто приймав участь у святкових концертах та оглядах-конкурсах, які відбувалися в м. Львові. Згодом жіноча хорова капела “Горлиця” стала відомою не лише у Львові, а й поза його межами. Хор неодноразово був лауреатом обласних, республіканських та всесоюзних оглядів-конкурсів колективів художньої самодіяльності.

Жіноча хорова капела “Горлиця” виступала в багатьох містах і селах західних областей України, а також закордоном – у Польщі, Литві, Латвії, Естонії та ін. Творча кульмінація колективу припала на період становлення держави Україна.

Незмінними помічниками в роботі з колективом були: хормейстер Наталія Куриляк та концертмейстер Наталія Супрун. У зв’язку з відсутністю уваги до аматорських хорів, колектив перестав існувати.

З 1997 р. й до кінця життя Іван Небожинський працював регентом церкви християн віри Євангельської м. Львова. Керований ним хор супроводжував Святу літургію, виконуючи наступні твори: “Отче наш”, “Вірую”, “Хваліте Ім’я Господнє”, “Благослови, душе моя, Господа”, “З нами Бог” та ін. При цій церкві Іван Небожинський організував і керував вокальним ансамблем “Глорія”, учасниками якого були чотирнадцять церковних сестриць. Цей колектив виступав у багатьох областях Західної України. На Республіканському конкурсі духовної пісні, що відбувся в м. Києві, ансамбль “Глорія” здобув диплом другого ступеня серед учасників конкурсу.

Отже, Іван Небожинський як керівник протягом всього свого творчого життя працював з трьома типами хорів – дитячими, навчальними й аматорськими дорослими. Кожен із цих хорів, а це хори Львівської дитячої виховної колонії, загальноосвітньої школи № 62 м. Львова, Львівського музично-педагогічного інституту, оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, торгово-економічного інституту, аптекоуправління м. Львова та хор церкви “Голгофа”, були в творчому відношенні неповторними й користувалися успіхом серед глядацької аудиторії. Усе це – заслуга Івана Небожинського як вмілого й висококваліфікованого диригента-хормейстера, що передавав знання хорового співу не тільки студентам, а й широкому колу любителів хорового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурбан Михайло. Українські хори і диригенти: монографія / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 640 с.
2. Мазепа Лешек, Мазепа Тереса. Шлях до музичної академії у Львові у двох томах. – Том 2. Від консерваторії до академії (1939–2003) / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 328 с.
3. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. До 155-річчя заснування академії. Друге видання, доповнене / [Ред. колегія: І. Пилатюк (керівник проекту), В. С. Камінський (редактор), М. О. Кушнір та ін.]. – Львів : Сполом, 2008. – 256 с.
4. Чупашко І. П. Іван Небожинський. Світло дороги буття / І. П. Чупашко. – Львів : ТЕРУС, 2010. – 166 с.
5. Юзюк Іван. Секрет педагогічної майстерності / Іван Юзюк // Музика. – 1996. – № 2. – С. 21.

REFERENCES

1. Burban, M. (2006), *Ukraini khory i dyryhenty. Monohrafiia* [Ukrainian choirs and conductors. Monograph], Drohobych, Posvit. (in Ukrainian).
2. Mazepa, L. and Mazepa, T. (2003), *Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi u dvokh tomakh. – Tom 2. Vid konservatorii do akademii (1939–2003)* [The path to the Music Academy in Lviv in two volumes. – Volume 2. From the conservatory to the Academy (1939–2003)], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
3. *Storinky istorii Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka. Do 155-richchia zasnuvannia akademii. Druhe vydannia, dopovnene* [History of Lviv National Music Academy. Lysenko. By the 155-th anniversary of the Academy. The second edition, supplemented], (2008), Ed. Board: I. Pylatiuk, V. Kaminsky, M. Kushnir et al, Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
4. Chupashko, I. P. (2010), *Ivan Nebozhynskiyi. Svitlo dorohy buttia* [Ivan Nebozhynskiyi. Light the way of life], Lviv, TERUS. (in Ukrainian).
5. Yuziuk, Ivan (1996), *Sekret pedahohichnoi maisternosti* [Secret of pedagogical skills], *Muzyka* [Music], no. 2, p. 21. (in Ukrainian).

УДК 78.087 (477)

Олег Смоляк

ОСНОВНІ ПЕДАГОГІЧНІ МЕТОДИ І ПРИЙОМИ РОБОТИ ІГОРЯ ЛЕВЕНЦЯ В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

У статті висвітлено основні педагогічні методи і прийоми, використовувані провідним викладачем Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької Ігорем Прокоповичем Левенцем на заняттях хорового диригування. Проаналізовано детальний процес роботи над засвоєнням учнями основних схем тактування, показу вступу і зняття звучання в кінці хорового твору, вміння показувати динаміко-агогічні відтінки, штрихи,

фразування. Звернено увагу на результативність педагогічної роботи Ігоря Левенця на прикладі його кращих учнів – диригентів професійних хорів і оркестрів.

Ключові слова: Ігор Левенець, основні методи і прийоми диригування, педагогічна робота, динаміко-агогічні відтінки, фразування.

Олег Смоляк

ОСНОВНЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАБОТЫ ИГОРЯ ЛЕВЕНЦА В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

В статье освещено основные педагогические методы и приемы, используемые ведущим преподавателем Тернопольского областного государственного музыкального училища им. С. Крушельницкой Игорем Прокоповичем Левенцом на занятиях хорового дирижирования. Проанализировано подробный процесс работы над усвоением учениками основных схем тактирования, показа вступления и снятия звучания в конце хорового произведения, умения показывать динамико-агогические оттенки, штрихи, фразирование. Обращено внимание на результативность педагогической работы Игоря Левенца на примере его лучших учеников – дирижеров профессиональных хоров и оркестров.

Ключевые слова: Игорь Левенец, основные методы и приемы дирижирования, педагогическая работа, динамико-агогические оттенки, фразирование.

Oleg Smoliak

MAIN PEDAGOGICAL METHODS AND TECHNIQUES WORKS OF IGOR LEVENETS IN THE GAMING IN CLASS OF CHORAL CONDUCTING

The article deals with main pedagogical methods and techniques used by leading teacher of Ternopil S. Krushelnytska Regional State Music school Igor Levenets in class of choral conducting. Having deep theoretical knowledge of musical disciplines as well as excellent vocal and conductor training (he studied singing in the class of Professor A. Darchuk and conducting in the class of Professor M. Kolessa), he initially work at the school followed the basic principles of pedagogical their teachers and developed their own methods of teaching choral conducting. As it was based on such basic techniques and principles as deep mastering technology conducting, artistic interpretation of the choral score during her game with a sheet, detailed reproduction of hand gestures and facial expressions dynamical-ahohic colors and artistic display by gestures touches.

Attention is paid to the fact that the initial training of the future choir conductor teacher Levenets pays special attention to formation of conductor posture and mastering basic clocking schemes. Most attention teacher Levenets provides mastering basic clocking schemes. These components as performing method are fundamental in class of choral conducting by Ihor Levenets. A wide range of teaching methods Igor Levenets offers when playing dynamical-ahohical shades. Each of these techniques has specifically proposed Levenets analogy related to natural human movements. In particular, the dynamics of “loud” show playing left hand, which like put heavy object dynamics “quiet” – as if the left hand, touching lips, offers silence and so on. Igor Levenets when displaying ahohical shades offers show left hand curve that gradually increases and decreases later. Much attention Igor Levenets as a teacher gives the class choral conducting phrasing music phrase in the piece of music, according to Igor Levenets – is the smallest form-building element, the amount of which does work in a holistic and auditory receptive regard. To be able to correctly play the music phrase on dynamic and ahohical levels – is the same as in artistic embroidery to create a new and unique pattern.

So, Igor Levenets pedagogical work in class choral conducting was focused mainly on its own workings method. Effectiveness of certified in a cohort of his best students, who became known conductors.

Key words: Igor Levenets, basic methods and techniques of conducting, pedagogical work, dynamic and ahohical shades, phrasing.

В українському музикознавстві найменш дослідженою дисципліною є методика викладання окремих індивідуальних дисциплін – диригування, вокалу, музичного інструменту. На особливому рахунку серед них стоїть предмет “хорове диригування”. Адже, осмислити його може лише той фахівець, який навчався в талановитого педагога й сам може дати оцінку тим напрацюванням, які гідні бути описаними й відповідно оціненими. На таку увагу заслуговує багатолітній практичний досвід провідного викладача хорового диригування Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької, багатолітнього педагога-практика, заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Прокоповича Левенця¹. Він підготував понад сотню диригентів-хормейстерів, більшість з яких отримали вищу диригентську освіту, а деякі з них стали відомими диригентами не лише в Україні, а й закордоном. Дослідження методики роботи Ігоря Левенця в класі диригування є актуальним і потребує більш глибокого осмислення.

Ігор Левенець як диригент-педагог знаний не лише в мистецьких колах України, а й далеко за її межами. Його кращі учні очолювали (більшість із них і сьогодні очолюють) провідні українські професійні й аматорські колективи. Серед них: Мирослав Кріль, Святослав Дунець, Роман Будзяк, Роман Пачашинський. Але зацікавлення методичним набутокм їхнього педагога на сьогоднішній час є недостатнім. Про нього писали лише невеликі біографічні довідки М. Бурбан [2], В. Ханас [5], Б. Савак [3], Й. Шостак [6] і лише О. Смоляк [4] і Т. Божук [1] частково порушували питання, пов’язані з педагогічною діяльністю маестро. Тому є потреба глибше й ґрунтовніше осмислити педагогічні методи та принципи Ігоря Левенця.

Мета статті – висвітлити основні методи підготовки Ігорем Левенцем висококваліфікованих диригентів хору середньої спеціальної музичної ланки та екстраполювати їх у сучасну музичну педагогіку.

Ігор Левенець розпочав свою педагогічну роботу в Тернопільському обласному державному музичному училищі ім. Соломії Крушельницької в 1969 р. одразу після закінчення диригентського факультету Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. В його педагогічне навантаження входили такі навчальні дисципліни, як хорове диригування, читання хорових партитур і керування студентським симфонічним оркестром. Клас хорового диригування, який почав вести молодий педагог, був сформований із учнів першого курсу та старших курсів, які до цього навчалися в інших педагогів. Зокрема, серед першокурсників були Олег Смоляк, Людмила Федорова, Богдан Гаврилюк (з другого семестру), а також старшокурсники Алла Бліндер, Василь Вонсул, Павло Добрянський, яких з метою довантаження викладача перевели від інших педагогів. Концертмейстером у класі хорового диригування Ігоря Левенця працювала випускниця фортепіанного факультету Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, талановита концертуюча піаністка Леся Пилипівна Корній.

Входження Ігоря Левенця у колектив викладачів відділу хорового диригування Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької в той час було дещо іншим, ніж інших педагогів цього ж навчального закладу. Адже він як учень класу хорового та оперно-симфонічного диригування професора Миколи Колесси і диригент студентського симфонічного оркестру вирізнявся з-поміж інших педагогів училища імпрозантним та егоцентричним характером, а для учнів був якоюсь незбагненою притягальною силою в мистецтві диригування. Тому багато учнів хорового відділення

¹ Левенець Ігор Прокопович народився 16 липня 1942 р. в с. Голешів нині Жидачівського району Львівської області – хоровий диригент, педагог. Навчався в Дрогобицькому музичному училищі (1961–1965) та Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка у професора М. Колесси (1865 – 1969). З 1969 р. – викладач хорового диригування і керівник симфонічного оркестру Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької, з 1994 р. – завідувач відділу хорового диригування та керівник хору цього навчального закладу. Керівник самодіяльних народних хорових капел “Будівельник” (1969–1989) та “Галичина” (1990–1995). Заслужений працівник культури УРСР (1988), заслужений діяч мистецтв України (1999).

прагнули навчатися в його класі. Серед тодішніх учнів відділу культивувався думка, що “щасливий той, хто займається в класі диригування Ігоря Левенця. Йому диригентська кар’єра забезпечена”. І це дійсно було саме так. Адже заняття в його класі проходили цікаво, емоційно й невимушено, сконцентровані передусім на матеріалі, що був заданий для домашнього опрацювання. Найбільшої уваги на початковому етапі засвоєння предмета Ігор Левенець надавав основам техніки диригування, яка для нього була визначальною в підготовці майбутнього фахівця – диригента хору. Робота над мануальною технікою розпочиналася із засвоєння основних схем тактування, які вважалися “засадничими в опануванні диригентського мистецтва” [4, с. 74].

Засвоєння основних схем тактування, за методикою Львівської диригентської школи (Ігор Левенець якраз і є її яскравим представником), – це була свого роду розроблена система диригентських жестів, засвоєння якої базувалося на декількох етапах. В основу першого етапу було покладено саму схему тактування з усіма візуальними її складовими – конкретним і досить чітким графічним зображенням схематичних ліній. Найголовнішим у цьому було засвоєння першої долі, яка, за твердженням Ігоря Левенця, “має бути найбільшою за амплітудою, оскільки її завдання – відтворювати основну пульсацію музичного (а в хоровому творі – й поетичного) ритму” [4, с. 74–75]. Адже перша доля є визначником метра. Усі інші (маємо на увазі відносно сильні й слабкі долі) мають меншу амплітуду: відносно сильні – середню, а слабкі – малу. Закінчення першої (сильної) долі, за методикою Левенця, повинно завершуватися посередині висоти першої долі на подоби “гачка для ловлення риби”. Друга доля в дводольній схемі вдвічі менша за першу, і її рух є доволі легким і спокійним. Завдання другої долі – підготувати першу – сильну долю. Друга і третя долі в чотиридольному розмірі повинні максимально зберігати горизонтальну лінію, що завершуються легким помахом кисті руки вгору по четвертій долі, яка є, зазвичай, найменшою за амплітудою. Вихідна точка основної схеми тактування, за методикою Ігоря Левенця, повинна розпочинатися на висоті очей диригента й на ширині його плечей. Це дає можливість звести схему тактування до відповідного оптимуму під час її засвоєння. А в процесі диригування амплітуда схем тактування залежить від динаміки твору та агогічних способів його відтворення: якщо голосна динаміка, то амплітуда жестів велика, а якщо тиха, то, відповідно, мала. Малюнок схеми тактування також видозмінює свою форму при різних штрихах. Зокрема, при штриху *legato* схема тактування є абсолютною і плавною в своїх контурах, при штриху *non legato* вона набирає дещо загострених форм, а при штриху *staccato* кожна її доля є доволі гострою. Саме засвоєння основних схем тактування на початковому етапі повинно відбуватися біля стіни чи іншої вертикальної площини, аби зберігати вертикальну лінію жестів, яка уособлює, за твердженням Ігоря Левенця, “віртуальне спілкування з хором”.

Під час засвоєння основних схем тактування Ігор Левенець завжди звертає увагу на їхню функціональну взаємообумовленість. Сильна доля завжди повинна бути найбільш наголошеною і місткою, відносно сильна – менш наголошеною (немовби зв’язуючою між сильною і слабкою) і слабка – найменш наголошеною, що готує наступну сильну долю в тактах. Такого роду системна підпорядкованість кожної долі в такті дає можливість ритмічному малюнку бути живим, пульсуючим і скоординованим на розкриття амплітуди ритмічної організації.

На початковому етапі навчання диригування Ігор Левенець як педагог великої уваги надає засвоєнню показу вступу і зняття звучання в кінці музичного твору. Ці дві технічно-виконавські складові, за твердженням педагога Левенця, є основоположними у процесі виконання будь-якого хорового твору, без цих показів не може обійтися будь-який диригент. Показ вступу як психофізіологічний прийом у диригуванні складається з двох елементів – із підготовки показу вступу (так званого автакту) і власне самого показу вступу. Підготовка показу вступу завжди припадає на попередню долю – найчастіше – на останню. Тому Ігор Левенець постійно нагадує учням свого класу, що постава двох рук перед хором повинна бути ширшою, ніж ширина плечей, і витриманою у позі “увага”. Сама поза “увага” має тривати декілька секунд, тобто до того часу, поки хористи не скоординують свою увагу на диригента.

Адже в іншому випадку сам вступ на вольовому рівні не збере хористів у єдине ціле, й початок твору не буде чітким і скоординованим на певний характер виконання.

Попередня доля під час показу вступу призначена для взяття глибокого співочого дихання. Тому помах рук повинен супроводжуватися й помахом голови. Адже, за твердженням Ігоря Левенця, “він на психофізіологічному рівні активізує взяття діафрагматичного дихання”. До речі, супровід головою початкового жесту повинен тривати до нижньої точки наступного жесту, тобто до точки звукоутворення. Саме в цей момент реалізується звукоутворення й починається процес співу. Аналогічно відбувається супровід головою руху жесту і при показі зняття звучання в кінці чи в середині хорового твору. У такому разі помах голови припадає на попередню до самого зняття долю, що стає для хористів своєрідним попередженням про завершення частини чи всього твору. Такого роду психофізіологічна підготовка до початку і завершення хорового твору, за твердженням Ігоря Левенця, “є методологічною основою самого диригування хором”. Без детального опанування цих прийомів диригент не може приступати до своїх безпосередніх обов’язків керувати хором. Тому кожен учень у класі Ігоря Левенця змушений був детально опанувати ці технічні прийоми й аж тоді міг приступати до диригування хорових творів.

Великої уваги Ігор Левенець як диригент-педагог надає засвоєнню динамічних та агогічних відтінків. На відміну від багатьох інших хорових педагогів, цей пласт диригентсько-технічних прийомів є чи не найголовнішим компонентом занять у його класі диригування. Кожен динамічний чи агогічний відтінок має свою методику засвоєння. Зокрема, динаміці *forte* відповідає вдвічі більший від абсолютної схеми жест, *mezzo forte* – жест, що складає абсолютну величину схеми тактування, *riano* – вдвічі менший від абсолютної схеми жест. Крім цього, різного рівня динаміка підкреслюється й позою лівої руки (цей спосіб – доробок засновника Львівської диригентської школи, професора М. Колесси). При диригуванні *forte* Ігор Левенець рекомендує тримати ліву руку так, ніби в неї покладено дуже важкий предмет. При динаміці *riano* ліва рука завжди повинна бути піднесена до рота, ніби імітує жест “будьте тихо”. Аналогічно трактується жестикуляція лівої руки при різних штрихах. Штрих *subito riano* виконується, наче кисті рук доторкнулися до гарячої плити й раптово відсахнулися від неї. Аналогічним способом жестикулюються й штрихи *non stacatto* чи *portamento*. Тобто Ігор Левенець під час диригування хоровим твором рекомендує максимально розділяти функції лівої і правої рук. За методикою Ігоря Левенця, функція правої руки – це переважно тактувати, а лівої руки – показувати характер виконуваного твору. Таким чином, жестикуляція візуально сприймається як гра обома руками на великому й об’ємному музичному інструменті.

Цікавою й неординарною є методика, яку Ігор Левенець пропонує учням для засвоєння хорового твору. Даний процес розпочинається із вивчення хорової партитури, зокрема гри її на фортепіано. Педагог завжди пропонує учням грати партитуру музикально, вслухаючись у кожен її акорд. Це сприяє глибшому засвоєнню її вертикалі зокрема й музичної тканини твору в цілому. Найбільшої уваги Ігор Левенець надає засвоєнню хорових партій, зокрема їх інтонуванию. Власне у цьому закладений весь його педагогічний талант. При співі хорових партій Ігор Левенець як педагог у першу чергу звертає увагу на інтонаційний симбіоз слова і музики в хоровому творі. Він стверджує, що “такого роду інтонування присутнє в ритмічних фразах музичного твору. Кожна ритмічна інтонація має свій спосіб артикулювання” [4, с. 78]. Найпроблемнішим на початковому етапі для учнів-диригентів є інтонування довгих ритмічних тривалостей. У такому разі Ігор Левенець рекомендує підтримувати диханням кожен ритмічний складоноту до тієї міри, поки вона активно вібує в їхньому голосі. Він намагається прирівняти цей процес до інструментального темперованого інтонування. Така робота з учнями в класі диригування дає незаперечний результат й екстраполюється відповідно на спів у хоровому класі. Завдяки такій методиці хоровий колектив під керівництвом Левенця завжди зберігає задекларовану тональність й інтонаційну чистоту.

Найбільшу частину уроку в класі диригування Ігоря Левенця займає робота над фразуванням. Адже фраза в музичному творі – це найменша формотворча ланка, сума яких робить твір цілісним і в слуховому відношенні сприйнятливим. Власне ця якість Ігоря Левенця як педагога-хормейстера надзвичайно цінна й відрізняє його методику роботи з учнями від

методик інших викладачів хорового диригування. Адже вміти правильно відтворювати музичну фразу на динамічному та агогічному рівнях – це те саме, що в художній вишивці створити новий і неповторний узор, який завжди буде милувати глядачів своєю оригінальністю. За твердженням педагога, “фразування – це своєрідні музичні імпульси, які творять різні частоти, а їхня сума – це неперевершена краса музики” [4, с. 79]. І саме той учень, який пройде методику роботи над фразуванням Ігоря Левенця, може називатися справжнім маестро-хормейстером.

Із багатьох учнів, які займалися в класі диригування Ігоря Левенця, лише незначна частина повністю опанувала його методику роботи над хоровим твором. Серед них – викладачі Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької Богдан Гаврилюк та заслужений артист України Святослав Дунець, художній керівник та головний диригент симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії, заслужений діяч мистецтв України Мирослав Кріль, хормейстер Національного академічного народного хору ім. Г. Верьовки Роман Пачашинський, студент Національної музичної академії України ім. П. Чайковського Роман Будзак та ін.

Варто зауважити, що більшість уроків у класі диригування Ігоря Левенця мають індивідуальний характер. Це, в першу чергу, залежить від психологічного типу того чи іншого учня. Адже в такому випадку Левенець вибудовує заняття так, аби було комфортно як учневі, так і викладачеві. Ігор Левенець намагається знайти до кожного учня такий підхід, який стимулює його до глибшого пізнання диригентського мистецтва. Іноді більша частина заняття присвячена опануванню суто технічних навичок під час диригування, а в іншому разі – теоретичним чи історичним (останній ракурс – улюблена сфера розмов викладача Левенця зі своїми учнями).

Отже, педагогічна робота Ігоря Левенця в класі хорового диригування Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької – це, в основному, власна вироблена система прийомів і навичок, спрямована для підготовки висококваліфікованих диригентів-хормейстерів середньої спеціальної музичної ланки. Опанувавши її, більшість учнів-випускників класу Ігоря Левенця стали висококваліфікованими хормейстерами, здатними очолювати як аматорські, так і професійні хорові колективи й підготувати їх до високого мистецького рівня.

ЛІТЕРАТУРА

1. Божук Т. В. Диригентсько-хорова діяльність Ігоря Левенця в період з 1970 по 2014 роки / Т. В. Божук. – Дипломна робота. Рукопис. – Тернопіль, 2014. – 57 с.
2. Бурбан Михайло. Українські хори і диригенти: монографія / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 640 с.
3. Савак Б. Викладачі Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької. Біографічний довідник / Б. Савак. – Тернопіль : Тернограф, 2008. – 160 с.
4. Смоляк О. Розкрилля диригентських жестів. Творчий портрет Ігоря Левенця / Олег Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2012. – 164 с.
5. Ханас М. Левенець Ігор Прокопович / М. Ханас // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2005. – Т. 2. – К–О. – С. 327.
6. Шостак Йосип. Відродження Держави. Тернопільщина у Всеукраїнському референдумі 1 грудня 1991 року (Документи і спогади учасників). – Тернопіль : Джура, 2001. – 448 с.

REFERENCES

1. Bozhuk, T. V. (2014), *Dyryhentsko-khorova diialnist Ihoria Leventsia v period z 1970 po 2014 roky* [Conductor and choral activity of Igor Levenets in the period from 1970 to 2014 years], graduate work, manuscript, Ternopil. (in Ukrainian).
2. Burban, Mykhailo (2006), *Ukrainski khory i dyryhenty. Monohrafiia* [Ukrainian choirs and conductors. Monograph], Drogobych, Posvit. (in Ukrainian).
3. Savak, B. (2008), *Vykladachi Ternopilskoho muzychnoho uchylshcha imeni Solomii Krushelnytskoi. Biohrafichnyi dovidnyk* [Teachers of Ternopil S. Krushelnytska Music school. Biographical Directory], Ternopil, Ternohraf. (in Ukrainian).

4. Smoliak, O. (2012), *Rozkryllia dyryhentskykh zhestiv. Tvorchyi portret Ihoria Levenetsia* [Disclosure of conducting gestures. Creative portrait of Igor Levenets], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
5. Khanas, M. (2005), *Levenets Ihor Prokopovych* [Levenets Igor], *Ternopilskiy entsyklopedychnyi slovnyk* [Ternopil Encyclopedic Dictionary], Ternopil, VAT TVPK Zbruch, Vol. 2, K–O, p. 327. (in Ukrainian).
6. Shostak, Yosyp (2001), *Vidrodzhennia Derzhavy. Ternopilshchyna u Vseukrainskomu referendumi 1 hrudnia 1991 roku (Dokumenty i spohady uchasnykiv)* [Renaissance of the State. Ternopil region in the national referendum on December 1, 1991 (documents and memoirs of participants)], Ternopil, Dzura. (in Ukrainian).

УДК 785.73 (477)

Оксана Довгань

ФОРТЕПІАННЕ ТРІО ТЕЛЕНКІВ ТА ЙОГО РОЛЬ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ТЕРНОПОЛЯ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано виконавську та культурно-просвітницьку діяльність представників родини Теленків у контексті мистецького життя Тернополя кінця ХХ століття. Окреслено роль фортепіанного тріо Теленків у розвитку камерного ансамблевого музикування на Тернопіллі. Розглянуто персоналії Романа, Ярослава та Габрієли Теленків як талановитих виконавців та педагогів.

Ключові слова: музична культура Тернопілля, виконавська діяльність, камерне ансамблеве музикування, фортепіанне тріо Теленків.

Оксана Довгань

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО ТЕЛЕНКО И ЕГО РОЛЬ В КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ТЕРНОПОЛЯ КОНЦА ХХ ВЕКА

В статье проанализировано исполнительскую и культурно-просветительскую деятельность представителей семьи Теленко в контексте культурной жизни Тернополя конца ХХ века. Обозначено роль фортепианного трио Теленко в развитии камерного ансамблевого музицирования на Тернопольщине. Рассмотрено персоналии Романа, Ярослава и Габриеллы Теленко как талантливых исполнителей и педагогов.

Ключевые слова: музыкальная культура Тернопольщины, исполнительская деятельность, камерное ансамблевое музицирование, фортепианное трио Теленко.

Oksana Dovhan

THE PIANO TRIO OF THE TELENKOS AND THEIR ROLE IN THE CULTURAL AND ARTISTIC LIFE OF TERNOPIL AT THE END OF THE XX CENTURY

The piano trio of the Telenkos made a powerful contribution to Galician chamber and instrumental tradition. Its musical and performing activity caused a considerable revival of cultural and artistic life of Ternopil Region, the formation of the cultural musical environment of Ternopil and its region thanks to educational and artistic mission of the trio and pedagogical activity of everybody of its participants.

The chamber and instrumental trio of Gabriella (the wife of Yaroslav) (piano), Roman (violoncello) and Yaroslav (violin) Telenko started its activity in the Ternopil Philharmonics in 1979.

Since 1980 they went on music tours to the cities of Ukraine. Its repertoire included impressive samples of music by foreign and Ukrainian composers, modern ones in particular.

As the evidence of formation of new traditions of school of chamber Ukrainian performance designated by great professional skills, originality of interpretation, the musical progress of the Ternopil piano trio was noted by reviewers in the local and republican periodical press. The trio took part in the activity of the society of "Gold September", performing at the opening ceremonies of art exhibitions, presentations in the museums, near the architecture monuments. This creative activity was discontinued by the untimely death of both brothers.

Yaroslav (1948 – 1994) and Roman (1951 – 1987) Telenkos were brought up in an intelligent, creative and hospitable family in the village of Bila (Ternopil district), the place of birth of the celebrated S. Krushelnitska. Both brothers studied music in the Ternopil music school No. 1, later in the Ternopil musical school named after S. Krushelnitska and finally in the Lviv conservatory named after M. Lysenko.

Carrying on a related tradition and developing pedagogical ideas of their mentors, the talented musicians and creative teachers were in the center of spiritual musical life of Ternopil at the end of the XX century and left behind grateful memories of colleagues, and pupils.

The musical related tradition is carried on by Gabriella Telenko. Today G. Telenko works as piano teacher in the Ternopil musical school after S. Krushelnitska being a great pianist and the soloist of the Galician chamber orchestra.

Summarizing, we note that the brothers Jaroslaw and Roman Telenky and Gabriella made a significant contribution to the cultural and artistic life of Ternopil region. This is demonstrated in their participation created by the same piano trio that worked in the Ternopil Regional Philharmonic and Galician chamber orchestra in force at the palace of culture "Vatra". Their active artistic activities in creative teams is a manifestation of high professionalism and civil position.

Key words: *musical culture of Ternopil region, performing activities, chamber ensemble music performance, piano trio of the Telenkos.*

Дослідження з тематики музичного краєзнавства та регіоналістики посідають все вагомніше місце в сучасному українському музикознавстві, оскільки кожен регіон України, відповідно до суспільно-історичних обставин та викликів, певним чином збагатив загальну національну мистецьку традицію. У цьому контексті вартим уваги є аналіз становлення традицій фахового камерного ансамблювання.

Вагомі наукові дослідження у галузі ансамблевого, зокрема камерно-інструментального музикування у Західній Україні впродовж XX століття здійснено у різних напрямках аналізу: від історично-виконавського, методико-педагогічного до виконавсько-методичного. Їм присвячено монографії, наукові праці багатьох музикознавців, педагогів, виконавців (Н. Дика [2], Г. Жук [3], А. Микитка [5] та ін.).

Вивчення питань музичних традицій краю у широкому музикознавчому контексті стало предметом спеціальних наукових розвідок музикознавців Л. Кияновської [4], С. Павлишин [10]. Різні аспекти культурно-мистецького життя Тернопільщини розглядала сучасна дослідниця О. Стебельська [9].

Частково проблема висвітлена у публіцистичних виданнях та періодичній пресі [1; 6; 7; 8]. Спробою наукового аналізу стало проведене під нашим керівництвом дипломне дослідження на тему: "Музично-педагогічна діяльність родини Теленків у контексті культурно-мистецького життя Тернопілля" [11]. Однак, роль музично-виконавської діяльності фортепіанного тріо Теленків у розвитку музичного життя Тернополя, творчий мистецький та педагогічний вклад представників родини у камерно-інструментальне музикування краю ще не були предметом окремого наукового дослідження.

Мета статті – висвітлити музично-виконавську діяльність фортепіанного тріо Теленків у контексті культурно-мистецького життя Тернополя наприкінці XX століття, прослідкувати етапи діяльності фортепіанного тріо Теленків та окреслити його роль у розвитку камерного ансамблевого музикування на Тернопіллі.

Особливістю музичного життя Тернополя кінця ХХ століття була активна діяльність та співпраця різноманітних культурно-мистецьких, громадсько-просвітницьких інституцій, спільнот, товариств. У своїй культурно-просвітницькій діяльності вони опиралися, зокрема, і на професійні та аматорські виконавські колективи [9].

Так, вагомий вклад у галицьку камерно-інструментальну традицію здійснило фортепіанне тріо Теленків, музично-виконавська діяльність якого сприяла значному поживленню культурно-мистецького життя Тернопілля наприкінці ХХ століття, формуванню культурного, музичного середовища міста та області завдяки просвітницькій мистецькій місії тріо, педагогічній діяльності кожного з його учасників [7, с. 23; 8, с. 4].

Камерно-інструментальне тріо у складі Габрієли, дружини Ярослава (фортепіано), Романа (віолончель) і Ярослава (скрипка) Теленків почало функціонувати як одиниця в Тернопільській філармонії у 1979 році, концертуючи теренами Тернопілля, а вже з 1980 року, згідно з планом “Укрконцерту”, гастролювало містами України. В репертуарі тріо звучали твори Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Л. Бетховена, Ш. Гуно, Ф. Мендельсона, М. Глінки, П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Скорика та ін. [11, с. 21].

Успіхи тернопільського фортепіанного тріо відмічалися рецензентами у місцевій та республіканській періодиці як свідчення формування нових традицій школи камерного українського виконавства, що позначені високою професійною майстерністю, своєрідністю інтерпретації, визначеністю художньо-технічних прийомів, де індивідуальність кожного виконавця підпорядкована творенню неповторного чуття ансамблевої єдності [8, с. 4]. Невід’ємною частиною мистецького життя камерного тріо стали виступи при відкритті художніх виставок, презентацій у музеях, біля пам’яток архітектури. Однак, ця творча діяльність була перервана дочасною смертю обох братів.

Роман і Ярослав Теленки, талановиті музиканти, віддані музиці, творчі педагоги, уся їх родина й однодумці, які творили разом осередок духовного музичного життя Тернополя наприкінці ХХ ст., залишили після себе вдячні спогади колег, учнів, небайдужих тернополян. Це дозволяє нам, опираючись на друковані матеріали, приватні бесіди, спогади колег та учнів, коротко окреслити етапи становлення творчого тріо та його учасників.

Ярослав (1948 – 1994) та Роман (1951 – 1987) Теленки виховувалися в інтелігентній, творчій та гостинній сім’ї в с. Біла Тернопільського району, родинному селі славетної С. Крушельницької. Прикметно, що її батько отець А. Крушельницький відправив Павла (батька матері, діда Ярослава та Романа) на дяківські курси, які сам і оплачував [11, с. 30–31].

Визначальними для пошуку творчого шляху стали для братів роки навчання у Тернопільській школі № 2, оскільки талановитий вчитель німецької мови цієї школи Фірер Маріус Ісакович, який вів ансамбль, відмітив здібності братів і порекомендував займатися фахово.

Свої перші музичні кроки брати Теленки здійснили у Тернопільській дитячій музичній школі № 1 – правонаступниці філії Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, згодом продовжили музичну освіту у Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької. Роман Теленко навчався у викладача А. І. Лібовича, а Ярослав – у М. І. Присухіна, випускника Львівської консерваторії (клас Ю. Т. Онищенко) [11, с. 32].

Брати були великими прихильниками ансамблевої гри, адже ця традиція закладалася ще від камерного музикування в інтелігентних галицьких родинах. Оскільки такого предмета, як струнний квартет, в училищі не було, Роман, запалений ідеєю, створив струнний класичний квартет, до складу якого входили, крім нього, студенти училища Ю. Чернобай, М. Іванів, брат Я. Теленко [8, с. 4].

Після закінчення музичного училища брати навчалися у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. Роман навчався у класі професора Х. Колесси, заслуженої артистки України, лауреата Республіканського конкурсу віолончелістів, а Ярослав Теленко – у класі доцента М. Вайцнера, який впродовж 1960–1990 рр. був керівником камерного оркестру “Академія” й одночасно його концертмейстером та солістом [5, с. 393].

Після закінчення консерваторії брати Теленки реалізували себе як виконавці-солісти, ансамблісти, розпочали педагогічну працю. Р. Теленко працював як артист-виконавець у

Тернопільській обласній філармонії, як викладач по класу віолончелі та контрабасу в музичному училищі та музичній школі № 1. Він заклав цікаву традицію сольних віолончельних та камерних концертів (спочатку кожного року, а потім кожних півроку). Показово, що у другому відділі концертної програми, як правило, звучали твори у виконанні його учнів з фаху. Серед них – Б. Безкоровайний (контрабас), О. Горелова, О. Журова (віолончель) та багато ін. [11, с. 45].

Творчо розвинувши виконавсько-педагогічні традиції своїх згаданих вище вчителів, методика Р. Теленка була спрямована на активний різнобічний розвиток виконавського мислення учня та його музичних здібностей у нерозривному поєднанні з формуванням технічної майстерності; на розвиток творчого потенціалу учня при індивідуальному підході до кожного вихованця; на розуміння музики як емоційного мистецтва, індивідуального трактування виконавцем музичного твору; створення позитивної психологічної атмосфери заняття.

Окрім улюбленого інструменту – віолончелі, Роман вільно володів фортепіано, грав сонати Ф. Шопена, фортепіанний концерт П. Чайковського, виконував партію фортепіано у сонаті Д. Шостаковича на державному іспиті, був незамінним ілюстратором камерного ансамблю.

Ще одне захоплення Р. Теленка – укомплектування фонотеки, яка свого часу була найбільшою у Тернополі¹. Він був унікальним знавцем музичних стилів і епох, мав дуже добру пам'ять, надзвичайно розвинену музичну увагу та слух, крім того досконало спілкувався польською мовою.

Р. Теленко володів особливим даром згуртовувати талановиту молодь. Так, у співдружності з тодішніми вихованцями Тернопільського музичного училища О. Рапітою (нині завідувачем кафедри спеціального фортепіано Львівської музичної академії, заслуженою артисткою України), сестрами Каверініми Р. Теленко дав велику кількість камерних концертів у Тернополі та області [11, с. 38].

Власних музичних творів брати не писали, однак як творчо обдарована особистість, Роман Теленко був прекрасним аранжувальником, а в його перекладах композиції отримували нові трактування.

За свідченнями тернопільських музикантів Модеста Присухіна, Ярослава Кані, Р. Теленко любив концертувати, керувати оркестрами, зокрема проводив репетиції чи виступи з оркестром училища, оркестровою групою обласного драматичного театру ім. Т. Шевченка. Він брав активну участь у різних мистецьких проектах, що відбувалися у культурному житті Тернополя, зокрема творчо співпрацював з відомим “шістдесятником”, краянинею-патріотом, археологом за фахом, І. П. Геретою, який свого часу започаткував клуб “Золотий вересень” [1, с. 52]. До цієї організації входили творчі люди: художники, музиканти, актори, поети, письменники, учителі, науковці, журналісти, лікарі, тобто патріотичні представники інтелігенції краю. Цей творчий осередок у 1989 році став ініціатором процесів національно-духовного відродження краю, а його лідери – одними із фундаторів Народного руху України.

На мистецьких вечорах, присвячених діячам української і світової культури, зокрема Т. Шевченку, І. Франку, Ю. Федьковичу, Дж. Боттічеллі, Леонардо да Вінчі, Й.-С. Баху, Г. Генделю, Г. Лорці, Ван Гогу, П. Пікассо, А. Чехову, О. Блоку та багатьом іншим, часто виступали заснований при художньому музеї камерний оркестр під орудою Р. Теленка, фортепіанне тріо Теленків, започатковане ще у 1976 р. [1, с. 46]. Так, на вечорі, присвяченому Петрарці, звучали твори італійських композиторів А. Вівальді, Д. Скарлатті й А. Кореллі у виконанні камерного тріо. У концертах часто брали участь артисти обласної філармонії, камерний оркестр з Івано-Франківська під керівництвом О. Герети (рідного брата І. Герети) [1, с. 52].

На початку 90-х років ХХ ст. Ярослав та його дружина Габрієла були учасниками камерного оркестру при палаці культури виробничого об'єднання “Ватра” [7, с. 139]. У

¹ Про це свідчать Г. Теленко, а також викладач Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької Модест Присухін.

концертних програмах цього колективу брали участь відомі українські культурно-мистецькі діячі Л. Костенко, М. Скорик, Н. Матвієнко, В. Чорновіл та ін.

До концертної програми Галицького камерного оркестру входили відомі твори українських та зарубіжних композиторів. Музиканти оркестру виступали у рідному місті та гастролювали Україною, вели значну просвітницьку діяльність.

Музичну родинну традицію продовжила Габріела Теленко, уродженка м. Ужгород [11, с. 38]. Вже п'ятирічною Габріела під керівництвом матері опанувала основи музичної грамоти, і через рік поступила до музичної школи по класу фортепіано, була прийнята на навчання до Львівської спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької (клас Л. В. Голембо), а після закінчення в 1973 році продовжила навчання у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка (клас О. В. Левицької).

Її творча діяльність глибоко пов'язана із Тернополем, із родинними традиціями. Сьогодні Г. Теленко, тонкий музикант, творчий педагог, працює викладачем спеціального фортепіано у Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької. Вона є прекрасним "траючим" концертмейстером, співпрацювала і співпрацює сьогодні з такими викладачами, як Р. Теленко (віолончель), Б. Конєв (альт), Л. Глембрик (кларнет), Є. Гайда (кларнет), М. Старовецький (труба), Б. Жеграй (труба), С. Воробель (тромбон), Н. Яцюк (скрипка) [11, с. 39].

Продовжуючи родинну традицію, вона залишається солісткою Тернопільського муніципального Галицького камерного оркестру. Діти Ярослава та Габріели Теленків продовжили батьківську справу і теж пов'язали своє життя з музикою: син Роман – віолончеліст, донька Соломія - скрипалька.

Узагальнюючи, відзначимо, що брати Роман, Ярослав та його дружина Габріела внесли вагомий вклад у культурно-мистецьке життя Тернопільщини. Це засвідчено їхньою участю у створеному ними ж фортепіанному тріо, яке працювало у Тернопільській обласній філармонії та Галицькому камерному оркестрі, що діяв при палаці культури "Ватра". Їх активна мистецька діяльність у творчих колективах є проявом високого професіоналізму та громадянської позиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глубіш О. КАТЕДРА / О. Глубіш, Б. Новосядлий, Н. Шподарунок. – Тернопіль : Джура, 2009. – С. 47–53.
2. Дика Н. Львівська школа камерно-інструментального виконавства / Н. Дика // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 1999. – № 2. – С. 89–94.
3. Жук Г. В. Значення концертної діяльності В. Барвінського і В. Бережницького у становленні і розвитку віолончельного і камерного виконавства в Галичині на початку ХХ століття / Г. В. Жук // Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка ; [ред.-упоряд. О. Т. Катрич]. – Львів, 2004. - Вип. 9. – С. 127–133.
4. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посібник / Л. О. Кияновська. – Львів : Тріада плюс, 2009. - 356 с.
5. Микитка А. Львівський камерний оркестр: школа камерної виконавської майстерності / А. Микитка // Наукові збірки Львівської національної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 24 : "Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика": Збірка статей. Серія : Виконавське мистецтво. Кн. І. - Львів : Сполом, 2010. - С. 391–404.
6. На музичних меридіанах: Тернопільському музичному училищу ім. Соломії Крушельницької – 50 / [упоряд. М. Подкович]. – Тернопіль : Джура, 2008. - 120 с.
7. Новосядлий Б. ВАТРА. Патетична симфонія світла. Історико-документальний нарис / Богдан Новосядлий. – Тернопіль : Джура, 2007. – 228 с.
8. Подкович М. Брати Теленки: Спогади без передмови... / М. Подкович // Соломія. – 2006. – № 2. – С. 4.

9. Стебельська О. Концертне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття / О.Стебельська // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2011. – № 2. – С. 108–114.
10. Стефанія Павлишин у своїх працях і висловах сучасників [Текст] / [упоряд. М. Кривенко та ін.]. – Львів : БаК, 2005. – 164 с.
11. Швець Ірина Олегівна. Музично-педагогічна діяльність родини Теленків у контексті культурно-мистецького життя Тернопілля. / І. О. Швець. – Дипломна робота. Рукопис. – Тернопіль, 2015. – 65 с.

REFERENCES

1. Hlubish, O., Novosiadlyi, B. and Shpodarunok, N. (2009), *KATEDRA* [Cathedral], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
2. Dyka, N. (1999), Lviv school of chamber and instrumental performance, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seria: Mystetstvoznavstvo* [Scientific Journal of Ternopil National Pedagogical University named after V. Gnatyuk. Series: Art Sciences], no. 2, pp. 89–94. (in Ukrainian).
3. Zhuk, H. V. (2004), The value of live performances V. Barvinskyi and V. Berezhnytskyi in the formation and development cello and chamber performance in Galicia in the early twentieth century, *Muzykoznavchi studii. Naukovi zbirky Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. M. Lysenka*. [Musicology studies, Scientific Journal of Lviv National Music Academy named after M. Lysenko], Editor-compiler O. Katrych, vol. 9, pp. 127–133. (in Ukrainian).
4. Kyianovska, L. O. (2009), *Ukrainska muzychna kultura. Navchalnyi posibnyk* [Ukrainian music culture. Tutorial], Lviv, Triada plus. (in Ukrainian).
5. Mykytka, A. (2010), Lviv chamber orchestra: chamber skills teaching school, *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi akademii im. M.V.Lysenka – Vyp. 24. “Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka”*: Zbirka statei seriia: Vykonavske mystetstvo [Scientific Journal of Lviv M. Lysenko National Music Academy. “Instrumental chamber ensemble: History, Theory, Practice”: Collection of articles series: Performing Arts], issue I, vol. 24, pp. 391–404. (in Ukrainian).
6. Podkovych, M. (2008), *Na muzychnykh merydianakh: Ternopilskomu muzychnomu uchylshchu im. Solomii Krushelnytskoi – 50* [In music meridians: Ternopil S. Krushelnytska Music School – 50], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
7. Novosiadlyi, B. (2007), *VATRA. Patetychna symfoniia svitla* [Bonfire. Pathetique symphony of light], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
8. Podkovych, M. (2006), *Solomiia* [Solomia], *Braty Telenky: Spohady bez peredmovy*, [Brothers Telenko’s: memories without preface], no 2, p. 4. (in Ukrainian).
9. Stebelska, O. (2011), Concert life of Ternopil region of the second half of the XX – beginning XXI century, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seria: Mystetstvoznavstvo* [Scientific Journal of Ternopil National Pedagogical University named after V. Gnatyuk. Series: Art Sciences], Vol. 2, pp. 108–144. (in Ukrainian).
10. Kryvenko, M. and others (2005), *Stefaniia Pavlyshyn u svoikh pratsiakh i vyslovakh suchasnykiv* [Stephanie Pavlyshyn in his writings and sayings of contemporaries], Lviv, BaK. (in Ukrainian).
11. Shvets, I. O. (2015), *Muzychno-pedahohichna diialnist rodyny Telenkiv u konteksti kulturno-mystetskoho zhyttia Ternopillia* [Musical and educational activities Telenko family in the context of cultural and musical life of Ternopil], graduate work, manuscript, Ternopil. (in Ukrainian).

УДК 78.071.2(477) “19”

Ірина Гринчук
Тетяна Грищенко

**СТИЛІСТИКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ
МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО (20–60-і РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

У статті проведено аналіз стилістичних ознак фортепіанних творів Михайла Вериківського у контексті композиторських пошуків середини ХХ століття. Окреслено визначальні особливості стилістики та семантики фортепіанних творів митця різних періодів творчості. Розглянуто цикл “Волинські акварелі” як один із прикладів композиторського мислення Михайла Вериківського.

Ключові слова: музична культура України, фортепіанні твори українських композиторів 20–60-х рр. ХХ ст., композиторський стиль, цикл “Волинські акварелі”, Михайло Вериківський.

Ірина Гринчук
Тетяна Грищенко

**СТИЛИСТИКА ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
МИХАИЛА ВЕРИКОВСКОГО (20–60-е ГОДЫ ХХ ВЕКА)**

В статье проведено анализ стилистических характеристик фортепианных произведений Михаила Вериковского в контексте композиторских поисков середины ХХ века. Обозначено определяющие особенности стилистики и семантики его фортепианных произведений разных периодов творчества. Рассмотрено цикл “Волинские акварели” как один из примеров композиторского мышления Михаила Вериковского.

Ключевые слова: музыкальная культура Украины, фортепианные произведения украинских композиторов 20–60-х гг. ХХ века, композиторский стиль, цикл “Волинские акварели”, Михаил Вериковский.

Iryna Hrynychuk
Tetyana Hryshchenko

**THE STILISTICS OF PIANO WORKS BY MIKHAILO VERYKIVSKY
(THE 20–60-s OF THE XX CENTURY)**

Mykhailo Verykivsky (1896 – 1962) is one of the innovator composers in the Ukrainian piano music of the XX century. He is a musician, composer, teacher, conductor, musical critic, specialist in folklore, the honored performer of arts of Ukraine (1944). However, the tragic vital collisions connected with oppressions of free composer search at that time did not allow the artist to realize the creative plans in the direction of insrtrumental repertoire in full.

The piano inheritance of the artist has always been in the centre of scientific interests (V. Klyn, O. Verykivska, A. Karmazyn etc.). However, the investigation of the comparative analysis of the composer’s piano works in different periods of his creative activity and the analysis of influences on his own composer style by his piano teachers remains actual.

A. Safonova was among his first teachers. She was the pupil of V. Pukhalsky (1848 – 1933) who was one of the founders of the Kyiv piano school. Among his other famous pupils were V. Gorovits, G. Kogan, M. Tutkovsky, B. Yavorsky, K. Mykhaylov, L. Nikolayev etc. It can be assumed that V. Pukhalsky’s “school” had a certain mediate influence on the piano style of M. Verykivsky, his understanding of the expressive opportunities of the instrument through his teachers A. Safonova and B. Yavorsky, the latter of whom was his teacher at Kyiv conservatory.

Among the first of M. Verykivsky’s piano attempts there were the preludes, “Elegy” (1912–1914). The foundations of his composer thinking were laid under the influence of the theory of the tune

rhythm by B. Yavorsky and modern stylistic search by contemporary at that time Ukrainian and foreign composers. During 1920-s – the 1930-s the composer created “Five preludes”, “Waltz”, “Etude” (1920), “Three preludes” (1920–1923), “Sonata allegro” (1922), “Dance”, “Militant march” (1923–1924), “Spring dances” (1930).

M. Verykivsky returned to piano music in 1941–1945 during the evacuation to Ufa where he created his most famous piano cycle “Volyn Watercolors”. During the post-war period the composer created new music works and edited his own works, among which there are 14 preludes for the piano (1960 edition, came out in 1969 under edition of O. Verykivska, the composer’s daughter; a pianist and teacher). The first part of his Piano concerto remains in the draft option.

On the whole, the piano inheritance of the artist is not numerous. However, the composer’s works created in the mid-war period prove that M. Verykivsky can be considered a talented experimenting composer. With his input – the cycle “Volyn Watercolors”, – the new “sound image” of the intonation piano came into being in the Ukrainian piano music. The piano music of the artist is characterized by diverse stylistic tendencies, the constructivist, folklore and ethnographic directions combined in one whole.

Therefore the interpretation of piano works by M. Verykivsky provides the understanding not only of the features of composer thinking, but the comprehension of a wide cultural context of experiments and search of modern musical language, its tune and harmonious means in the context of pluralism of styles and stylistics in the European and Ukrainian music of 1920-s – the 1930-s and in the middle of last century in general.

Key words: *musical culture of Ukraine, piano works by the Ukrainian composers of the XX century, composer style, the cycle “Volyn Watercolors”, Mykhailo Verykivsky.*

Музична культура України міжвоєнного періоду, середини ХХ ст. демонструє широку панораму композиторських пошуків, що поєднували прагнення сполучити досягнення модерних європейських шкіл, нової стилістики, нової музичної рецепції із традиціями національної музичної культури, особливостями різних пластів традиційного, автентичного музичного мелосу.

Цей період самоідентифікації українських композиторів у відкритому полінаціональному полістилістичному просторі культури збагатив історію фортепіанної української музики іменами Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Косенка, Я. Степового, Ф. Якименка, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси та інших.

У цій плеяді достойне місце належить і нашому видатному країнинові Михайлові Івановичу Вериківському (1896 – 1962), композитору, педагогу, диригенту, музичному критику, фольклористу, заслуженому діячеві мистецтв УРСР (1944).

Трагічні життєві колізії, пов’язані з утисками вільного композиторського пошуку, не дозволили митцю у повній мірі реалізувати свої творчі задуми, зокрема у напрямку інструментального репертуару. Однак, творча спадщина М. Вериківського заслуговує на ширше представлення у розробках та публікаціях дослідників-музикознавців, музикантів-педагогів та виконавців.

До аналізу композиторської спадщини митця у контексті вивчення розвитку української композиторської школи зверталися ряд вітчизняних музикознавців, перше монографічне дослідження творчої постаті митця здійснене Н. Герасимовою-Персидською [3]. У центрі уваги дослідників – його оперна шевченкіана, камерна вокальна творчість, менш досліджені теоретичний музикознавчий доробок, фортепіанна спадщина (В. Клиш [10], О. Вериківська [1; 2; 7], А. Кармазін [6]). Внеском щодо сучасної музикознавчої рецепції композиторських пошуків М. Вериківського у царині фортепіанної музики стали матеріали збірників наукових конференцій [4–6; 8], приурочених до ювілейних дат митця. Однак, поза увагою дослідників залишається аналіз впливів на композиторський стиль М. Вериківського його фортепіанних педагогів, аналіз динаміки стилістики фортепіанних опусів.

Мета статті – провести аналіз фортепіанної спадщини М. Вериківського різних етапів його творчості, представити основні риси стилістики і семантики фортепіанної творчості М. Вериківського.

Першим фортепіанним педагогом майбутнього митця стала А. Сафонова, дружина художника В. Сафонова, який викладав свого часу в Кременецькому комерційному училищі (його картини, світлини разом з родиною зберігаються сьогодні у фондах Кременецького краєзнавчого музею) [5].

А. Сафонова буда ученицею В. Пухальського (1848 – 1933), видатного піаніста-виконавця і педагога, одного із основоположників Київської фортепіанної школи. В. Пухальський з 1876 р. був директором і викладачем Музичного училища при відділенні РМТ у Києві, з часу створення Київської консерваторії – її професором (1913–1933) і ректором (1913–1914), з 1925 р. – професором музично-драматичного інституту імені М. Лисенка. Дослідники вказують і на його значний композиторський доробок [9].

Серед найбільш відомих учнів В. Пухальського, заслуженого професора Української республіки (1926), – В. Горовиць, Г. Коган, М. Тутковський, Б. Яворський, К. Михайлов, Л. Николаєв та ін. Можемо висунути передбачення, що “школа” В. Пухальського мала певний опосередкований вплив (через його педагогів А. Сафонову і Б. Яворського) на фортепіанне письмо М. Вериківського, розуміння ним виразових можливостей інструменту [4].

Загалом, кременецький період заклав у майбутнього митця глибинне розуміння волинського мелосу, мелодій православних богослужінь, сприйнятих ним у родинному та церковному середовищі (як учасника архієрейського хору), основ класичної інструментальної музики, засвоєних під керівництвом досвідчених педагогів-музикантів (віолончеліста Ф. Когоушек та згадуваної вище піаністки А. Сафонові). Саме тут закладалися жанрові уподобання митця, пов’язані з вокально-хоровою традицією, сформувався його неослабний інтерес до національної історії.

До цього періоду відносяться перші композиторські спроби М. Вериківського: “Марш учнів Кременецького комерційного училища” для оркестру народних інструментів (де він навчався впродовж 1912–1914 рр.), цикл романсів, фортепіанні прелюдії, “Елегія” для фортепіано, які він представив при вступі до консерваторії.

У Київській консерваторії він продовжив студії в класі контрабасу у Ф. Воячека (з 1914 р.), у класі спеціальної теорії музики спочатку у Є. Ріба, далі – у Б. Яворського (з 1918 р.), який визначив основні напрямки у становленні М. Вериківського як музикознавця-теоретика. Саме під впливом теорії ладового ритму Б. Яворського, модерних стилістичних пошуків сучасних йому українських та зарубіжних композиторів були закладені основи композиторського мислення М. Вериківського. Згодом, з кафедрами диригування, композиції Київської консерваторії пов’язана його плідна педагогічна діяльність впродовж 1922–1960 рр. (з перервою 1941–1944 рр.) [8; 9].

М. Вериківський брав активну участь в українських культурно-мистецьких процесах: створення Народної консерваторії, викладання на педагогічних курсах ім. Б. Грінченка, у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, керування хором-студією при товаристві ім. М. Леонтовича, керування Українським національним хором після О. Кошиця (з 1920 р.).

Митець вніс значний вклад і в розвиток виконавського концертного життя України як організатор симфонічних концертів, учасник оперних та балетних постановок впродовж 1926–1928 рр. у статусі диригента Київського, а впродовж 1928–1935 рр. – Харківського оперних театрів, як художній керівник хорової капели “Думка” (1939–1941 рр.).

Підкреслимо, що він був одним із організаторів видання мистецької преси, випуску українського фортепіанного репертуару у рамках діяльності Товариства ім. М. Леонтовича. М. Вериківський як співорганізатор проведення конкурсів на написання творів сучасних українських авторів розумів актуальність проблеми формування новітнього фортепіанного репертуару. Впродовж 1920–30-х років ним створено “П’ять прелюдій”, “Вальс”, “Етюд” (1920), “Три прелюдії” (1920–1923), “Сонатне алегро” (1922), “Танець”, “Войовничий марш” (1923–1924), “Весняні танці” (1930) [9].

До фортепіанної музики М. Вериківський звернувся вже після пережитого пресингу ідеологічних кампаній 1930–1940-х рр., звинувачень у формалізмі, націоналізмі, “замилуванні” історичними темами. У короткий період “творчої свободи” під час евакуації до Уфи впродовж 1941–1945 рр. він створив низку монументальних творів, вокальних циклів, зокрема і

фортепіанний “Волинські акварелі”. У післявоєнний період композитор створював та редагував власні твори, серед них – 14 прелюдій для фортепіано, оркестрував твори М. Лисенка, П. Сокальського, М. Леонтовича та інших українських митців, тим самим повернувши їх до сценічного виконання.

Загалом, М. Вериківський зробив внесок у розвиток багатьох жанрів українського музичного мистецтва – понад 400 творів, серед яких переважають сценічні та вокально-хорові жанри. Це понад 60 камерно-вокальних творів, понад 40 масових і близько 100 пісень для дітей, більше 120 обробок українських народних пісень для різних виконавців (знаковим є те, що велику частину народних мелодій він записав від своєї матері Євдокії Вериківської). М. Вериківський є автором музики до близько 20 театральних вистав, автором радіокомпозицій, музики до 5 кінофільмів [9].

Фортепіанна спадщина митця є нечисленною. Крім згаданих вище творів 1920–1930 рр., циклу “Волинські акварелі” (1943), 14 прелюдій для фортепіано (редакція 1960-х рр.), йому належить також концерт для фортепіано з оркестром, роботу над яким композитор розпочав у 1950 р.

У спогадах, підготовлених О. Вериківською, читаємо: “В домашньому архіві зберігається чернетка, зроблена олівцем (клавір). Але чому робота не була завершеною – невідомо” [2, с. 218]. Ймовірно, концерт планувався як тричастинний, на що вказує проставлена авторська ремарка – “І частина”. Концерт написаний у сонатній формі з лаконічним вступом та розгорнутою кодою, основне коло тональностей До-мінор – До-мажор. Обсяг клавіру нараховує 706 тактів.

Поверненню фортепіанного концерту як одночастинного твору до слухацької аудиторії сприяв сучасний дослідник творчості композитора А. Кармазін [6], викладач Київського інституту музики імені Р. Глієра. Впродовж 2010–2011 рр. він підготував презентацію концерту і зробив аматорський відеозапис.

Менш відомими для педагогів-піаністів є фортепіанні твори М. Вериківського міжвоєнного періоду. Однак, саме вони як результат наполегливих пошуків нових засобів, характерних для всієї фортепіанної творчості митця, дали підстави вважати його одним із найсміливіших і талановитіших експериментаторів в українській фортепіанній музиці першого пореволюційного десятиліття. У творах митця 1920-х – початку 1930-х рр. відбилися полістилістичні тенденції української фортепіанної музики цього періоду, поєдналися пізньоромантичні, конструктивістські, фольклорно-етнографічні напрямки.

Тому інтерпретація фортепіанних творів М. Вериківського передбачає розуміння не лише особливостей композиторського мислення, а й осмислення широкого культурологічного контексту експериментів і пошуків нової музичної мови, її виразових засобів, зокрема ладо-гармонічних, у контексті плюралізму стилів і стилістик у європейській та українській музиці 1920–1930-х рр., у середині минулого століття загалом.

Еволюцію стилістики фортепіанних творів М. Вериківського певним чином можемо прослідкувати на прикладі циклу прелюдій, який об’єднав мініатюри, створені в різний період: від 1920-х рр. – до 1950-х рр. (вийшов з друку у 1969 р.).

Цей цикл, як зазначала О. Вериківська, котра підготувала їх концертну презентацію під керівництвом автора, згодом впорядкувала їх для видання, мав декілька варіантів авторських назв. Серед них – “Маленькі однотональні п’єси для фортепіано в тональності До простих і подвійних ладів мажорного, мінорного, мажоро-мінорного (кільцевого), збільшеного, зменшеного” [1, с. 144].

Б. Лятошинський вважав їх “дуже цікавими, однак лаконічними зразками”, попри те, ідеєю М. Вериківського була “мозаїка, складена з барвистих, емоційно пронизуючих звучань, які переходили одне в друге органічно, бо мали спільне коріння – гармонійні сплави” [1, с. 143].

Прелюдії включали до свого репертуару відомі піаністи Є. Ржанов, В. Сагайдачний, Л. Ковтюк та ін. Спілкування з виконавцями, власний виконавський та методичний аналіз дозволили О. Вериківській зробити узагальнення, що прелюдії “потребують такої пильної уваги, як прелюдії Шопена. Мініатюри, в яких все на долоні. Це вже були пошуки стилю композитора, його своєрідності, що залежала від специфіки мови”. Отже, виконання прелюдій вимагає володіння комплексом технічно-виконавських навичок, розвинутого “чуття” поліладової фактури.

Перлиною фортепіанної спадщини композитора стали “Волинські акварелі” (“п’ять програмних п’єс на білих клавшах”). У цикл входять різнопланові мініатюри із програмними назвами (“Поганське місто Велинь”, “Вечір в Авратинських горах”, “Комедіанти на контрактовій ярмарці у Дубні. 1774 рік”, “На Свितязькому озері”, “Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батиєм Кременецької фортеці. 1240 рік”).

Висвітлюючи історію створення циклу “Волинські акварелі”, О. Вериківська писала, що цикл планувався як “15 маленьких п’єс для фортепіано в 49-ступневому діатонічному До мажорі” (означений лад – ідея композитора, що полягає у поєднанні 7 старогрецьких ладів) [1, с. 144].

Музикознавець В. Клиш стверджував, що з цим твором в українську радянську фортепіанну музику увійшов новий “звуковий образ” інтонуючого фортепіано. Це вимагає від виконавця майстерності темброво-ладової колористичності, багатства артикуляційної та педальної палітри попри достатню прозорість та аскетичність фактури. Саме прослуховування лад-гармонічної основи частин циклу, побудови їх лінейних та горизонтальних накладень дозволить виконавцеві втілити колорит своєрідної “епічної фактури” [10, с. 183].

Яскраво образний фортепіанний цикл став своєрідною “історичною алюзією”, проекцією картин і уроків минулого на тогочасні суспільно-історичні події Другої світової війни, засвідчив глибоко усвідомлену митцем ідентичність з історією та культурою України, малої батьківщини – Волині. Цей цикл не втратив своєї художньої вартості і сьогодні, активно повертається до навчального і концертного репертуару [4].

Популяризації фортепіанної музики композитора завдячуємо насамперед його доньці Олені Вериківській (1932 – 2004) – піаністці, педагогу, заслуженому працівнику культури України, яка проводила і значну культурно-просвітницьку діяльність: започаткувала серію концертів “Антологія української фортепіанної музики” (кінець 1980-х рр.), була співорганізатором регіонального конкурсу юних піаністів (1995 р.), який від 2004 р. носить ім’я О. Вериківської. Вона повернула фортепіанні твори, зокрема “Волинські акварелі”, цикл прелюдій, до навчального репертуару, залишила цінні спогади про батька, про його творчу спадщину.

Нереалізованим залишився проект видання усіх творів композитора, запланований до 100-річчя від дня його народження. Частина друкованого репертуару фортепіанних творів збереглася у фондах Центральної наукової бібліотеки імені В. Вернадського, Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України, у фондах музеїв, зокрема у красназничому музеї м. Кременця. Ряд окремих творів було видрукувано у хрестоматії “Українська радянська фортепіанна музика” (том I, частина I, 1974 р., під редакцією Ю. Вахраньова), у збірниках педагогічного репертуару для ДМШ (під редакцією Б. Милича).

Підсумовуючи короткий огляд інструментальної творчої спадщини композитора, зробимо узагальнення. Попри нечисленність, вона стала “окремою творчою лабораторією” М. Вериківського, апробувавши і втілюючи основне семантичне коло образів, стилістичні особливості фортепіанного мислення композитора, у якому поєдналися етнографічні, пізньоромантичні, імпресіоністичні, модерністські (конструктивістські) начала. Визначальними ознаками інструментального письма М. Вериківського стало тяжіння до узагальненої програмності із переважанням історико-етнографічної тематики, до камерності.

Виконання і рецепція фортепіанних творів композитора, особливо останніх прелюдій, фортепіанного концерту, вимагають достатнього музично-стильового слухачького і виконавського досвіду, “підготовленого” виконавця і слухача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вериківська О. Особливості фортепіанних творів М. Вериківського / О. Вериківська // Матеріали І-ї конференції Асоціації піаністів-педагогів України. – Харків, 13–16.12.1992. – К., 1993. – С. 141–145.
2. Вериківська О. Спогади про М. І. Вериківського / О. Вериківська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 55: Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. – К., 2006. – С. 217–220.
3. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський: Нарис про життя і творчість / Н. Герасимова-Персидська. – К. : Мистецтво, 1959. – 96 с.

4. Горбач О. Творчість М.Вериківського у контексті ознайомлення з фортепіанною спадщиною українських композиторів у класі основного музичного інструменту / О.Горбач // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–25 листопада 2011 р.) / [За заг. ред. проф. Ломаковича А. М.]. – Кременець : ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2011. – С. 44–48.
5. Гринчук І. Значення краснавчого компоненту в курсі “Історія української музичної педагогіки” / І.Гринчук // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–25 листопада 2011 р.) / [За заг. ред. проф. Ломаковича А. М.]. – Кременець : ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2011. – С. 49–53.
6. Кармазін А. Фортепіанний концерт М.І.Вериківського: роль і місце у творчості композитора / А.Кармазін // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–25 листопада 2011 р.) / [За заг. ред. проф. Ломаковича А. М.]. – Кременець : ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2011. – С. 77–83.
7. Леля / [упор. Митницький Е., Непосєдова О.]. – К., 2006. – 246 с.
8. Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х (до 100-річного ювілею) / [ред.-упор. О.Торба]. – НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики. – К., 1997. – 78 с.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 49–50.
10. Українська радянська фортепіанна музика / [ред.-упор. В. Л. Клинь]. – К. : Наук. думка, 1980. – 314 с.

REFERENCES

1. Verykivska, O. (1993), “Features piano works of M. Verykivskiy”, *Materialy I-i konferentsii Asotsiatsii pianistiv-pedahohiv Ukrainy* [Materials I-th conference of the Association of pianists-teachers Ukraine], Kharkiv, December 13–16, 1992, Kyiv, pp. 141–145. (in Ukrainian).
2. Verykivska, O. (2006), Memories of M. I. Verykivskiy, *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. – *Vyp. 55: Malovidomi ta zabuti storinky muzychnoi istorii Ukrainy* [Scientific Journal National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Little known and forgotten pages of musical history of Ukraine], Vol. 55, Kyiv, pp. 217–220. (in Ukrainian).
3. Herasymova-Persydska, N. O. (1959), *M. I. Verykivskiy: Narys pro zhyttia i tvorchist* [M. I. Verykivskiy: Essay about the life and work], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
4. Horbach, O. (2011), “Creativity M. Verykivsky in the context of the review of heritage piano of Ukrainian composers in the class of musical instrument”, *Zbirnyk materialiv Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Collected materials the All-Ukrainian Scientific Conference, Under the general editorship of prof. A. Lomakovych], November 24–25, 2011, Kremenets, pp. 44–48. (in Ukrainian).
5. Hrynchuk, I. (2011), “The value of local history component in the course “History of Ukrainian music pedagogy”, *Zbirnyk materialiv Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Collected materials the All-Ukrainian Scientific Conference, Under the general editorship of prof. A. Lomakovych], November 24–25, 2011, Kremenets, pp. 49–53. (in Ukrainian).
6. Karmazin, A. (2011), “Piano Concerto of M. Verykivskiy: the role and place of composer creativity”, *Zbirnyk materialiv Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Collected materials the All-Ukrainian Scientific Conference, Under the general editorship of prof. A. Lomakovych], November 24–25, 2011, Kremenets, pp. 77–83. (in Ukrainian).
7. Mytnytskyi, E. and Neposiedova, O. (2006), *Lelia* [Lelia], Kyiv. (in Ukrainian).
8. Torba, O. (1997), *Mykhailo Ivanovych Verykivskiy: pohliad z 90-kh (do 100-richnoho yuvileiu)* [Mykhailo Verykivskiy: the view from 90 (to the 100-year anniversary), National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Center of a musical Ukrainian, Kyiv. (in Ukrainian).
9. Mukha, A. (2004), *Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory* [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora], Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 49–50. (in Ukrainian).
10. Klyn, V. L. (1980), *Ukrainska radianska fortepianna muzyka* [Ukrainian Soviet piano music], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).

**ПОХІДНІ ЖАНРИ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ
ГЕНРИКА МЕЛЬЦЕРА-ЩАВІНСЬКОГО**

У статті досліджено місце похідних жанрів у композиторському доробку Г. Мельцера-Щавінського. Розглянуто специфіку композиторського мислення на прикладі парафразу “Думка” для скрипки та фортепіано на пісню С. Монюшка. Охарактеризовано художньо-естетичні принципи епохи романтизму у ставленні композиторів до написання творів на “чужі” теми.

Ключові слова: Г. Мельцер-Щавінський, польський романтизм, композитор, похідні жанри, парафраз.

Наталья Зубко

**ПРОИЗВОДНЫЕ ЖАНРЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ГЕНРИКА МЕЛЬЦЕРА-ЩАВИНСКОГО**

В статье исследовано место производных жанров в композиторском наследии Г. Мельцера-Щавинского. Рассмотрено специфику композиторского мышления на примере парафраза “Думка” для скрипки и фортепиано на песню С. Монюшко. Охарактеризовано художественно-эстетические принципы эпохи романтизма в отношении композиторов к написанию произведений на “чужие” темы.

Ключевые слова: Г. Мельцер-Щавинский, польский романтизм, композитор, производные жанры, парафраз.

Natalia Zubko

**DERIVATIVE GENRES IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL CREATIVE WORK
OF HENRYK MELCER-SHCHAVINSKYI**

Polish composer Henryk Melcer-Shchavinskyi (1869–1928) is a prominent person in the musical history of Lviv. He was actively involved in the concert life of the city as a pianist, performing solo and ensemble programs. He was also one of the leading conductors of the orchestra for the first Philharmonic concert season. Moreover, Melcer was known as a professor of higher piano course in the Conservatory of Galician Music Society and private music schools in Lviv.

Melcer’s composer heritage is unrenowned in modern Ukrainian Art Studies. His legacy is rarely performed in concert, and many of his works were lost. The purpose of the article is to draw attention of performers to the heritage of Melcer-Shchavinskyi, to reveal the significance of derivative genres in his creative work and expand repertoire of the modern virtuoso performer.

Derivative genres occupy an important place and make up a quarter of Melcer’s heritage. There are such genres as transcriptions, paraphrases, variations, translations and processing of one folk carol among the derivative genres in his works. Mostly, Melcer refers to the music words of Stanislaw Moniushko. Melcer’s paraphrases and transcriptions of Moniushko’s songs reflect artistic and aesthetic principles inherent for the era of romanticism. They demonstrate correlations of original and newly created versions in the principle of artistic dialogue. In Melcer’s compositions the author managed to preserve the essence of the original source, diversified it rhythmically, harmonically, register and timbre. Melcer’s paraphrases of Moniushko’s songs have many virtuoso effects, so they can be widely presented on public concerts.

The article particularly considers the specificity of composer’s thinking on the example of paraphrase “Dumka” a-moll for violin and piano.

Key words: *Henryk Melcer-Shchavinskyi, polish romanticism, composer, derivative genres, paraphrase.*

Польський композитор Генрик Мельцер-Щавінський (1869–1928) є важливою постаттю в історії музичного життя Львова, який на зламі XIX–XX ст. активно долучався до розвитку концертного життя міста як піаніст, виступаючи із сольними фортепіанними програмами, та як один з провідних диригентів оркестру Філармонії в перший концертний сезон її діяльності. Вагомим є внесок Мельцера в музичну освіту польського середовища львів'ян: працював професором вищого курсу фортепіано в Консерваторії Галицького музичного товариства (1897–1899), у приватних школах, організованих його ученицями Геленою Оттавовою (1902–1914), Сабіною Каспарек (1912) та Наталією Щецінською (1907–1914), періодично викладав в Інституті А. Нементовської (1902–1903). Важливим був вплив Мельцера на камерно-ансамблеве концертне виконавство Львова – за його участі тут у 1898–1924 роках періодично відбувалися концерти камерно-інструментальної ансамблевої музики, широко популярними серед львівської слухацької аудиторії були ініційовані композитором “Сонатні вечори” (*Wieczór sonatowy*).

Важливий внесок у реконструкцію життєтворчого шляху композитора здійснили польські дослідники Ю. В. Рейс [5], В. Мельцер [3] та К. Пьонтковська-Пінчевська [4]. Спробу здійснення жанрово-стильового аналізу Концертів для фортепіано з оркестром та пісень для голосу з фортепіано знаходимо у публікаціях Й. Лавринович-Юст [2] та Б. Е. Вернер [7]. Найвагомішим дослідженням композиторської творчості Г. Мельцера є монографічна праця К. Пьонтковської-Пінчевської [4], що, однак, не розкриває в повній мірі цікавий для нас львівський період діяльності композитора.

Для розкриття теми даної статті послуговуватимемось визначенням Н. Пилатюка [1] “похідні жанри”, що охоплює різноманітні жанри творів “на чужу тему” – фантазії, парафрази, транскрипції, варіації, обробки, переклади, попури, аранжування та ін.

Композиторський доробок Мельцера є маловідомим у сучасному українському мистецтвознавстві, його спадщина рідко виконується на концертних естрадах, а значна частина творів є втраченою.

Мета статті – привернути увагу виконавців до творчості Г. Мельцера-Щавінського, розкрити значення похідних жанрів у його творчому доробку та розширити репертуар сучасного концертуючого виконавця-віртуоза.

Написання композиторами творів “на чужу тему” було актуальним на всіх етапах розвитку музичного мистецтва. Традиція звернення до “чужих” композицій бере свій початок ще в епоху бароко. Як приклад, згадаємо бахівські переклади скрипкових концертів А. Вівальді для органу чи клавесину, а також власних творів для виконання іншими інструментальними складами. Твори “на чужі теми” отримують особливого розвитку в добу романтизму. Якщо в епоху бароко для жанру перекладу були характерними свобода вибору інструментів та голосів, вільне внесення виконавцями прикрас та імпровізаційних елементів при чіткому дотриманню структури авторського тексту, то доба романтизму формує вже новий тип інструментальних перекладень, позначених свободою у ставленні до першоджерела [1, с. 10].

Поява вдосконаленого фортепіано значною мірою сприяла новим мистецьким пошукам і відкриттям для композиторів-піаністів, що робили переклади передовсім для власного концертного виконання. Одним з найяскравіших композиторів-романтиків, що досконало володів мистецтвом “перепрочитання” чужого авторського задуму, був Ференц Ліст. У його творчості зустрічаємо переклади, транскрипції та парафрази на твори багатьох композиторів – від епохи бароко до його сучасників.

Мельцер був видатним піаністом та композитором, лауреатом премії Гран-прі Міжнародного конкурсу піаністів ім. А. Рубінштейна в Берліні (1895) та володарем найвищих нагород ряду Міжнародних композиторських конкурсів¹. На його творчість значний вплив

¹ Премія Гран-прі за I Концерт для фортепіано з оркестром, Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі та Характеристичні п'єси на Міжнародному конкурсі композиторів ім. А. Рубінштейна (Берлін, 1895); I премія за II

мали концертно-виконавські традиції романтичної доби, згідно яких віртуоз-виконавець, орієнтуючись на власні технічні можливості, писав твори для власного виконання. В творах на “чужі” теми він з особливою повнотою розкривав свій багатогранний виконавський та композиторський потенціал, адже “на основі знайомих публіці шедеврів чи популярної музики яскравіше помітна віртуозність і винахідливість автора перекладу” [1, с. 9].

Похідні жанри у творчості Мельцера займають вагоме місце і складають четверту частину усього його композиторського доробку. Парафрази та транскрипції композитора відображають притаманні для романтичної доби художньо-естетичні принципи, а також значною мірою передають уподобання слухачької аудиторії того часу, що, безумовно, впливало на пріоритети артиста у виборі тих чи інших творів для виконання на концертних естрадах.

До написання творів на “чужу” тему Мельцер звертається ще в ранній період своєї творчості. Серед похідних жанрів у його доробку – транскрипції, парафрази, варіації, переклади і обробка народної колядки. Ранній період творчості позначений особливою увагою до музичного слова Монюшка, засновника польської національної класичної опери та камерно-вокальної лірики. На теми С. Монюшка Мельцером написані: Варіації для фортепіано на тему пісні “Козак” (1898), три фортепіанні транскрипції пісень “Чи знаєш цей край” (“Znasz li ten kraj”, 1898), “Думка” (“Dumka”, 1898), “Весна” (“Wiosna”, 1898), чотири парафрази для фортепіано на теми: “Вечірня пісня” (“Pieśń wieczorna”, 1898), “Пряха” (“Prząśniczka”, 1898), “Грізна дівчина” (“Groźna dziewczyna”, 1899), “Старий капрал” (“Stary kapral”, 1902), парафраз для скрипки в супроводі фортепіано пісні “Думка” (“Dumka”, 1909).

У творчому доробку Мельцера є також фортепіанна транскрипція власного твору – хору прях з III дії опери “Марія” (яка є втраченою) під назвою “Пряха” (“Prząśniczka”, 1902–1903). Завдяки здійсненій композитором транскрипції цей фрагмент опери зберігся до нашого часу.

Мельцер здійснював переклади окремих фортепіанних творів для симфонічного оркестру, працюючи на посаді другого диригента у Львівській філармонії в 1902–1903 рр. Композитором були інструментовані “Траурний марш” Ш. В. Алькана та “Галицькі танці” Ю. Зарембського. Неодноразове повторне виконання цих творів у подальших концертних програмах¹ свідчить про майстерне втілення Мельцером авторських задумів засобами оркестрової партитури та успіх цих творів у публіки. Ця сфера діяльності музиканта досі не висвітлювалась у музикознавстві.

В останній період творчості Мельцер при komponуванні похідних жанрів звертається до народних тем. Пише обробку колядки “Lulajże Jezuniu” у варіанті для голосу та фортепіано (1924) та Варіації для фортепіано на народну тему (1925).

Зосередимось докладніше на похідних жанрах, написаних Мельцером на теми польського композитора С. Монюшка. Слід зазначити, що всі парафрази та транскрипції Мельцер здійснював на теми найбільш популярних та широко виконуваних пісень Монюшка. Варто окремо відзначити, що варіації, транскрипції та парафрази на теми Монюшка, транскрипція власного твору, а також переклади фортепіанних творів Ш. В. Алькана та Ю. Зарембського для симфонічного оркестру були здійснені Мельцером під час перебування у Львові, про що засвідчують роки написання. У цьому контексті хочемо відзначити позитивний вплив атмосфери нашого міста на творчість польського композитора.

Монюшко написав понад 400 пісень, які публікував у шести збірниках “Домашній співаник” (“Śpiewnik domowy”). Назва красномовно засвідчує про намір автора творити пісні для домашнього музикування, що призначалися для широкого загалу, підходили до різних обставин щоденного життя і відповідали різним настроям та потребам серця [6, с. 4]. Музика Монюшка оригінальна, сповнена почуттів і натхнення, багата різноманітними емоційними відтінками. Просто і вміло промовляє до кожного, притім доступна і легко запам’ятовується. Польський музичний критик Маурицій Карасовський казав, що для виконання пісень Монюшка

Концерт для фортепіано з оркестром на Міжнародному конкурсі композиторів ім. І. Падеревського (Ляйпціг, 1898); II премія за оперу “Марія” на Конкурсі для польських композиторів ім. К. Володкєвіча (Варшава, 1904).

¹ “Траурний марш” Ш. В. Алькана було виконано в програмах концертів Львівської філармонії 20.01 та 24.01.1903 р.; “Галицькі танці” Ю. Зарембського виконувалися чотири рази: 14.02, 10.03, 22.03 та 28.03.1903 р.

не потрібно ані особливого голосу, ані освіченості. Пісні відзначаються великою простотою мелодійного візерунка, що “кожен, що вміє чути, що має хоч якийсь розуміння музики, з легкістю їх виконає” [6, с. 4].

Натомість виконання мельцерівських транскрипцій та парафраз пісень Монюшка потребує від виконавця професійності і великої технічної вправності для досягнення цілісності композиторського задуму, адже “парафрази Монюшкових пісень в опрацюванні Мельцера засліплюють бравурою віртуозних ефектів” [3, с. 41]. У мельцерівських опрацюваннях пісні Монюшка призначались для публічних концертних виступів, являли собою яскраві віртуозно-показові музичні номери.

Монюшко обирав для своїх пісень тексти найкращих польських поетів. У час, коли вивчення польської літератури не було широко розповсюдженим, ба навіть забороненим, на піснях Монюшка суспільство, зокрема молодь, пізнавало польську поезію. При цьому, завдяки музиці, вірші вивчалися напам'ять. Пісні Монюшка стали своєрідною школою рідної мови і літератури для поляків.

Звертаючись до музики Монюшка, Мельцер популяризував пісенну творчість свого попередника. В час, коли Польща уже кілька століть була позбавлена державності, поширення національної музичної спадщини на якісно вищому професійному рівні виховувало нову генерацію як слухачів, так і виконавців.

У парафразах та транскрипціях Мельцера співвіднесення оригіналу та новоутвореної версії відбувається за принципом “художнього діалогу” [1, с. 9], в котрому автору вдалося зберегти оригінальну сутність першоджерела, урізноманітвивши його ритмічно, гармонічно, регістрово і тембрально. Опрацювання Мельцера показують пісню у “саяві розкішних барв, не позбавляючи властивих їй чарів поезії” [3, с. 41].

Більш докладно розглянути специфіку композиторського мислення Мельцера можемо, проаналізувавши парафраз “Думка” a-moll для скрипки та фортепіано.

Назва твору спонукає до проведення аналогій з українською народною пісенною творчістю. “Думка” – українська багатокуплетна пісня у формі балади сумного характеру. Часто виражала жаль за втраченою особою, або смуток за рідною землею, чи за якоюсь минулою подією. Переважно виконувалася у супроводі бандури. Проста мелодика, куплетна побудова, прозора фактура – все це свідчить на користь нашого твердження. До жанру “Думки” у своїй творчості зверталися різні композитори: Ф. Шопен “Думка” для голосу і фортепіано з циклу “Польські пісні” ор. 74/11; П. Чайковський “Думка” для фортепіано C-dur ор. 59; А. Дворжак Фортепіанне тріо “Думка” ор. 90 та ін. У С. Монюшка є два твори під назвою “Думка”: Речитатив і думка Зузі “Stacho odjeżdża, nie powróci już” з опери “Verbum nobile” та “Думка” – пісня “Przychodź miły” для голосу в супроводі фортепіано, яка й стала основою для написання Мельцером власного Парафразу.

Твір написаний у куплетно-варіантній формі, складається з трьох куплетів. Форма кожного з куплетів є простою двочастинною безрепризною, складається з двох періодів, що за своєю структурою нагадують заспів (*a*) та приспів (*e*). Якщо у Монюшка викладення музичного матеріалу не змінюється з кожним наступним куплетом (композитор ставить знак репризи і не записує нотами 2-й та 3-й куплети), то в Мельцера спостерігаємо масштабно розгорнутий виклад з кульмінацією в другому куплеті.

Парафраз складається з 79 тактів, написаний у тридольному метрі. Характер мелодії наспівний, протяжний. На початку вказана авторська ремарка *Lento*.

Розпочинається твір двотактовим вступом партії фортепіано у динаміці *p*. Тонічна квінта в басу та два акорди під лігою на другу і третю долі такту: T_3 та D_7 з прохідним шостим ступенем підготовляють вступ скрипки. Рух мелодії солюючого інструмента викладений восьмими та четвертними вартостями із зупинками на половинних у кінці кожного періоду і розвивається в діапазані трохи більше однієї октави (мала деціма). Ліги по дві і по чотири восьмі, “зупинки” на четвертних – створюють характер спокійного неспішного оповідання. Другий період є більш схвильованим, що виражається авторськими ремарками *poco più vivo* і *espressivo*. Перший куплет завершується чотиритактовим фортепіанним програшем у динаміці *pp*, *leggiere* (тт. 23–26).

У другому куплеті мелодична лінія проводиться у фортепіано, а супровід переходить у партію лівої руки. Тонічна квінта остінато витримана в басу лише 5 тактів (тт. 27–31), акорди на другій та третій долях переміщуються у середній регістр. Починаючи з другого періоду, змінюється гармонічна основа акомпанементу: $T_3 - D_6 - DD_7 - D_3$. У скрипки з'являється фігураційне обігрування гармоній у тріольному викладі, що нагадує сопілкові переливи народного музикування. З 43 т., згідно з авторською ремаркою *poco cresc. ed accelerando*, розпочинається вихід до кульмінаційної вершини твору. Поліритмічні нашарування між фортепіано і скрипкою, поява широкої акордової фактури з акцентами на кожен вісімку і доповнюючою ремаркою *largamente* – надають музиці драматичного відтінку. Кульмінаційною нотою у скрипки є “соль” третьої октави, що безперервно звучить на фоні розкладеного арпеджіо G_7 у фортепіано впродовж чотирьох тактів. Наступні два стають модуляційною ланкою до D_7 основної тональності. Зупинки четвертними на другій долі тактів, акценти, авторське *molto espressivo* підкреслюють емоційну напруженість. Цікавого колористичного ефекту досягає Мельцер у тт. 52–55, на які припадає спад кульмінації і перехід до останнього куплета. Після появи D_7 у партії фортепіано в динаміці *f* при відкритій правій педалі композитор раптово, з наступного ж акорду ставить динаміку *pp*. При цьому педаль не змінюється. На цій гармонії автор вибудовує секвенційний каскад низхідних акордів тріолями *stac.* (E-d-C-h-a-E-F-E), що розпочинається в третій октаві і складається з чотирьох ланок (остання неповна). Уся напруга ніби розчиняється, поступово віддаляється, барви стають похмурішими і темнішими. Не випадково К. Пьонтковська-Пінчевська стверджує, що основним композиторським засобом у цьому творі є фактура [4, с. 181].

Мелодія в останньому проведенні (третьої куплет) знову повертається до скрипки. Проте, на відміну від двох попередніх, звучить на октаву вище. Фактура фортепіанного акомпанементу зазнає незначних на перший погляд, але дуже суттєвих з позиції драматургії, змін. У верхньому голосі замість акордів виписаних четвертними тривалостями на другу і третю долі тактів (покликаних підкреслити тридольний метр), і зміною гармоній на них, композитор застосовує вартості на цілий такт. Внаслідок чого гармонічні зміни відбуваються вдвічі рідше (один раз у такт). Як і в першому куплеті, в басу протягом 7 тактів звучить тоніка остінато, проте в середньому голосі у кожному з них на другу долю з'являється тріоль, з послідовною зміною натурального і гармонічного VII ступеня. Тим самим автору вдається змалювати психологічний стан нещасної людської душі, з її розчаруваннями і надіями. Окрім того, змінюється і динаміка. Так замість *p* (порівняно з первинним викладом) з'являється *tr*, а друге речення розпочинається з *mf*, і у своєму розвитку досягає майже *f* (*meno f*). З цього моменту (т. 68) змінюється звичний розвиток мелодичної лінії. Наступна фраза розпочинається у скрипки з другої долі такту від звуку “сі” у третій октаві. У висхідному русі піднімається до ноти “фа”, залігованої на два такти з ферматою у другому. Цей мотив повторюється тричі, кожен наступний октавою нижче з поступовим динамічним загасанням. Змінюється і гармонічна основа акомпанементу. З початку – b_7 залігований до першої четверті у наступному такті з повтором у вигляді арпеджіо восьмими вартостями у тріольному русі. Потім – D_7 , у динамічному відтінку *pp*, залігований на 2 такти з повторенням у арпеджіюваному викладі.

Заключні п'ять тактів твору є додатковим плагальним доповненням. Остінатне “ля” у партії скрипки та басу фортепіано заповнене послідовністю з обернень трьох септакордів $t_7 - DD_2 - b^1\Pi_2$ в середньому регістрі (76 т). Два останні такти – звук “ля” *pizz* на першій долі у скрипки та фортепіано. Динаміка опускається до *ppp*.

Сучасному виконавцю, інтерпретуючи парафрази, транскрипції та варіації Мельцера, зокрема парафразу “Думки” для скрипки та фортепіано, необхідно враховувати історичний контекст написання як першоджерела, так і, власне, парафразу, суб'єктивні мотиви авторів обох варіантів і, на підставі зібраної інформації, формувати виконавську концепцію, що буде спрямована на сучасного реципієнта.

Отже, похідні жанри у камерно-інструментальній творчості Г. Мельцера-Щавінського займають вагомe місце, яскраво презентують художньо-естетичні принципи романтичної доби, є свідченням композиторської та виконавської майстерності польського композитора-

романтика. Перелічені в статті твори Г. Мельцера-Щавінського можуть бути внесені у репертуар сучасного виконавця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) / Н. Пилатюк. – автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. – Харків, 2013. – 18 с.
2. Ławrynowicz-Just J. Melcer odkryty na nowo. Koncerty fortepianowe Henryka Melcera-Szczawińskiego w aspekcie wykonawczym / Joanna Ławrynowicz-Just. – Warszawa : Uniwersytet muzyczny Fryderyka Chopina, 2012. – 82 s.
3. Melcer W. Henryk Melcer – mój ojciec / Wanda Melcer. – Warszawa : Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1994. – 196 s.
4. Piątkowska-Pinczewska K. Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość / Katarzyna Piątkowska-Pinczewska. – Kalisz–Poznań : Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM, 2002. – 288 s.
5. Reiss J. Statkowski – Melcer – Młynarski – Stojowski / Józef Wł. Reiss. – Łódź : Czytelnik, Marec 1949. – Z cyklu : Muzyka i muzycy polscy. – Zeszyt XVIII. – 26 s.
6. Rudziński W. Wstęp / W. Rudziński // Stanisław Moniuszko. Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem. – Kraków : PWM, 1988. – S. 4–6.
7. Werner B. Pieśni Henryka Melcera / Barbara Ewa Werner // Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. – Wrocław, 1998. – Nr. 72. – S. 100–109.

REFERENCES

1. Pylatyuk, N. (2013), “Psychological and social aspects of the derivative genres in music (on the example of Ukrainian violin transcription of the second half of the XXth – beginning of the XXIst century)”, Thesis abstract for Cand. Sc., 17.00.03, Kharkiv, 18 p. (in Ukrainian).
2. Ławrynowicz-Just, J. (2012), Melcer odkryty na nowo. Koncerty fortepianowe Henryka Melcera-Szczawińskiego w aspekcie wykonawczym [Melcer Rediscovered. Piano concerts of Henryk Melcer-Shchavinski in the performance aspect], Warszawa, Uniwersytet muzyczny Fryderyka Chopina. (in Polish).
3. Melcer, W. (1994), Henryk Melcer – mój ojciec [Henryk Melcer – my father], Warszawa, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. (in Polish).
4. Piontkowska-Pinchewska, K. (2002), Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość [Henryk Melcer-Schawinski. Life and creative work], Kalisz–Poznań, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM. (in Polish).
5. Reiss, J. (1949), Statkowski – Melcer – Młynarski – Stojowski [Statkovski – Melcer – Mlynarski – Stoyovski], Łódź, Czytelnik. (in Polish).
6. Rudziński, W. (1988), Wstęp [Introduction], Stanisław, Moniuszko. Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem [A Home Songbook. Anthology of songs for voice and piano], Kraków, PWM, pp. 4–6. (in Polish).
7. Werner, B. (1998), Pieśni Henryka Melcera [Songs by Henryk Melcer], Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu [Scientific works Wrocław Music Academy named after K. Lipinski], Wrocław, no. 72, pp. 100–109. (in Polish).

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.78.071

Поліна Бараніченко

КЛАСИЧНА ДРАМАТУРГІЯ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті досліджено роль класичної театральної драматургії у підготовці режисера театралізованих та естрадних постановок. Розглянуто базові принципи режисури та сценарного мистецтва у драматичному театрі та театралізованих виставах. Охарактеризовано спільні риси та відмінності між театральними та естрадними виставами.

Ключові слова: драматичний театр, естрада, драматургія, сценарне мистецтво, режисура.

Полина Бараниченко

КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ЭСТРАДНОМ ИСКУССТВЕ

В статье исследовано роль классической театральной драматургии при подготовке режиссера театрализованных и эстрадных постановок. Рассмотрено базовые принципы режиссуры и сценарного искусства в драматическом театре и театрализованных постановках. Охарактеризовано общие черты и отличия между театральными и эстрадными представлениями.

Ключевые слова: драматический театр, эстрада, драматургия, сценарное искусство, режиссура.

Polina Baranichenko

CLASSICAL DRAMATURGY IN THEATRICAL PERFORMANCE

The role of classical drama in preparing a pop producer is investigated in the article. The basic principles of producing and art of scenario in drama theatre and theatrical performance are studied. The similarities and differences between classical drama and theatrical performance are characterized.

The theatrical performance has all the features of classical theatre: acting persons and audience, active actions, theatrical suits, make-up, wigs, essential elements and prop. But a specific action, producing and dramaturgy distinguish the theatrical performance from classical drama. The theatrical performance consists of separate performances that need coordination. But the drama theatre is an indissoluble action that exposes the only plot. The classical theatre producer works with a certain play. But the producer of theatrical performance works with a play based on a real life

episode. The acting persons in the theatrical performance are real and certain. The audience takes part in the performance as well.

One of the main similarities between drama theatre and theatrical performance is a scenario for staging. The spectacle was an inalienable part of Vakhtangov's "fantastic realism" and Brecht's "epic" theatre. Vakhtangov's theatre presented the principle of "an open play" of an actor with a spectator, theatrical character, and mask. The main things for the producers and scenario writers of drama theatre and theatrical performance area plot plan, literary development and staging. It is clear that the use of elements of the drama theater can become a base for further development of modern theatrical performance.

Key words: *drama theatre, variety, dramaturgy, scenario art, directing.*

Сучасний стан естрадного мистецтва характерний динамічним розвитком різноманітних форм масштабних театралізованих постановок. Створення подібних масштабних шоу наближає їх до театральних вистав як за розмахом, так і за складністю структури. Уподібнення естрадних постановок драматичним робить актуальним питання про доцільність застосування принципів класичної театральної драматургії у підготовці режисерів театралізованих програм. Драматургічна спадщина минулого є джерелом безцінного досвіду, але питання про те, наскільки цей досвід можна застосувати до естрадного мистецтва, залишається відкритим.

Упродовж ХХ ст. вітчизняні вчені досліджували драматургію естрадного мистецтва в різних аспектах: мистецтво естради: С. Клітін [4], драматургія театралізованих постановок: І. Богданов, І. Виноградський [1], С. Борисов [2], А. Чететін [11], сценічна культура режисерів театралізованих вистав і свят: О. Марков [7], режисура свят і видовищ: Ю. Черняк [10], І. Шароев [12], організація дозвілля і шоу-програм: І. Шубіна [13, 14], інноваційні форми молодіжного дозвілля в ХХІ столітті: В. Корякова [5, 6].

Мета статті – показати роль та специфіку класичної драматургії в естрадному мистецтві, порівняти між собою головні принципи драматургії, які використовують у своїй практиці режисери драматичного театру та театралізованих постановок.

Навіть у нинішні часи засвоєння майстерності режисури міцно прив'язане до класичної теорії драми, і цьому є кілька причин. По-перше, не дивлячись на понад сторічну історію режисури, яка уславилась і гучними іменами, і великими перемогами, академічна свідомість людей, які навчаються театральному мистецтву, продовжує сприймати режисуру як мистецтво інтерпретації драматичного літературного твору, сприймаючи це мистецтво як несамостійне, а, деякою мірою, вторинне. Декларативно режисер, безумовно, вважається автором вистави, проте на практиці найчастіше є лише інтепретатором твору письменника-драматурга. По-друге, традиції сучасного режисерського навчання зростали, головним чином, у просторі психологічного театру, де доля людини, взаємовідносини героїв та сюжет мають першочергове значення. Інші напрямки, такі, як ігровий театр, театральний конструктивізм та театральний футуризм, або театральний експресіонізм, не отримали належного розвитку та не сформували власні педагогічні системи з цілого ряду історичних, соціальних, політичних причин, які, власне, не мають відношення до естетики та мистецтва.

Існують різні модифікації цих схем, проте в основі вони всі схожі одна на одну. Від студента-режисера вимагають визначити тему, сформовану як протиріччя, ідею, базовий конфлікт твору, його подієвий ряд та інше. Тобто головний акцент робиться на поступовому зародженні, розвертанні та завершенні цього конфлікту. Так само сьогодні навчають і студентів-режисерів, що спеціалізуються на постановці театралізованих шоу-програм [9].

Якщо проаналізувати генезис загальноприйнятих формул, то виявиться, що основою до подібних аналітичних правил є теорія трагічного конфлікту, запропонована Г. Ф. Гегелем в "Естетиці" та "Філософії історії".

Саме там розумна, субстанціональна воля була названа основною рушійною силою дії трагедії, а зіткнення протилежно направлених вольових актів – конфліктом. "Дія є виконана воля" – це положення гегелівської теорії драми вважається беззаперечним постулатом будь-якого виду режисури. Головною рушійною силою базового конфлікту є гегелівська колізія – драматургічна ситуація, яка виявляє суперечності, що лежать в основі конфлікту, який

відтворюється у дії п'єси, а знімається або вирішується лише у фіналі. В основі вирішення колізії лежить та ж сама гегелівська діалектика – не перемога однієї з конфліктуючих сторін, а ситуація, яка знімає вихідні суперечності.

Важливу роль також відіграє гегелівський пафос, тобто енергія “загальних сил”, які виступають не тільки і не стільки як такі, але й живуть у “людському серці і рухають людською душею в її глибинах”. Саме цей пафос і є витоком тієї самої ідеї, формулювання якої й донині вимагають від студентів педагога зі сценарної майстерності.

Не менш значущим залишається і авторитет Арістотеля. Не випадково навчання режисерів постійно пов'язано з постановкою етюдів, тобто “міні-історій”, придатних для виконання студентами, які ще не оволоділи режисерською майстерністю. Основна вимога до етюдів – це відображення зміни подій всередині історії. Фактично це відповідає поняттю “перипетії”, яку Арістотель першим з відомих теоретиків драми назвав наріжним каменем для всіх драматичних творів. Таким чином, підставою для виховання режисера театральновидовищних мистецтв є праці класиків європейської теорії драми, які завершили свій життєвий шлях задовго до народження такої театральної професії, як режисер.

Звичайно, всім відомо, що свої ідеї Гегель і Арістотель створювали саме для теорії драми, адресуючи їх авторам п'єс або ж аналізуючи написані на той час великі трагедії. Ні Арістотель, ні Гегель не надавали особливого значення видовищності. Арістотель вважав її не надто істотною частиною трагедії, підкреслюючи, що п'єса повинна довести читача до катарсису і без будь-якого видовища.

Гегель у свою чергу вважав, що театральна вистава – це лише форма, в яку “одягається” зміст п'єси. Через це виникає парадоксальна ситуація: студентів навчають режисурі, тобто створенню видовища, але використовується для цього літературознавчий інструментарій. Навіть для режисерів, яких готують до драматичного театру, подібний досвід навчання можна вважати сумнівним, і навіть не тому, що твори Ібсена, Метерлінка, Чехова і Брехта були написані у відповідності з іншими лекалами. Цей метод навчання режисерів сумнівний ще й тому, що є занадто літературоцентричним, а театр, як це неодноразово підкреслювалось європейськими теоретиками, вже давно у своєму розвитку відірвався від драми.

Досліджуючи питання театралізованих постановок, А. Четвін підкреслює, що драматургія масових театралізованих постановок відокремилася від драматургії театру. Вона виникла внаслідок застосування у масовому видовищному мистецтві прийомів і засобів театралізації, що дозволило доносити у художній формі певну ідею до масового глядача. Відносно масових вистав, термін “театралізація” означає органічне поєднання матеріалу нетеатрального, життєвого, безпосередньо пов'язаного із щоденною практикою і побутом, та матеріалу художнього, образного [11, с. 21].

Таке поєднання, такий сплав публіцистичного, документального і художнього необхідний для досягнення відповідного естетичного ефекту і впливу на публіку. Тобто, театралізація – це спосіб творення художньої образності для масового сприйняття, творення шляхом поєднання, злиття в театралізованому видовищі художньо-образних та утилітарних засад. На основі театралізації та залучення творчої специфіки самодіяльних та професійних естрадних колективів створюються різні види театралізованих масових постановок [11, с. 21].

Автори І. Богданов та І. Виноградський зазначають, що “драматургія твору естрадного мистецтва представляє собою ідейно-тематичний і дієвий зміст, виражений через дії акторів. Вона може мати вигляд монологу чи діалогу, а також сценарію, в якому не вписана мова персонажів, а безпосередньо зафіксовані їхні дії, поведінка, ті чи інші вчинки і реакції на них” [1, с. 26].

Будь-яка театралізована постановка повинна підпорядковуватися законам драматургії, порушення яких руйнує загальну цілісність, послідовність та завершеність театралізованого видовища. З іншого боку, мистецтво театралізованих постановок все ще знаходиться у стадії формування специфічної теорії та практики. Відповідно слід враховувати, що з часом у ній можуть виникнути специфічні особливості режисури та драматургії [1, с. 26].

З одного боку, театралізовані постановки мають у своїй основі всі ознаки театру. У них присутні дійові особи та глядачі, активна дія, використання костюмів, гриму, перук,

різноманітного реквізиту, бутафорії, сценографії. З іншого боку, низка особливостей відрізняє театралізовану естрадну постановку від вистави театральної. Насправді – це специфічне дійство зі своїми особливостями режисури та драматургії [1, с. 27].

Драматургія театралізованих постановок не менш складна, ніж театральна драматургія. Насамперед, складність полягає у тому, що театралізована постановка складається з окремих номерів, які необхідно узгодити між собою. У той же час театральна вистава є суцільним дійством, яка розкриває один сюжет. Крім того, кожен театралізований захід вимагає нових оригінальних рішень, оскільки являє собою одноразове дійство, у той час як театральна вистава у своїй основі ставиться певним режисером один раз і може повторюватися у даній інтерпретації скільки завгодно разів. Тому режисерам, що спеціалізуються на естрадних постановках, доводиться частіше оновлювати творчі задуми.

Дане порівняння важливе самим фактом зв'язку драматургії театралізованих постановок з драматургією професійного театру. Крім того, в їхній основі лежить загальна естетична природа мистецтва. У той же час, закони художнього відображення дійсності, впливу на свідомість аудиторії працюють у театралізованих видовищних постановках не механічно, а відповідно до специфічних особливостей даного виду вистав.

Дуже часто драматургію театру та драматургію театралізованих постановок досить різко розмежовують та протиставляють. У праці С. Маркова дослідник підкреслює, що у драматургічному театрі матеріалом для режисерської роботи є конкретна п'єса. Саме на її основі створюється вистава, яка може бути витримана у класичному стилі або стилізована відповідно до запитів сучасності, сьогоденної проблематики. У театралізованій постановці драматургія створюється на основі реальної життєвої події, реального фактичного матеріалу. Герої театралізованої постановки реальні та конкретні, і сама аудиторія фактично є героєм дійства [7, с. 133].

Дійсно, підходи до сценічного втілення у драматичному театрі та практиці театралізованих постановок різні. У драматичному театрі вистава створюється, виходячи з ідейно-тематичної та сюжетної основи, що закладена автором п'єси. У театралізованій постановці – конкретна святкова ситуація, яка написана сценаристом і втілена режисером.

У театрі режисерська концепція визначається межами авторського матеріалу, навіть якщо вони і не повністю співпадають. У театралізованій постановці режисер виходить із суспільної значимості події, якій присвячена постановка. У даному випадку режисерська концепція постає засобом передачі інформації про цінність події для громади та суспільства [7, с. 133].

Також драматургія театралізованих постановок завжди документальна за своєю основою. Вона виконує функцію художнього осмислення і оформлення реальної події та факту. Драматургія естрадної постановки будується на основі конкретної ситуації певного дня, певної дати, святкової події, героїв, якими стають реальні люди, а не вигадані персонажі [1, с. 39].

Але є і те, що зближує драматургію естрадної постановки та драматургію театральної вистави. С. Борисов підкреслює, що спільним є те, що сценарій естрадної постановки, так само як і п'єса, створюється для постановки на сцені. Художній рівень кожного конкретного естрадного видовища буде тим вищий, чим більше він відповідає певним спільним драматургічним вимогам, а саме композиційній цілісності, єдності конфліктного дійства, наявності сюжету, нарощуванню сили емоційного впливу тощо. Також спільним є головне завдання постановки – донести певну ідею методом емоційного впливу [2, с. 50].

Цілком правомірним буде, з цієї точки зору, визнати сценарій естрадної постановки драматургічним твором, оскільки він створюється як цілісна художня структура, що об'єднує засоби мистецтва, літератури та реакції аудиторії, так само, як і п'єса. Тим більше, що у світі мистецтва існують прообрази подібних сценаріїв – лібрето опер та оперет.

Щоправда, на даному етапі розвитку драматургії естрадних постановок позиція сценариста, естрадного драматурга, автора майбутнього видовища, вважається дещо суперечливою, оскільки провідну роль у створенні естрадної постановки все ж таки відіграє режисер. Через це все ширше розповсюджується термін “режисерська естрада”, який і характеризує основу даного протиріччя.

Але, на нашу думку, справжню художню цінність має грамотно, професійно вибудований за законами драматургії сценарій, розробкою якого має займатися саме сценарист. Адже талановитий режисер не завжди досить гармонійно поєднує у собі навички драматурга, створюючи лише сценарну експлікацію, а не повноцінний сценарій. Як зауважує дослідниця І. Шубіна: “Звісно, стосовно естрадної драматургії, або, як її ще іноді називають, – “драматургії малих форм”, то вигадати хід для шоу-програми, театралізованої постановки, естрадної мініатюри, звісно ж, може й режисер, і сам виконавець, а іноді й кваліфікований завідувач літературною частиною тієї чи іншої концертної організації. Але записати все це на папері, наповнити не тільки змістом, але втілити змістове наповнення в конфліктно-драматургічну форму, вигадати дотепні “репризи”, ефектний фінал, щось заримувати – цим повинен займатися професійний літератор – естрадний драматург” [13, с. 92].

Певні риси, що єднають драматургічні основи театру та естради, ми можемо віднайти і в драматичному театрі. Зокрема, видовищність була невід’ємною частиною “фантастичного реалізму” режисерського методу Є. Вахтангова та “епічного” театру Б. Брехта.

У театрі Вахтангова задіяний принцип “відкритої гри” актора з глядачем, з театральним образом, маскою. Також театральна дія включала певні інтермедії – пантоміму, репризи на сьогоденні теми, іронію, імпровізаційність, максимальну акторську ширість та правду переживання. Зокрема, таким є класичний спектакль Вахтангова “Принцеса Турандот”, який і досі є візитною карткою театру [13, с. 95].

Той самий принцип “відкритої гри” використовувався у театрі Б. Брехта. У ньому, так само, використовувалися музика, хореографія, пантоміма, вірші тощо. Крім того, Брехт вживав у театральному дійстві спеціально створені куплети, репризи, цитати з газет, а також зонги – спеціальні пісні, що виконуються акторами для того, щоб прокоментувати сюжетні події. Актори у даному випадку ставали своєрідними “ведучими” для глядачів, до яких вони час від часу зверталися безпосередньо, навіть виходячи з образів [13, с. 95].

Подібні приклади свідчать про те, що значна кількість мистецьких прийомів, що зараз вважаються естрадними, насправді виникли і розвивалися у театральному середовищі. Слід відзначити, що подібні збіги відмічені у випадках, коли автори та режисери намагаються наблизити театральне мистецтво до масової культури, до якої у наш час відносять і естраду.

Спільним для обох видів драматургії є також те, що головним для сценариста та режисера є певне бачення – задум, літературна розробка і практичне втілення драматургічного матеріалу. Літературну основу естрадної постановки та її режисерську інтерпретацію неможливо представити одне без одного. Насправді це єдине ціле творчого процесу.

Незважаючи на певні спільні риси, які дозволяють, зокрема, використовувати методи драматичного театру у підготовці режисера естрадного театру, слід знову повернутися до розбіжностей, які чітко визначають межі спільного у двох проявах режисерського мистецтва.

Так, неправильним є механічне, абсолютизоване перенесення принципу конфлікту до драматургії театралізованих постановок. Конфлікт як основа драматургії естрадної постановки є дещо іншим, ніж у драматичній виставі. У п’єсі конфлікт створюється від початку до кінця на основі протистояння інтересів та характерів героїв.

У театралізованій постановці конфлікт не має докладно розроблених взаємовідносин та поглибленого малюнку образів. Конфлікт у драматургії естрадної вистави більше показний, гротескний, такий, що складається з маленьких ситуативних конфліктів між окремими персонажами. Він не виконує головних функцій, а лише оживлює, робить більш яскравим загальне дійство [9].

Драматичні колізії створюються не стільки за рахунок прямої взаємодії персонажів, скільки за рахунок зовнішніх прийомів. У театралізованій постановці конфлікт не має детально розроблених взаємовідносин, поглибленого розвитку образів. Психологічне обґрунтування поведінки героїв виражається через музику, спів, танок, пантоміму. При цьому у режисера і сценариста театралізованої постановки є можливість спростити завдання, використавши відношення глядачів до даної події та теми, яка найчастіше складається заздалегідь [9].

Властива драматургії театралізованих постановок емоційність дозволяє миттєво перемикає глядачів з одного об’єкта на інший без додаткової драматизації, але з обов’язковим

дотриманням логіки. Інакше кажучи, драматургія театралізованої постановки повинна будуватися так, щоб у зовнішній формі подачі було видно внутрішній образ, відповідний її темі, ідеї, головному завданню.

Дія в драматургічному творі – це конфлікт у розвитку. Вона розвивається з початкової конфліктної ситуації, що виникла у зав'язці і до вирішення конфлікту у розв'язці. У драматургії театралізованих постановок ми повинні так само говорити про значущість дії, але природа її дещо інша. Вона обумовлена специфікою театралізованих постановок, які можна розглядати як форму активного організованого спілкування, взаємодії всіх акторів і глядачів, які беруть участь у заході [9].

Сценарій у даному випадку програмує різні види дії – ігрові, драматичні, умовні і безумовні, утилітарно практичні, ритуальні, комунікативні, тобто спілкування і взаємодію всіх присутніх на заході. Вони підпорядковані загальній меті та об'єднані композиційною єдністю. Разом вони утворюють головну наскрізну дію, яку можна визначити як художньо-комунікативну. Саме ця дія, що об'єднує всі види дій, запрограмованих сценарієм, можна вважати предметом драматургії театралізованих постановок.

І. Шарось зауважує: “Першорядне значення в драматургії відіграє композиційна цілісність. Композиція являє собою загальну будову твору мистецтва, визначає розташування основних його частин у певній системі і послідовності. Композиція – це дисциплінуюча сила і організатор драматургічного твору. Вона призначена стежити за тим, аби ніщо не відволікало від основного дійства. Смісловий взаємозв'язок окремих частин знаходиться на рівні координації, тобто узгодження, зіставлення їх в єдину структуру, а не на рівні субординації або підпорядкованості один одному” [12, с. 116].

Композиція драми, як відомо, складається з наступних основних елементів: експозиції, зав'язки, основної дії, кульмінації та розв'язки. У кожного з цих елементів своя задача, своя функція.

Дотримання композиційної єдності особливо значимо в театралізованій постановці, тут також можна говорити про основні елементи композиції, але функції і завдання мають свій специфічний відтінок. Як відомо, сценарій має епізодичну побудову. Епізод – це основна структурна одиниця композиції сценарію. Епізод – це фрагмент, що містить у собі закінчений момент змісту, що має свою логіку, що володіє своєю зав'язкою, розвитком і завершенням дії. Єдність і взаємозв'язок всіх епізодів створюють образну основу сценарію. Цементуючим початком композиційної побудови є єдність теми, мети і дії.

Порівняння драматургії театру і драматургії театралізованих постановок було б неповним без урахування наступних важливих вимог до останньої: актуальності, значущості в даний конкретний момент та мобільності. Драматург може дозволити собі писати п'єсу кілька місяців, може й рік. Сценарій естрадної постановки і його постановка вимагають набагато швидшого втілення.

У драматургії театру ми бачимо текст, виражений у діалогах і монологів, який завдяки режисерському рішенню, грі акторів отримує втілення у виставі. У драматургії театралізованих постановок та свят на прийомі художнього узагальнення теми та ідеї композиційно з'єднані виразні засоби мистецтва: документальний, фактичний матеріал і дії аудиторії.

Таким чином, ми можемо констатувати той факт, що розгляд теорії і практики драми так чи інакше веде до виявлення характерних рис і особливостей різних форм і жанрів драматургії театралізованих постановок. Спираючись на елементи теорії драми, розробка сюжетно-образної дії театралізованої постановки може досягти рівня твору мистецтва. Драматургія і режисура театралізованої постановки не є суцільною імпровізацією. Вони постають як діалектика необхідності утвердження ідеології та свободи відтворення духовно-моральних цінностей, організованого дійства та стихійного життєствердження.

Отже, застосування елементів драми може стати тим стрижнем, який дасть реальний поштовх розвитку та поглибленню драматургії театралізованої постановки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – Санкт-Петербург, 2009. – 302 с.
2. Борисов С. К. Основы драматургии театрализованного действия: учеб. пособие / С. К. Борисов. – Челябинская государственная академия культуры и искусств. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
3. Досуговый молодежный инновационный центр в муниципальном образовании: монография / [ред. Е. М. Акулич, В. В. Попов, Н. И. Южакова и др.]. – Тюмень : РИЦ ТГАККИ, 2008. – 120 с.
4. Клитин С. Искусство эстрады XIX–XX вв. / С. Клитин. – Санкт-Петербург : ГАТИ, 2005. – 283 с.
5. Корякова В. В. Анимация в туризме: теория, методика и практика: учеб. метод. пособие. – Выпуск 1 / В. В. Корякова. – Тюмень : РИЦ ТГАККИ, 2008. – 224 с.
6. Корякова В. В. Инновационные формы молодежного досуга XXI века. Анализ современного опыта / В. В. Корякова // Молодежь и театр : сборник материалов Всероссийской конференции, 27 ноября 2009 г. ; [науч. ред. Е. Б. Заболотный; отв. ред. А. М. Николаева, М. В. Жабровец, Л. Ф. Балина]. – Тюмень : ТГАККИ, 2009. – 164 с.
7. Марков О. И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников: учебное пособие для преподавателей, аспирантов и студентов вузов культуры и искусств / О. И. Марков. – Краснодар : Изд-во КГУКИ, 2004. – 408 с.
8. Мастерство режиссера / [под общей ред. Н. А. Зверевой]. – Москва : ГИТИС, 2007. – 534 с.
9. О режиссуре массовых праздников и представлений [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.playwright.ru/dramaturg/a-knigi-po-rejissure.htm>
10. Черняк Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ: учеб. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : ТеатраСистемс, 2004. – 224 с.
11. Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений: учебное пособие для вузов культуры и искусств / А. И. Чечетин. – Москва : МГУКИ, 2004. – 328 с.
12. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник для студентов театральных высших учебных заведений. – Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва : РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с.
13. Шубина И. Б. Драматургия и режиссура зрелища, игра, сопровождающая жизнь / И. Б. Шубина. – Ростов-на-Дону : Феникс. – 2006. – 362 с.
14. Шубина И. Б. Организация досуга и шоу-программ / И. Б. Шубина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2003. – 350 с.

REFERENCES

1. Bogdanov, I. A. and Vinogradskyi, I. A. (2009), *Dramaturgiya estradnogo predstavleniya* [Drama Variety representation], St. Petersburg. (in Russian).
2. Borisov, S. K. (2011), *Osnovy dramaturgii teatralizovannogo deystva: ucheb. posobie* [Fundamentals of theatrical drama: study guide], Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, 4th ed, Chelyabinsk. (in Russian).
3. Akulich, E. M. (2008), *Dosugovyy molodezhnyy innovatsionnyy tseentr v munitsipal'nom obrazovanii: monografiya* [Leisure Youth Innovation Center in a municipal formation: monograph], Tyumen, RITS TGAКKI. (in Russian).
4. Klitin, S. (2005), *Iskusstvo estrady XIX–XX vv.* [Art performance XIX–XX centuries], St. Petersburg, GATI. (in Russian).
5. Koryakova, V. V. (2008), *Animatsiya v turizme: teoriya, metodika i praktika: ucheb. metod. posobie* [Animation in tourism: the theory, methodology and practice: study guide], iss. 1, Tyumen, RITS TGAКKI. (in Russian).
6. Koryakova, V. V. (2009), “Innovative forms of youth leisure XXI century. Analysis of the current experience”, *Molodezh' i teatr : sbornik materialov Vserossiyskoy konferentsii* [Youth and theater: a collection of materials All-Russian Conference], scientific. ed. E. Zabolotny; Ans. ed. A. Nikolaev, M. Zhabrovets and L. Balin, November 27, 2009, Tyumen, TGAКKI. (in Russian).

7. Markov, O. I. (2004), *Stsenarnaya kul'tura rezhisserov teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov: uchebnoe posobie dlya prepodavateley, aspirantov i studentov vuzov kul'tury i iskusstv* [Scenario culture producer theatrical performances and festivals: a manual for teachers and students of high schools of culture and arts], Krasnodar, izd-vo KGUKI. (in Russian).
8. Zvereva, N. A. (2007), *Masterstvo rezhissera* [Mastery of producer], Moscow, GITIS. (in Russian).
9. Directing the mass celebrations and representations [electronic resource], available at: <http://www.playwright.ru/dramaturg/a-knigi-po-rejissure.htm>. (in Russian).
10. Chernyak, Y. M. (2004), *Rezhissura prazdnikov i zrelishch: ucheb. posobie* [Directing festivals and circuses: study guide], Minsk, TeatraSistems. (in Russian).
11. Chechetin, A. I. (2004), *Osnovy dramaturgii teatralizovannykh predstavleniy: Uchebnoe posobie dlya vuzov kul'tury i iskusstv* [Fundamentals drama theater performances: study guide for higher educational institutions of culture and arts], Moscow, MGUKI. (in Russian).
12. Sharoyev, I.G.. (2009), *Rezhissura estrady i massovykh predstavleniy: uchebnyk dlya studentov teatral'nykh vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Direction pop and mass performances: the textbook for students of theater universities], iss. 3d, Moscow, RATI-GITIS. (in Russian).
13. Shubina, I. B. (2006), *Dramaturgiya i rezhissura zrelishcha, igra, soprovozhdayushchaya zhizn'* [Playwright and Director of the spectacle, the game that accompanies the life], Rostov-on-Don, Feniks. (in Russian).
14. Shubina, I. B. (2003), *Organizatsiya dosuga i shou-programm* [Leisure and entertainment programs], Rostov-on-Don, Feniks. (in Russian).

УДК 792.077 (477.84) “19”

Павло Смоляк

**АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ГУРТОК СЕЛА СМІКІВЦІ
ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ РУСІ
ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті проаналізовано виникнення та діяльність аматорського театрального гуртка села Смиківці Тернопільського повіту в культурно-освітньому русі Галичини першої третини ХХ століття. Звернено увагу на роль керівників місцевої філії “Просвіти” та їхнє ставлення до театрального гуртка села. Висвітлено соціально-політичне становище населення в цей період та його вплив на культурно-мистецьке життя краю. Показано умови праці гуртка, роботу керівників-постановників, репертуар колективу на різних етапах розвитку та його втілення на аматорській сцені.

Ключові слова: національна свідомість, аматорський театральний гурток, товариство “Просвіта”, вистава, репертуар, костюм, декорація.

Павел Смоляк

**ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРУЖОК СЕЛА СМЫКОВЦЫ
ТЕРНОПОЛЬСКОГО УЕЗДА В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ДВИЖЕНИИ
ГАЛИЧИНЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА**

В статье проанализировано возникновение и деятельность любительского театрального кружка села Смыковцы Тернопольского уезда в культурно-образовательном движении Галичины первой трети ХХ века. Обращено внимание на роль руководителей местного филиала “Просвита” и их отношение к театральному кружку села. Освещено социально-политическое положение населения в этот период и его влияние на культурно-

художественную жизнь края. Показано условия труда кружка, работу руководителей-постановщиков, репертуар коллектива на разных этапах развития и его воплощение на любительской сцене.

Ключевые слова: национальное сознание, любительский театральный кружок, общество “Просвита”, спектакль, репертуар, костюм, декорация.

Pavlo Smoliak

AMATEUR THEATRICAL GROUP OF SMYKIVTSI VILLAGE OF TERNOPIL COUNTY IN CULTURAL AND EDUCATIONAL MOVEMENT IN GALYCHYNA IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Nineteenth century marked the rise of cultural life, which has spread to every Ukrainian town and village. Great value in this area played a theatrical art thanks to the popularity and theater coryphaeuses who raised him to a high professional level. Actively developed in Galychyna in the late XIX – the first third of the twentieth century. Branch society “Prosvita”, paying attention to the spread of population education, culture and art. The formation of national consciousness most affected theatrical groups at branch “Prosvita” that operate in the villages of Ternopil county, particularly in the village of Smykivtsi.

The first mention of the activities of “Prosvita” in village of Smykivtsy refers to 1879. As in all the cells of the newly created society, the main attention was focused on educational activities, so actively begun to form a library. Since the first decades of the twentieth century, local activists started to discuss the acquisition or construction of a separate building where one could develop not only educational, but also cultural and artistic activities. The biggest development in this direction has become dramatic group, which began to active immediately after the creation of “Prosvita” in the village.

In the period before First World War a reading room was in the shop of Timothy Kozub. Through organizational skills of Julian Bachinskiy and Theodore Dyachun amateurs of Smykivtsi put a number of interesting performances of different genres.

During the events of First World War all social organizations and cultural and educational clubs were closed. Given the difficult socio-political situation of the population, activity of society “Prosvita” of Smykivtsi stalled, but the dramatical group tried to carry out their activities and make setting performances.

Attempts to reactivate the “Prosvita” made in 1918. Gathered members of reading room mostly on Sundays and holidays. Most actuality was historical, educational and cultural literature and works of modern poets, writers and playwrights. Every year the theater group increased repertoire thanks to this popular works and presented their theatrical performances to the audience.

In 1920, in the group under the direction of Andriy Butkovskiy had 20 members. During 1921–1923 years the cell of the society was in the home of a librarian Andriy Kozub. Accordingly, members of theatrical groups performed their activities there: practicing dramatic works, conducted rehearsals, preparing decorations and costumes.

With the assistance of the national conscious villagers in Smykivtsi, in March 1926 was based pedagogical Ukrainian society “Native School”, which actively cooperated with society “Prosvita”. As a result, the theatrical group conducted their activities more intensively. Leaders and members of the group for advice pedagogical society activists tried showing in stage the works of the historical, religious, social and domestic topics and performances of didactic character, after which the audience formed features honor and dignity, humanity and patriotism.

At the end of 1920 in Poland there is a deep political crisis that led to the rise in Eastern Galychyna sharp opposition. Radical young people conducted sabotage action on the Polish authorities. In this regard, in September–November 1930 the Polish authorities was carried out repressive action against the Ukrainian population of Galychyna, which was called “pacification”. The policy of pacification impact on the amateur theatrical group, whose leadership was forced to ask permission from the county eldership to stage performances or the device concerts.

In 1935 amateur group consisted of 65 members. Management of group has Anton Polytyuk. Amateurs had in his library 14 theatrical plays, scenery, theatrical costumes and accessories. In 1936 the number of participants theatrical groups increased to 85 members. Unlike the previous year, rehearsals were held regularly – mostly on Saturday or Sunday. Despite the difficult socio-political situation of that time, the theatrical group has continued its activities. In 1937 the head of the group was Peter Kozub. In 1938 the theatrical group continued to operate under the direction of Anton Polytyuk. Number of amateurs dropped to 45 people. Members of the group had good scenery and costumes that acquired the proceeds for money during performances.

End of story of Smykivtsi theatrical group in 1939, when the events of Second World War brought radical changes in the development of cultural and artistic life of the village. Public companies and organizations were initially closed and later destroyed.

Therefore, an amateur theatrical group in the first third of the twentieth century made a significant contribution to the development of culture and the formation of national consciousness of local inhabitants.

Key words: *national consciousness, an amateur theatrical group, the society “Prosvita”, a performance, repertoire, costume, scenery.*

Національна культура формується з усталених впродовж років моральних установ та певних норм поведінки, які притаманні кожній нації. Саме XIX ст. ознаменувалося значним піднесенням культурного життя, яке поширилося у кожне українське містечко та село. Великого значення в цьому напрямі відіграло театральне мистецтво завдяки діяльності та популярності театру корифеїв, що підняли його на високий професійний рівень. Прагнули наслідувати цей вид мистецтва і менш відомі театральні колективи чи окремі сільські громади, які намагалися втілити його сутність у свідомість кожного громадянина.

Аматорський театральний рух першої третини XX ст. досліджували О. Боньковська [2], Р. Пилипчук [17], О. Казимиров [12]. Діяльність аматорських театральних гуртків у процесі функціонування філій “Просвіти” частково вивчали І. Зуляк [10], І. Скочиляс [19], С. Степанюк [20], Б. Савчук [18], меншою мірою торкаючись вивчення аматорських гуртків окремих сіл. Певні дані про діяльність театральних гуртків у селах поблизу Тернополя в цей період знаходимо у розвідках місцевих краєзнавців С. Іщук [11], Б. Палуб’яка [16], В. Дорожовського [9], Ю. Лози [14], В. Хоми [21], Б. Новосядлого [15]. Значна частина матеріалу міститься в архівних джерелах державного архіву Тернопільської області [3–8], та в тогочасній періодичній пресі.

Мета статті – висвітлити діяльність аматорського театального гуртка села Смиківці Тернопільського повіту в першій третині XX ст., звернувши увагу на культурно-освітнє та національне становище місцевих жителів, репертуар аматорів та роботу керівників гуртка.

Активно розвивалися в Галичині у кінці XIX – в першій третині XX ст. філії товариства “Просвіта”, звертаючи увагу на поширення серед населення освіти, культури та мистецтва. На формування національної свідомості найбільше вплинули театральні гуртки при філіях “Просвіти”, що функціонували у селах Тернопільського повіту, зокрема у селі Смиківці, що розташоване на берегах річки Гнізна за 4 км від Тернополя [13, с. 300].

Перша згадка про діяльність “Просвіти” у Смиківцях належить до 1879 року. Як і у всіх осередках новоствореного товариства, основна увага зосереджувалася на освітню діяльність, тому просвітяни активно почали формувати бібліотеку – закупляли книги, виписували періодичну літературу, дехто з мешканців дарував книги чи газети для смиковецької читальні. Через важку комунікацію осередку з воєвідським чи повітовим староствами відомостей про діяльність смиковецької “Просвіти” наприкінці XIX ст. майже немає. Як зазначає місцевий краєзнавець та дослідник історії свого села Світлана Іщук, у 1899 році стараннями отця Євстахія Цурковського в селі було відновлено діяльність читальні “Просвіти” [11, с. 128].

З 1903 по 1908 роки читальня “Просвіти” в селі Смиківці знаходилася в домівці місцевого жителя Максима Барана в кількості від 32 до 70 активних громадян [11, с. 132]. Починаючи з першого десятиліття XX ст., місцеві активісти обговорювали питання придбання або будівництва окремого будинку, де б можна було розвивати не тільки освітню, але й

культурну та мистецьку діяльність. У 1913 році просвітяни намагалися взяти позику на кілька років для будівництва власного Народного дому [11, с. 130].

Найбільшого розвитку в цьому напрямі набув драматичний гурток, який проводив активну діяльність одразу після створення сільської “Просвіти”. В описі Я. Барчинського про с. Смиківці підтверджено, що в селі був дуже активний драматичний гурток, який ставив добре підготовлені п’єси [1, с. 451]. Під враженнями від вистав, які проходили в стінах Міщанського братства чи в інших культурних установах Тернополя, смиковецькі аматори прагнули організовувати вистави на високому мистецькому рівні.

У 1913 році читальня знаходилася в приміщенні магазину Тимофія Козуба. Завдяки організаторським здібностям Юліана Бачинського і Теодора Дячуна смиковецькі аматори поставили вистави “Сватання на Гончарівці”, “Ой не ходи, Грицю...” М. Старицького, “Вифлеємська ніч” Я. Луцка, “Перехитрили” М. Кропивницького [11, с. 130; 3, арк. 12].

Під час подій Першої світової війни займатися культурно-просвітньою діяльністю смиківчанам було не на часі. Адже село двічі переходило під владу ворогуючих сторін. Від серпня 1914 до липня 1917 р. тривала російська окупація. Усі громадські організації та культурно-освітні гуртки були закриті. Зважаючи на важке соціально-політичне становище населення, діяльність смиковецької “Просвіти” призупинилася, але драматичний гурток намагався проводити свою діяльність і здійснювати постановки вистав. У звіті осередку смиковецької “Просвіти” за 1917 р. голова Тадей Козуб відзначав: “По російській революції Смиковецький читальняний аматорський кружок під проводом учителя Василя Заболотного відіграв в Смиківцях і Байківцях виставу “Наталка Полтавка”. Приходу було около 180 рублів. За сі гроші куплено полотно на куртину і паперу на куліси (щоб все не позичати). Солдат російський почав вже куліси малювати. Та відворот російських армій роботу припинив” [3, арк. 14]. Як відомо, у складі російських військ була значна кількість українців з Центральної та Східної України, які подекуди прихильно ставилися до місцевого населення, а інколи навіть допомагали ліками, харчами та одягом [9, с. 18].

Під час відступу російських військ у липні 1917 року багато житлових будинків було зруйновано або спалено – ця участь спіткала й приміщення смиковецької “Просвіти”. Вся бібліотека та інше майно згоріло. На щастя, театральне спорядження та декорації не зазнали ушкоджень [3, арк. 14].

Спроби відновити діяльність “Просвіти” робилися в 1918 р. У лютому цього року на загальних зборах вчитель та керівник театального гуртка Василь Заболотний заохочував вступати у члени читальні. На цих зборах до “Просвіти” записалося 106 жителів села. Першочерговим завданням діяльності смиковецької “Просвіти” було придбання літератури і часописів для бібліотеки, читання лекцій, проведення бесід із населенням, пошук приміщення для читальні, збір коштів та матеріалів для придбання власного будинку [11, с. 130].

Збиралися члени читальні здебільшого в неділю та у свята. Найбільш актуальною була історична, соціально-побутова, пригодницька література та твори сучасних поетів, письменників та драматургів. Саме завдяки цим популярним творам театральний гурток з кожним роком збільшував репертуар та презентував глядачам свої постановки. В 1920 році в гуртку під керівництвом Андрія Бутковського було 20 членів [11, с. 130].

Після розпаду Австро-Угорської імперії землі Східної Галичини перейшли під владу Польщі. Дозвіл на відновлення діяльності філії “Просвіта” в Тернополі і по селах Тернопільського воєводства було отримано в 1921 році. Це зробило ще один поштовх для активної діяльності смиковецького аматорського театального гуртка.

У період 1921–1923 років осередок товариства знаходився в домівці бібліотекаря Андрія Козуба. Відповідно і члени театального гуртка проводили там свою діяльність: розучували драматичні твори, проводили репетиції, готували декорації та костюми.

Вже на початку 1921 року на Різдвяні свята 9 січня аматорський гурток під керівництвом голови читальні Івана Гавліча показав комедію “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Після показу вистави було зібрано кошти в розмірі 16 тис. польських марок. За виручені гроші аматори придбали нову театральну завісу і дошки для покращення зовнішнього вигляду сцени [3, арк. 19].

Не дивлячись на брак відповідного приміщення, аматори впродовж року активно проводили репетиції, найбільше в зимовий період. У грудні 1921 р. драмгуртківці працювали над постановкою драматичних творів, велика увага зосереджувалася на трагікомедію “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Репетиції відбувалися за сприянням та допомогою Петра Логінського, який під час Першої світової війни воював в легіоні Українських Січових Стрільців, а також був обізнаний з театральною справою: брав участь в організації і показі вистав в інших місцевостях Галичини та Наддніпрянської України [3, арк. 22–23].

У звіті голови смиковецької “Просвіти” за 1922 р. зустрічаємо такі відомості: “У виставах участь беруть самі молодші хлопці і старші господарки. Хочуть виставити на свято комедію І. Тобілевича “Мартин Боруля”... З 1 березня 1922 р. “Просвіта” дала своїми аматорськими силами дві вистави, з яких мала доходу 30 тис. марок польських і змогла придбати собі цілу декорацію на два боки. Зокрема, відіграли такі вистави: “Мартин Боруля” – комедія в 5 актах і драма “Дай серцю волю” в шести відслонах. Знаменито виступили актори Гавліч Іван, Политюк Антін, Бутковський Осип, Василь Заболотний. А що головне – гурток аматорський розбуджує життя не лише поміж своїми членами, але й по сусідніх селах” [3, арк. 16, 21]. Крім вищеперахованих вистав, драмгуртківці виставили на суд глядачів інсценізацію творів “Ворожит” Г. Цеглинського, “Ох, не люби двох” А. Нагорянського, “Невольник” М. Кропивницького [3, арк. 25].

Як бачимо, члени драмгуртка в цей період доволі часто грали виставу “Мартин Боруля”. Це пов’язано не лише з тим, що це була захоплююча і весела комедія, але й тому, що постановники п’єси завдяки акторським здібностям аматорів прагнули підкреслити у виставі одну з вічних людських проблем – підміну особистісних етичних цінностей (чесність, порядність, працьовитість) становою приналежністю, висміяти намагання простої людини вибитись у багатії, хибно думаючи, що цим можна в чомусь піднятися над іншими. Адже ця вада завжди була присутня в українців і залишалася актуальною в ці часи.

У 1923 р. смиковецький аматорський театральний гурток показав вистави “Свекруха” Л. Лопатинського, “Ох, не люби двох” А. Нагорянського, “Наталка Полтавка” І. Котляревського. Просвітяни намагалися покращити стан сцени, готували костюми та збільшували кількість декорацій [3, арк. 27].

У 1925 році філія смиковецької “Просвіти” знаходилася в будинку голови Семена Бутковського. Театральний гурток у складі 30 осіб під керівництвом Степана Чикала не припиняв своєї активної діяльності і впродовж року показав вистави “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Борці за мрію” І. Тогобочного, “Хмари” І. Нечуя-Левицького [3, арк. 31].

За сприянням національно свідомих мешканців села в Смиківцях у березні 1926 р. було засновано українське педагогічне товариство “Рідна школа”, яке активно співпрацювало із товариством “Просвіта”. Внаслідок цього театральний гурток проводив свою діяльність ще інтенсивніше. Керівники та учасники гуртка за порадами активістів педагогічного товариства намагалися інсценізувати твори на історичну, релігійну, соціально-побутову тематику, а також вистави дидактичного характеру, після перегляду яких у глядачів формувалися риси честі, гідності та патріотизму. У зв’язку з цим, аматори під керівництвом Андрія Бутковського поставили цього року шість різножанрових вистав: “Наймичка” І. Карпенка-Карого, “Підгір’яни” І. Гушалеви́ча, “Мудрий і дурень” П. Гулака-Артемівського, “Батькова казка” І. Карпенка-Карого, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Батраки” (автор невідомий). Кількість акторів складала 20 чоловік [3, арк. 35].

У 1928 році сільські активісти стараннями усієї громади побудували дім “Просвіти”, де, крім театального, активно діяв хорівий гурток, а також кооператива “Надія”, гурток “Рідної школи”, “Союз українок”, об’єднання “Луг”, “Каменярі” [1, с. 450].

У кінці 1920-х років у Польщі назривала глибока політична криза, яка призвела до піднесення у Східній Галичині різкої опозиції. Радикально налаштована молодь – представники новоствореної Організації українських націоналістів проводили акції саботажу щодо польської влади, які проявлялися у перерізанні телефонних та телеграфних ліній, створенні перешкод на залізниці, підпалах будинків та майна польської меншини краю. У зв’язку з цим у

вересні–листопаді 1930 року польською владою була проведена репресивна акція проти українського населення Галичини, яка отримала назву “пацифікація” – умиротворення.

Політика пацифікації, яка не обійшла мешканців Смиківців, позначилася і на діяльності аматорського театрального гуртка, керівництво якого змушене було просити дозволу у повітового староства на постановку вистави чи влаштування концерту. Так, 24 грудня 1930 р. керівник театрального гуртка та одночасно секретар осередку “Просвіти” Степан Чикало писав прохання до повітового староства в Тернополі дозволити відіграти аматорську виставу під назвою “Назар Стодоля” Т. Шевченка, яка мала відбутися 7 січня 1931 р. о 6 год. вечора. Дохід після вистави призначався на відбудову зруйнованої бібліотеки [6, арк. 19].

Проте повітове староство в Тернополі заборонило відіграти цю виставу, аргументувавши це причиною “дотримання порядку і безпеки публічної та з відсутності відповідного локалу¹” [6, арк. 20, 23]. Не погодившись із такою відмовою, смиковецькі просвітяни від імені голови А. Бутковського та керівника гуртка С. Чикала написали листа уже у воєводське управління, давши таке пояснення: “Вже декілька місяців панує в селі спокій, якого і попередні відіграні вистави не порушували, а смиковецька громада дає повну запоруку спокою і безпеки під час вистав. Бо це, навпаки, буде моралізаторськи і виховуюче впливати на глядачів і мешканців села.

Локаль, де має відбутися вистава, є відповідною і пристосованою для цієї мети. Аматорський гурток вже не раз відігравав тут вистави і повітове староство давало дозволи на ці прохання. Такі масові відмови на показ вистав вказує на доцільне припинення статутної діяльності товариства на культурно-освітньому напрямку і беззмістовність займатися постановкою вистав. На наш погляд, адміністрація робить такі перешкоди свідомо, аби люди не займалися культурно-освітньою діяльністю.

Таким чином, відділ читальні в Смиківцях просить високе воєводство вплинути на повітове староство, аби вони дозволили відіграти виставу “Назар Стодоля” 15 лютого 1931 р.” [6, арк. 20].

19 березня 1931 р. до смиковецького керівництва “Просвіти” надійшов лист від Воєводського управління, який підтверджував відмову повітового староства, пославшись на постанову під номером 90 розпорядження уряду Речі Посполитої від 28 березня 1928 р. “Про державні адміністрації”, яка забороняла чи обмежувала діяльність українських спортивних, громадсько-політичних, культурно-освітніх організацій і товариств [6, арк. 21].

Аналогічні прохання смиковецької “Просвіти” відбувалися і в наступному році. 11 січня 1932 р. голова Леон Помазанський та керівник гуртка С. Чикало просили дозволу у повітового староства в Тернополі відіграти аматорську виставу-комедію під назвою “Сруль Натягайло” А. Данко, яка мала відбутися в середу 19 січня 1932 р. о 7 годині вечора в залі читальні “Просвіти” у Смиківцях. Прибуток з вистави призначався для покращення матеріального становища безробітних мешканців села [7, арк. 118]. Таке ж прохання надсилав керівник смиковецької “Просвіти” Петро Логінський 1 лютого 1932 року до повітового староства, для отримання дозволу на показ вистави “Батраки”, яка планувалася на 14 лютого 1932 р. [7, арк. 67]. 24 квітня 1932 р. відділ читальні “Просвіти” в Смиківцях просив дозволу у повітового староства для показу вистави під назвою “Новітні чорти” А. Данко – комедії в чотирьох діях на 7 год. вечора 2 травня 1932 р. в домівці читальні “Просвіти”. Дохід аматори мали намір використати на облаштування будинку Народного дому [8, арк. 12].

Чи отримували аматори дозвіл на показ вистав і чи відбувався їх перегляд місцевими мешканцями, відомостей немає. Але судячи по активності гуртка в наступні роки, його діяльність активно продовжувалася і вистави проходили з великим успіхом.

Вже у 1935 р. аматорський гурток нараховував 65 членів, керівництво гуртка здійснював дяк Антін Политюк. Варто зазначити, що у зв'язку з роботою з церковним та світським хорами Антін Политюк працював з театральним гуртком несистематично. Незважаючи на це, аматори мали у своїй театральній бібліотеці 14 п'єс, а також декорації, театральне приладдя та сценічні костюми. Впродовж року члени драмгуртка показали такі

¹ Локаль – lokal (нім.) – приміщення для загального користування. В даному випадку глядацький зал.

вистави: “Сотниківна” Б. Лепкого, “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка, “Досиджувала посагу” В. Мартиневича, “Миколай” А. Лотоцького [3, арк. 58].

У 1936 р. кількість учасників театрального гуртка збільшилася до 85 членів. Керівником гуртка залишався Антін Политюк. На відміну від попереднього року, репетиції проводилися постійно – здебільшого в суботу або в неділю. Збільшилася також кількість театральних п'єс до 28 примірників. Аматори покращували стан декорацій, облаштовували театральне приладдя. Впродовж року по причині “тертя партійного” було показано лише одну виставу [3, арк. 90]. Очевидно, все виразніше відчувалося невдоволення місцевих мешканців політикою польської влади, яка, починаючи з 1930 р., чинила великий тиск на українське населення Галичини. На підтвердження цього знаходимо інформацію в краснорічній розвідці С. Ішук: “У березні 1937 року на концерті, приуроченому вшануванню пам'яті Т. Шевченка, Василь Помазанський, Семко Тлумацький, Володимир Логінський під час виступу змінювали слово “москалі” у віршах на “ляхи”. Декламуючи вірш Т. Шевченка “До мертвих, живих і ненароджених...”, Пауліна Роговська вставила такі слова: “не вам панувати у нас, пани з Варшавського сміття”. Організатором цього концерту був член ОУН Віктор Роговський” [11, с. 141]. Таким чином збуджувався дух боротьби за незалежність України серед смиківчан.

Не дивлячись на складне соціально-політичне становище цього часу, театральний гурток продовжував свою діяльність. У 1937 р. керівником гуртка був Петро Козуб. У театральній бібліотеці аматорів нараховувалося 28 п'єс. Володіли також декораціями для оформлення сцени та костюмами, кількість яких щороку збільшувалась. У зв'язку з проведенням у Смківцях режисерських курсів, які відбувалися в 1937 р., місцеві аматори не дали жодної вистави [3, арк. 96]. Адаже на курси приїжджали керівники та учасники театральних гуртків з інших сіл повіту. Зокрема, 18 лютого 1937 р. голова філії “Просвіти” в с. Чернихів повідомляв повітове староство, що надішле на режисерський курс до Смківців двох представників своєї громади – Михайла Чесюка та Олексу Худика [4, арк. 76].

У 1938 р. театральний гурток продовжував функціонувати під керівництвом Антона Политюка. Кількість аматорів зменшилась до 45 осіб. У бібліотеці було 8 театральних п'єс. Члени театрального гуртка володіли хорошими декораціями, а також костюмами, які придбали на виручені під час вистав кошти. Впродовж року драмгуртківці показали 9 вистав [5, арк. 40].

Смиковецькі аматори також брали участь у виставах, які організували члени товариства “Рідна школа” та “Союз українок”. Жінками смиковецького «Союзу українок», за допомогою місцевої читальні “Просвіти”, у 1938–1939 рр. проводились вистави, проте ніякого доходу, як інші організації, він не одержував. 25 листопада 1938 р. театральний гурток дав одну виставу, але прибутку з неї не було. Аналогічно в 1939 р. була проведена одна вистава за сприянням іншого товариства “Рідна школа” [11, с. 140].

Завершується історія діяльності смиковецького театрального гуртка 1939 роком, коли події Другої світової війни внесли кардинальні зміни в розвиток культурно-мистецького життя села. Громадські товариства та організації були спершу закриті, а пізніше знищені.

Отже, аматорський театральний гурток с. Смківці в першій третині ХХ ст. зробив вагомий вклад у розвиток культури та формування національної свідомості місцевих жителів. Незважаючи на усі перепони та заборони, які чинила місцева влада на діяльність смиковецьких аматорів, завдяки старанням керівників та учасників гуртка, вистави проходили на високому мистецькому рівні, дарували глядачам незабутні враження та прививали любов до свого краю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барчинський Ярослав. Смківці / Ярослав Барчинський // Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історично-мемуарний збірник / [ред. колегія Р. Миколаєвич, П. Гайда, М. Кінасевич]. – Т. III. – Регіональне об'єднання Тернопільщина. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. – Філадельфія, Па., ЗСА, 1983. – С. 449–451.
2. 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. Красилюкіна, Ю. Станішевський та ін. ; [редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар)]. – 2009. – С. 533–582.
3. Державний архів Тернопільської області, ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі, оп. 1, спр. 6. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти, повідомлення, списки членів) про діяльність читальні “Просвіта” у с. Смиківці за період 20 березня 1903 по 20 січня 1939 рр.). – 100 арк.
 4. Державний архів Тернопільської області, ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі, оп. 1, спр. 61. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, відомості, звіти, списки членів) про діяльність читальні “Просвіта” у с. Чернихів Тернопільського повіту (1904–1937 рр.). – 86 арк.
 5. Державний архів Тернопільської області, ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі, оп. 1, спр. 175. Заяви про керівний склад та діяльність читальні “Просвіта” у сс. Романівка, Русанівка, Стегниківці, Смолянка, ... Смиківці, ... Товстолуг, Хатки, Ходачків Великий, Янівці, Тернопіль за 1938 р., том III, останній. – 108 с.
 6. Державний архів Тернопільської області, ф. 3. Тернопільське повітове староство, оп. 3, спр. 478. Заяви керівників читальні “Просвіта”, “Рідна школа” в селах Березовиця, Смиківці, Острів та інших і заборони повітового староства на проведення вечорів самодіяльності за період з 13 грудня 1930 р. по 27 травня 1931 р. – 53 арк.
 7. Державний архів Тернопільської області, ф. 3. Тернопільське повітове староство, оп. 1, спр. 157. Заяви українського товариства читальні “Просвіта” і дозволи повітового староства на проведення платних аматорських вистав. Том II. 1932 р. – 138 арк.
 8. Державний архів Тернопільської області, ф. 3. Тернопільське повітове староство, оп. 1, спр. 156. Заяви українських товариств читальні “Просвіта” і дозволи повітового староства на проведення платних аматорських вистав. Том I. 1932 р. – 160 арк.
 9. Дорожовський В. Тіні сірих колон: Спогади / Володимир Дорожовський. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 244 с.
 10. 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.
 11. Ішук (Денисюк) С. В. Смиківці: село в якому живемо / С. В. Ішук (Денисюк). – Київ : Майдан, 2015. – 280 с.
 12. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.
 13. Крищук М. Смиківці / М. Крищук, В. Уніят // Тернопільський Енциклопедичний словник ; [Ред. колегія Г. Яворський, Б. Мельничук, М. Ониськів та ін.]. – Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2008. – Т. 3. – П–Я. – С. 300.
 14. Лоза Юліян. Коротка історія села Петриків / Юліян Лоза. – Тернопіль : Поліграфіст, 2002. – 108 с.
 15. Новосядлий Б. Т. Буцнів. Екскурсе у минуле на хвилях любові. Історико-краєзнавчий нарис / Богдан Теодорович Новосядлий. – Тернопіль : Джура, 2006. – 296 с.
 16. Палуб’як Б. Білецькій “Просвіті” – 120 звитяжних весен. Історико-публіцистичного характеру / Богдан Палуб’як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 752 с.
 17. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Закарпатті / Р. Пилипчук // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 1. – С. 18–27.
 18. Савчук Б. Просвітницька та соціально-економічна діяльність українських громадських товариств у Галичині (остання третина XIX – кінець 30-х років XX ст.) / Борис Петрович Савчук. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – 138 с.
 19. Скочиляс І. Історія Борщівської “Просвіти” / Ігор Скочиляс // Літопис Борщівщини. Історико-краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Борщів : МП Чумацький шлях, 1993. – С. 21–31.
 20. Степанюк С. Аматорські театральні колективи та сценічні постановки на території Волинського воєводства / С. Степанюк // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Історичні науки. – 2010. – № 1. – С. 70–76.
 21. Хома В. А Денисів село славне / В. Хома. – Тернопіль, 1997. – 72 с.

REFERENCES

1. Barchynskiy, Yaroslav (1983), *Smykivtsi* [Smykivtsi], *Shliakhamy Zolotoho Podillia. Ternopilshchyna i Skalatshchyna. Rehionalnyi istorychno-memuarnyi zbirnyk* [Ways of Golden Podillya. Ternopil and Skalat region. Regional collection of historical and memoir / [ed. board R. Mykolayevych, P. Hayda and M. Kinasevych]], Vol. III, Ternopil regional associations, New York–Paris–Sydney–Toronto, Philadelphia, pp. 449–451. (in Ukrainian).
2. Bonkovska, O. (2009), Theatrical process of Western Ukraine in 1918–1939 years, *Istoriia ukrainskoho teatru: U 3 t.* [The history of Ukrainian theater: In 3 vol.], T. 2: 1900–1945 [Vol. 2: 1900–1945], [ed. board I. Judkin, O. Shevchuk at al], National Academy of Science of Ukraine, M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, pp. 533–582. (in Ukrainian).
3. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 6. The documents (minutes of the general meeting reading, reports, messages, lists of members) on the activities of reading room “Prosvita” in the village of Smykivtsi for the period March, 20 1903 to January, 20 1939), 100 p. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 61. The documents (minutes of the general meeting reading, reports, messages, lists of members) on the activities of reading room “Prosvita” in the village of Chernykhiv of Ternopil county (1904–1937 years.), 86 p. (in Ukrainian).
5. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 175. Statements about the governing structure and activities of reading room “Prosvita” in the villages Romanivka, Rusanivka, Stehnykivtsi, Smolyanka ... Smykivtsi... Tovstoluh, Hatky, Hodachkiv Velykyi, Yanivtsi, Ternopil on 1938, Volume III, the last, 108 p. (in Ukrainian).
6. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 3, case 478. Statements heads of reading room “Prosvita”, “Native School” in the villages Berezovytsya, Smykivtsi, Ostriv and others and bans of county eldership on holding evening performances since December 13, 1930 to May 27, 1931, 53 p. (in Ukrainian).
7. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 1, case 157. Statements Ukrainian society reading room “Prosvita” and permits of county eldership to conduct paid amateur performances. Volume II, 1932, 138 p. (in Ukrainian).
8. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 1, case 156. Statements Ukrainian society reading room “Prosvita” and permits of county eldership to conduct paid amateur performances. Volume I, 1932, 160 p. (in Ukrainian).
9. Dorozhovskiy, V. (1998), *Tini siryh kolon: Spogady* [Shades of gray columns: memories], Ternopil, Lileia. (in Ukrainian).
10. Zuliak, I. (2005), The repertoire of amateur theatrical groups of society “Prosvita” of the interwar period, *Mandrivets. Vseukrainskyi naukovyi zhurnal* [Mandrivets. Ukrainian scientific journal / [editorial board: Aleksyuk A., M. Bryk, Bryukhovetsky V. et al.]], no. 6 (59), november–december, pp. 12–21. (in Ukrainian).
11. Ishchuk (Denysiuk), S. V. (2015), *Smykivtsi: selo v yakomu zhyvemo* [Smykivtsi: village in which we live], Kyiv, Maidan. (in Ukrainian).
12. Kazymyrov, O. (1965), *Ukrainskyi amatorskyi teatr: dozhovtnevyyi period* [Ukrainian amateur theater: the pre-october period], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
13. Kryshchuk, M. and Uniiat, V. (2008), *Smykivtsi* [Smykivtsi], *Ternopilskyi Entsyklopedychnyi slovnyk* [Ternopil Encyclopedic Dictionary, [Edit. board H. Yavorskiy, B. Melnychuk, M. Onyskiv et al.]], Ternopil, Zbruch, vol. 3, p. 300. (in Ukrainian).
14. Loza, Juliiian (2002), *Korotka istoriia sela Petrykiv* [Brief history of the village of Petrikiv], Ternopil, Poligrafist. (in Ukrainian).

15. Novosiadlyi, B. T., (2006), *Butsniv. Ekskurs u mynule na khvyliakh liubovi. Istoryko-kraieznavchyi narys* [Butsniv. An excursion into the past on the waves of love. Local History essay], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
16. Palubiak, B. (2007), *Biletskii "Prosviti" – 120 zvytyazhnykh vesen. Istoryko-publitsystychnoho kharakteru* [Society "Prosvita" of Bila village 120 victorious springs. Historical and journalistic character], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
17. Pylypchuk, R. (1966), Ukrainian amateur theater in Transcarpathia, *Narodna tvorchist ta etnografii* [Folk art and ethnography], no 1, pp. 18–27. (in Ukrainian).
18. Savchuk, B. (1999), *Prosvitnytska ta sotsialno-ekonomichna diialnist ukrainskykh hromadskykh tovarystv u Halychyni (ostannia tretyna XIX – kinets 30-kh rokiv XX st.)* [Educational and socio-economic activities of Ukrainian public associations in Galychyna (the last third of the XIX – the end of the 30-th of XX century)], Ivano-Frankivsk, Plai. (in Ukrainian).
19. Skochylas, I. (1993), The history of society "Prosvita" of Borshchiv, *Litopys Borshchivshchyny. Istorychno-kraieznavchyi zbirnyk* [Annals of Borshchiv region. Local History Collection], vol. 2, Borshchiv, Chumatskyi shliakh. (in Ukrainian).
20. Stepaniuk, S. (2010), Amateur theatrical groups and stage productions in the Volyn voivodeship, *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii : Istorychni nauky* [Scientific Journal of Volyn Lesya Ukrainka National University. Series: Historical Sciences], no. 1, pp. 70–76. (in Ukrainian).
21. Homa, V. (1997), *A Denysiv selo slavne* [Denysiv is a glorious village], Ternopil. (in Ukrainian).

УДК 792.03 (477)

Юлія Москвічова

ФЕСТИВАЛЬ "ПОДІЛЬСЬКА ЛЯЛЬКА" В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ВІННИЧЧИНИ

У статті проаналізовано діяльність Міжнародного фестивалю театрів ляльок "Подільська лялька", який проводиться Вінницьким академічним обласним театром ляльок. Розглянуто динаміку фестивалю від його заснування, жанрову специфіку й тематику фестивалевих програм. Визначено місце і роль фестивалю в культурно-мистецькому й театральному житті Вінниччини та його значення у розвитку сучасного українського театального мистецтва.

Ключові слова: театр ляльок, фестиваль театрів ляльок "Подільська лялька", вистава, театральні традиції.

Юлія Москвичёва

ФЕСТИВАЛЬ "ПОДОЛЬСКАЯ КУКЛА" В КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ВІННИЧЧИНЫ

В статье проанализировано деятельность Международного фестиваля кукольных театров "Подольская кукла", который проводится Винницким академическим областным театром кукол. Рассмотрено динамику фестиваля, жанровую специфику и тематику фестивальных программ. Определено место и роль фестиваля в культурной и театральной жизни Винниччины и его значение в развитии современного украинского театрального искусства.

Ключевые слова: театр кукол, фестиваль театров кукол "Подольская кукла", спектакль, театральные традиции.

**FESTIVAL “PODILSKA LIALKA” (PODOLIAN PUPPET)
IN THE ART AND CULTURAL LIFE OF VINNYTSIA REGION**

The article analyzes activity of the International Festival of puppet theater “Podilska lialka” which has been hold by Vinnytsia Academic Puppet Theater since 1999. The festival’s dynamics since time of its foundation, the genre specific and theme of the festival programs have been examined.

The “Podilska lialka” festival concept is activation of puppet theater life development, promotion and preservation of the best examples of Ukrainian classic puppet art, national traditions, support of talented creative youth and creation of conditions for self-realization, popularization of modern puppet art, search for new trends in modern puppet art as well as cultural and aesthetic education of younger generation based on the best achievements of world and national art.

Over time of the festival’s existence the theater management initiated cooperation of Vinnytsia Puppet Theater with the Ukrainian universities in the given field. Cooperation with Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University and Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskyi has been started.

The festival has provided an opportunity to expand cultural ties by means of getting artists from all of the regions of Ukraine as well guests from abroad to take part in it. Over 17 years of its existence the festival has enriched the theater treasury of Ukraine by new performances and art discoveries. Over time of the festival’s holding Vinnytsia has been visited by theater troupes from Kyiv, Kharkiv, Kchmelnytskyi, Lviv, Ternopil, Rivne, Chernivci, Poltava, Zhytomyr, Chernigiv, Cherkasy, Zaporizhia, Mykolaiv, Lugansk, Donetsk, the Crimea, as well as Belarus, Russia, Georgia, Lithuania, Poland, Bulgaria, Moldova, Romania, Kazakhstan, Austria, Venezuela and Israel. Festival “Podilska lialka” has restored the viewers and directors interest to national dramatic art, over time of its existence more than 100 performances of Ukrainian and world classics as well as of modern authors dramatic works have been made. Festival “Podilska lialka” is promoting development of puppet theatre art, activation of cultural-art life of the region, is playing an important role in cultural and aesthetic education of the audience based on the best achievements of world and Ukrainian classics and is a significant factor in strengthening Ukraine’s position in the world as a well-developed cultural state.

Key words: *puppet theater, puppet theater festival “Podilska lialka”, performance, theatrical traditions.*

Мистецтво лялькового театру має багате історичне минуле і традиційно використовується як фактор художнього виховання дітей та юнацтва. Проте, сьогодні ляльковий театр вже не є виключно “казковим” дитячим театром, він звернувся до “дорослої” проблематики. Нині в Україні функціонують близько 30 державних, комунальних та декілька приватних лялькових театрів; проводяться популярні міжнародні фестивалі лялькарів: “Інтерлялька” (Ужгород), “Подільська лялька” (Вінниця), “Обереги” (Івано-Франківськ), “Золотий Телесик” (Львів), “Різдвяна містерія” (м. Луцьк), “Дивень” (м. Хмельницький).

Вінницький академічний обласний театр ляльок (ОТЛ) – один з перших лялькових театрів в Україні (заснований у жовтні 1938 р.). Майже сорок років театр очолював відомий лялькар, член УНІМА (Міжнародна спілка діячів театру ляльок), заслужений діяч мистецтв України В. Шестак. Одним з найцікавіших постійних заходів, що суттєво вплинув на розвиток театрального мистецтва регіону, став Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Подільська лялька”, започаткований у 1999 р. Вінницьким академічним ОТЛ. Головним ініціатором фестивалю виступив директор театру М. Байдюк. Фестиваль “Подільська лялька” проводиться раз на два роки у місті Вінниці за підтримки Міністерства культури і туризму України, Національної спілки театральних діячів України, Обласної державної адміністрації, Вінницької міської Ради, управління культури і туризму Вінницької облдержадміністрації. Фестиваль сприяє укріпленню міжнародних культурних зв’язків України і, зокрема, Вінниччини, обміну досвідом серед провідних театральних установ Європи.

Перебіг фестивалю “Подільська лялька” щоразу широко висвітлюється в засобах масової інформації – на регіональному телебаченні, радіо, у місцевій пресі (статті І. Купецької [4], Т. Марчук [5], М. Мельника [6], Ю. Сегеди [9], О. Чебана [11], Е. Фролова [10] та ін., окремі фестивалі аналізували відомі мистецтвознавці Р. Коломієць [3], А. Підлужна [8], проте загальна мистецька динаміка та культурологічний аналіз фестивалю ще не ставали предметом наукових розвідок.

Мета статті – проаналізувати динаміку, тематику та жанрову специфіку фестивалю “Подільська лялька”, визначити його роль у розвитку театральних традицій на теренах Вінниччини.

Концепцією фестивалю “Подільська лялька” є активізація розвитку лялькового театального мистецтва, пропаганда та збереження кращих зразків світової та української класики, національних традицій, підтримка талановитої творчої молоді та створення умов для її самореалізації, популяризація сучасного лялькового мистецтва серед широких верств населення, пошук нових напрямів у сучасному ляльковому мистецтві, а також культурне й естетичне виховання підростаючого покоління на кращих здобутках світового і національного мистецтва. Фестиваль складається з конкурсної програми, що передбачає презентацію та перегляд конкурсних творів, їх оцінювання професійним журі та фестивальної програми – перегляду вистав, які не оцінюються. У рамках фестивальної програми здійснюються покази благодійних вистав, виступи дитячих творчих колективів Вінниччини, майстер-класи провідних майстрів мистецтва театру ляльок, прес-конференції тощо.

Фестиваль проводиться за такими жанровими напрямками: режисура, сценографія та художнє оформлення ляльок, акторство, музика. Голова журі фестивалю – член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Ростислав Коломієць.

Перший фестиваль відбувся у жовтні 1999 р. Його учасниками стали театральні колективи з Тернополя, Кієва, Черкас, Львова, Донецька, Житомира, Криму, Хмельницького, Миколаєва, Вінниці, Білорусії, Грузії та Болгарії. Загалом професійне журі та глядачі переглянули 23 вистави. Фестиваль було вирішено проводити раз на два роки поперемінно в одному з обласних центрів Поділля. Але вийшло так, що фестиваль прижився саме у м. Вінниці.

В 2001 р. (Другий Міжнародний фестиваль “Подільська лялька”) географія фестивалю розширюється – залучені театри з Молдови, Росії та Польщі. Впродовж чотирьох днів глядачі та журі фестивалю переглянули п’ятнадцять вистав, частина з них – за мотивами народних казок, решта – за сучасними драматургічними творами (“Зелена гора” Я. Верещак, О. Вратарьов, реж. – Р. Неупокоев, Чернівецький обласний театр ляльок (ОТЛ); “Чарівна зброя Кендзо” М. Супоніна, реж. – С. Брижань, Хмельницький ОТЛ). В програмі фестивалю вистави не тільки для дітей, а й для дорослих. Це “Аджентіна” Черкаського незалежного театру маріонеток та “Романс Перлімпліна і Беліси” польського театру “Окно” (м. Люблін). У фестивалі прийняли участь і студенти акторського курсу кафедри театру ляльок Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського з виставою “Незвичайні змагання” Є. Сперанського, реж. – Н. Брикова. Колектив Вінницького театру ляльок отримав Першу премію за виставу “Коза-дереза” М. Супоніна, реж. – О. Свіньїн, випускник Харківського державного університету мистецтв ім. І. Котляревського. У Вінницькому театрі ляльок працює з 1983 р., пройшовши шлях від актора театру допоміжного складу до головного режисера.

Учасниками Третього Міжнародного фестивалю театрів ляльок “Подільська лялька” (2003 р.) стали 12 театральних колективів з України, Польщі та Росії. Гран-прі фестивалю отримав Волинський театр ляльок за виставу “Підкова на щастя”, в якій задіяні лише три актори, шапки яких, вивернуті навиворіт, перетворюються на фігурки казкових героїв. А дерев’яний візок на порожньому просторі сцени трансформується залежно від сюжетної лінії то на будиночок з парканом, то на ліс і озеро. Київський приватний театр ляльок “Равлик” одержав три нагороди за виставу “Чарівна скрипка” – диплом II ступеня, за музичне оформлення (Ю. Шевченко), за ляльки (В. Нікітін). Дива ляльководіння показали Ю. Тітаров і Л. Міхня, їхні голоси органічно відповідали характерам лялькових персонажів, і всі вони вийшли колоритними образами звірят, яких подружила музика. Колектив Вінницького театру

отримав Диплом 3-го ступеня за виставу “Хто розбудить Сонечко?” О. Веселова, реж. – О. Свінїн. Найкращою експериментальною роботою журі визнано виставу “Марк Шагал. Подолання” Одеського театру-студії “Арт-терапія”. Завдяки синтезу лялькового спектаклю, живого плану, тіньового театру, образотворчого ряду з використанням копій полотен художника виник пронизливий монолог-спогад, монолог-повість про власне життя, кохання, про час і його страшні жорна [8].

У Четвертому Міжнародному фестивалі “Подільська лялька” (2005 р.) взяли участь 12 театральних колективів з Донецька, Житомира, Запоріжжя, Луганська, Миколаєва, Полтави, Сімферополя, а також з Білорусі, Польщі та Росії. Гран-прі одержав білоруський театр з Вітебська за виставу “Забутий скарб”. Цікаво проявив себе Донецький театр ляльок, отримавши два дипломи за виставу “Тук-тук. Хто там?” за постановку і музичне оформлення, де кращим режисером було визнано В. Бугайова, та за кращі ляльки – художник В. Нікітін [5, с. 4]. Луганський театр ляльок представив складну у постановці філософську притчу “Бик, віслук та коза”, та, попри юний вік глядачів, вистава справила чудове враження на публіку, виховуючи розуміння справжніх людських цінностей [6, с. 10]. Колектив Вінницького академічного ОТЛ отримав Диплом за кращу чоловічу роль та приз глядацьких симпатій за виставу “Як лисичка пташкою була” О. Кузьміна. В рамках фестивалю з великим успіхом пройшов концерт дружби за участю танцювальних колективів з Свентокшинського воєводства (Польща), Зразкового ансамблю “Барвінок” (Вінниця) та театрів ляльок – учасників фестивалю [12, с. 5].

У П'ятому Міжнародному фестивалі “Подільська лялька” (2007 р.) прийняли участь 17 театральних колективів з України, Росії, Білорусі, Болгарії та Румунії. На конкурс були представлені вистави різних жанрів – від казок для найменших глядачів до вистав для дорослої публіки: “Вій” за М. Гоголем (Могильовський ОТЛ, Білорусь), дитяча комічна опера “Коза-дереза” М. Лисенка (Рівненський ОТЛ), комедія “Три міхи хитрощів” О. Кузьміна за І. Франком (Вінницький ОТЛ). Твори світової класики були представлені виставами “Кіт у чоботях” за Ш. Перро (Театр “Русе”, Болгарія), “Лускунчик” за Е.-Т.-А. Гофманом (Запорізький ОТЛ), “Стійкий олов'яний солдатик” за казкою Г. Андерсена (Одеський ОТЛ), “Гидке каченя” за казкою Г. Андерсена (Криворізький міський театр ляльок), “Золота рибка” за О. Пушкіним (Театр “Лучаферул”, Румунія). У Фестивалі прийняв участь приватний театр “Іст-Арт” (м. Миколаїв) – вистава “Ми їдемо, їдемо, їдемо” Р. Гребенюка (вистава-урок) та приватний театр “Равлик” (м. Київ) – вистава “Жужик” Ю. Тітарова. Серед вистав – учасників конкурсної програми і “оригінальна історія про Ромео і Джульєтту” – вистава “Усі миші любляють сир” Д. Урбана (Белгородський державний театр ляльок) [7].

Значна кількість конкурсних вистав – вистави за мотивами українських та російських народних казок: “Котик, Півник та Лисиця” О. Олесь (Чернігівський ОТЛ ім. О. Довженка), “Гуси-лебеді” Ю. Бичкова (Волгоградський ОТЛ), “Мерзни, мерзни, вовчий хвост!” (Астраханський ОТЛ), “Таємниця рудого Жевжика” В. Нестайка (Донецький ОТЛ). Житомирський ОТЛ до уваги глядачів та професійного журі презентував виставу “Казка мандрівного лялькаря” Я. Вільковського, а Київський міський театр ляльок – виставу “Коник-горбоконики” М. Урицького за П. Єршовим. Вінницький ОТЛ представив дві вистави. Це “Три міхи хитрощів” О. Кузьміна за І. Франком (комедія), чудову музику до якої, стилізовану під коломийки, написав вінницький композитор Р. Мархлевський (перемога в номінації “За кращу музику до вистави”). І вистава, що отримала Гран-прі П'ятого фестивалю, – веснянка-фантазія “Івасик-Телесик”, створена О. Кузьминим за мотивами української народної казки, реж. – О. Свінїн. Вистава задумувалась як фантазія на теми язичницьких звичаїв і обрядів прадавніх українців з оригінальним записом веснянок Василя Верховинця, що надало їй неповторного звучання. Стильний декор і костюми персонажів виконані з мішковино-льняного матеріалу (худ. Т. Шабанова), метафорично вирішені водяна і вогненна стихії. Глядачі, мимоволі втягуючись у ритуальне видовище, із захватом сприйняли виставу [3, с. 75–76].

У 2009 році (Шостий Міжнародний фестиваль) у конкурсній програмі брали участь творчі колективи театрів ляльок України (Вінниця, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Житомир, Кіровоград, Миколаїв, Хмельницький), Студентський театр кафедри акторської майстерності та режисури театру анімації Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського, зарубіжні

колективи міст: Батумі (Аджарія, Грузія), Махачкала (АР Дагестан, Росія), Набережні Челни (АР Татарстан, Росія), Волгоград, Володимир, Курськ (Росія), Ясси (Румунія) [10, с. 22].

Палітра жанрів конкурсних вистав різнобарвна: драма-феєрія “Лісова пісня” Л. Українки (Запорізький ОТЛ), лірична казка “Півтори жмені” Н. Осипової (Житомирський академічний ОТЛ), казка “Чесне велетенське” М. Шувалова (Дніпропетровський ОТЛ), драматична фантазія “Цигани” О. Пушкіна (спільний російсько-український проект Київського приватного театру ляльок “Равлик” та Курського державного театру ляльок (Росія)), лірична комедія “Сонячний промінець” О. Попеску (Театр ляльок “Luceafarul” м. Ясси (Румунія), притча “Соловей” М. Урицького за казкою Г. Андерсена (Волгоградський ОТЛ), новели “Ілюзія дійсності” А. Солоняка, П. Бронштейна (Студентський театр кафедри акторської майстерності та режисури театру анімації Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського), пригодницька вистава “Аргонавти” Н. Абуладзе (Театр м. Батумі), філософський каламбур для дітей та дорослих за мотивами російської народної казки “Загадка Курочки Ряби” М. Бартенева (Театр ляльок м. Набережні Челни), казка-пригода “Колобок” Є. Патріка (Кіровоградський ОТЛ), вистава у 2-х діях “Коник-Горбоконики” М. Шувалова за казкою П. Ершова (Володимирський ОТЛ), казка “Мойдодир” О. Кузьміна за К. Чуковським (Приватний театр ляльок “ІСТАРТ” м. Миколаїв), інсценізація повісті “Майська ніч” М. Гоголя – “Українська ніч”, автор інсценізації – О. Дмитрієва (Хмельницький ОТЛ) [11, с. 24]. На фестивалі були представлені ляльки різних конструкцій: петрушка, маріонетка, тростинна лялька, паркетна лялька, планшетна лялька, виготовлені з різноманітного матеріалу. У виставі Рівненського академічного ОТЛ використано нові технології, а саме: театральні ляльки виготовлено із силікону (художник – І. Кульчицька, м. Львів). Ляльки-мотанки, зачаровуючи, оживали у виставі “Українська ніч” (художник – Н. Денисова, м. Хмельницький). Зберігаючи традиції комедії Дель-арте, у спектаклях фестивалю використовувались маски. Студентський театр кафедри акторської майстерності та режисури театру анімації Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського презентував виставу в техніці силуетного театру [2, с. 2–3].

Сьомий Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Подільська лялька” (2011 р.), у конкурсній програмі якого взяли участь театральні колективи з Білорусі, Литви, Казахстану, Росії (у тому числі Чуваської Республіки, Татарстану, Республіки Дагестан), Румунії, України, презентував глядачам 19 спектаклів різних жанрів. Вінницький театр ляльок цього разу здобув Диплом 3-го ступеня за виставу “Попелюшка” Т. Габбе (режисер – заслужений артист України О. Кузьмін, худ. – Т. Шабанова) та перемогу у номінації “Краща жіноча роль” (Л. Земелько – роль Попелюшки).

Під час проведення фестивалю дирекцією театру було започатковано співпрацю Вінницького лялькового театру з галузевими вузами України. Розпочато співпрацю з Київським національним університетом театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Харківським національним університетом мистецтв імені І. Котляревського. Театр став творчою лабораторією для проходження практики та створення дипломних робіт студентів навчальних закладів. Протягом п’ятих фестивальних днів актори театрів зіграли благодійні вистави на основній сцені, а також у Вінницькій обласній дитячій клінічній лікарні, Стрижівській школі-інтернаті, Вороновицькому притулку для дітей, Вінницькому обласному комунальному притулку для дітей “Добро” (всього – 10 вистав).

Восьмий Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Подільська лялька” (2013 р.) відбувся в рамках відзначення 75-ї річниці Вінницького академічного ОТЛ. Серед 43 заяв від театральних колективів на участь у фестивалі дирекція фестивалю обрала 19 театрів для участі у конкурсі. Протягом п’яти днів на сценічних майданчиках Вінницького академічного театру ляльок, Вінницького обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського, Міського палацу мистецтв “Зоря”, Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича свої вистави презентували артисти з восьми країн світу. Зокрема, лялькове мистецтво представляли колективи з Румунії, Болгарії, Казахстану, Литви, Молдови, Росії. Україну представляли 5 академічних театрів: Вінницький, Донецький, Житомирський, Рівненський, Черкаський та 2 приватних театри – “Іст-Арт – історії артистів” (м. Миколаїв) та “Равлик” (м. Київ) [4, с. 32]. Родзинкою фестивалю стали три вистави для дорослих. Така

практика досить поширена в театрах Європи – лялькові вистави для дорослих там звичне і визнане явище. Надзвичайно зворушливу, на наш погляд, виставу презентували актори Брянського обласного театру ляльок (Росія). Це “Оскар і Рожева Дама. Листи до Бога” – філософська мелодрама за мотивами роману Еріка Емманюеля Шмітта [1, с. 15]. Гран-прі цього року отримав Белгородський державний театр ляльок за виставу “Ваня-Датський” Б. Шергіна (реж.-постановник С. Баликов). Вінницький академічний театр ляльок отримав 2-е місце за виставу “Стариган із крилами” А. Курейчика за Г. Маркесом (реж.-постановник – Л. Земелько) [9, с. 12]. Слід відмітити, що завдяки праці заслуженого працівника культури України, головного художника театру А. Гладкової, художника-постановника Т. Шабанової, художника-модельєра Т. Середенко, конструктора ігрових ляльок А. Молдована, молодих українських художників О. Іванової, Н. Павлової у Вінницькому театрі створюються високопрофесійні яскраві театральні постановки.

На участь у Дев'ятому Міжнародному фестивалі “Подільська лялька” (2015 р.) надійшло 33 заявки з різних країн світу. Проте на основі конкурсу було відібрано 19. Україну представляли 8 лялькових театрів, серед яких 5 державних: Вінницький академічний ОТЛ, Запорізький ОТЛ, Кіровоградський академічний ОТЛ, Черкаський академічний ОТЛ, Рівненський академічний ОТЛ та 3 професійних приватних театри: “Іст-Арт” (м. Миколаїв), Київський приватний театр ляльок “Равлик”, Театр “Пара-шут” (м. Київ). Серед зарубіжних учасників фестивалю – колективи Паневежиського театру ляльок на колесах (Литва), Муніципального театру ляльок “Туґуце” (м. Кишинів, Молдова), Театр “Лучеаферул” (м. Ясси, Румунія) та театральні колективи з Австрії (“Dachteater”), Венесуели (“Sharlot Teatr”), Ізраїлю (“The Galilee Multicultural Theater”), Казахстану (Мангистауський ОТЛ) та Грузії [7]. Особливістю Дев'ятого фестивалю стало змінення його формату. З урахуванням побажань і пропозицій гостей фестивалю відтепер у конкурсній програмі беруть участь не лише лялькові театри, а також драматичні театри, театри юного глядача, які представляють вистави для дітей. Так, вперше учасниками фестивалю стали Вінницький обласний український академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського, Коломийський академічний музично-драматичний театр ім. І. Озаркевича, Державний професійний театр юного глядача ім. Н. Думбадзе (м. Тбілісі, Грузія). В рамках продовження співпраці з профільними вузами України у фестивальній програмі взяли участь студенти кафедри “Ляльки на естраді” Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва ім. Л. Утьосова і кафедри акторської майстерності та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Під час фестивалю проведено майстер-клас “Побудова сюжету вистави” (Р. Коломієць, Є. Гімельфарб), організовано екскурсійні програми та перегляд музичної програми фонтана “Рошен”, а також творчі зустрічі з глядачами. Учасники фестивалю здійснили благодійний показ вистав для дітей пільгових категорій, дітей з сімей учасників АТО.

Отже, театральний фестиваль “Подільська лялька” став творчою лабораторією для режисерів, акторів, художників, композиторів, лялькарів, а також студентів вищих навчальних театральних закладів. Фестиваль за своєю географією дав можливість розширити культурні зв'язки митців, залучив до участі всі регіони України та гостей з-за кордону. Фестиваль “Подільська лялька” за сімнадцять років свого існування збагатив театральну скарбницю України новими виставами, мистецькими відкриттями. За час проведення фестивалю із театральними постановками до Вінниці завітали театри із Києва, Харкова, Хмельницького, Львова, Тернополя, Рівного, Чернівців, Полтави, Житомира, Чернігова, Черкас, Запоріжжя, Миколаєва, Луганська, Донецька, Криму, а також Білорусі, Росії, Грузії, Литви, Польщі, Болгарії, Молдови, Румунії, Казахстану, Австрії, Венесуели та Ізраїлю. Фестиваль повернув інтерес постановників і глядачів до національної драматургії, за час його проведення було здійснено понад 100 постановок за творами українських та світових класиків (І. Франка, І. Котляревського, О. Олеса, Б. Стельмаха, М. Гоголя, М. Лисенка, Л. Толстого, П. Єршова, К. Чуковського, О. Пушкіна, А. Чехова, Г. Андерсена, Ш. Перро, Е. Гофмана, Т. Габбе, Г. Маркеса, О. Попеску, А. Шмітта), а також народні казки, епоси, повісті, драматичні твори сучасних авторів (Є. Сперанський, М. Супонін, Р. Гребенюк, О. Кузьмін та ін.). Вистави

фестивалю орієнтовані не тільки на юного глядача, але й на дорослу та підліткову аудиторію, що зробило його цікавішим і багатогранним. Тож фестиваль “Подільська лялька” сприяє розвитку лялькового театрального мистецтва, активізації культурно-мистецького життя регіону; відіграє важливу роль у культурному й естетичному вихованні глядача на кращих здобутках світової та української класики та виступає як важливий чинник утвердження України в світовому просторі як високорозвинутої культурної держави.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єрофеєва С. 20 європейських театрів ляльок... / С. Єрофеєва // 33 канал. – 2013. – 15 травня. – С. 15.
2. Звіт про роботу Вінницького академічного обласного театру ляльок у 2009 році / Рукопис. – Вінницький академічний обласний театр ляльок. – Вінниця. – 8 с.
3. Коломієць Р. Золотий ключик до країни щастя / Р. Коломієць. – Вінниця : Книга-Вега, 2008. – 192 с.
4. Купецька І. У Вінниці відкрився Міжнародний фестиваль “Подільська лялька” / І. Купецька // Місто. – 2013. – 15 травня. – С. 32.
5. Марчук Т. Володар Гран-прі – сябри / Т. Марчук // Панорама. – 2005. – 21 травня. – С. 4.
6. Мельник М. Дорослі гралися в ляльки, а діти – раділи / М. Мельник // Місто. – 2005. – 20 травня. – С. 10.
7. Офіційний сайт Вінницького академічного обласного театру ляльок [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://puppets.vn.ua/>.
8. Підлужна А. “Скромна чарівність” ляльок / Алла Підлужна [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/skromna_charivnist_lyalok.html
9. Сегеда Ю. Свято лялькових театрів знов вирує / Ю. Сегеда // Вінниччина. – 2013. – 15 травня. – С. 12.
10. Фролов Е. Куклы могут всё / Е. Фролов // 20 хвилин. – 2009. – 15 травня. – С. 22.
11. Чебан О. Бенефіс ляльок / О. Чебан // Урядовий кур’єр. – 2009. – 15 травня. – С. 24.
12. Ярославець Г. Лялькове дійство / Г. Ярославець // Панорама. – 2005. – 12 травня. – С. 5.

REFERENCES

1. Yerofeyeva, S. (2013), *20 yevropeiskyykh teatriv lialok...* [20 European theaters of Puppet...], *33 kanal* [Channel 33], May 15, p. 15. (in Ukrainian).
2. *Zvit pro robotu Vinnytskoho akademichnoho oblasnoho teatru lialok u 2009 rotsi* [Report of the Vinnytsia Regional Academic Puppet Theatre in 2009] (2009), Vinnytsya. (in Ukrainian).
3. Kolomiets, R. (2008), *Zoloty klyuchyk do krayiny shchastya* [Golden Key to Happiness countries], Vinnytsya, Knyha-Veha. (in Ukrainian).
4. Kupetska, I. (2013), *U Vinnytsi vidkryvsia Mizhnarodnyi festyval “Podilska lialka”* [In Vinnytsya opened the International Festival “Podilska lialka”], *Misto* [City], May 15, p. 32. (in Ukrainian).
5. Marchuk, T. (2005), *Volodar Hran-pri – syabry* [Winner of the Grand Pri – syabry], *Panorama* [Panorama], May 21, p. 4. (in Ukrainian).
6. Melnyk, M. (2005), *Dorosli hralysya v lyalky, a dity – radily* [Adults playing with dolls, and children – were happy], *Misto* [City], May 20, p. 10. (in Ukrainian).
7. The official site of Vinnitsa Regional Academic Puppet Theater. Avialable at : <http://puppets.vn.ua/>. (in Ukrainian).
8. Pidluzhna, A. (2003), *“Skromna charivnist” lyalok* [“Discreet Charm” of dolls]. Avialable at : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/skromna_charivnist_lyalok.html. (in Ukrainian).
9. Sehed, Yu. (2013), *Svyato lyalkovykh teatriv znov vyruye* [Holiday puppet theaters again rages], *Vinnychchyna* [Vinnitsa region], May 15, p. 12. (in Ukrainian).
10. Frolov, E. (2009), *Kukly mogut vse* [Puppets can all], *20 khvylyn* [20 minutes], May 15, p. 22. (in Ukrainian).
11. Cheban, O. (2009), *Benefis lyalok* [Benefit dolls], *Uriadovi kurier* [Governmental courier], May 15, p. 24. (in Ukrainian).

12. Yaroslavets, H. (2005), *Lyalkove diystvo* [Doll action], *Panorama* [Panorama], May 12, p. 5. (in Ukrainian).

УДК 398.3(477.54)“19”

Наталія Олійник

ВИДОЗМІНИ ТРАДИЦІЙНОЇ КАЛЕНДАРНОЇ ОБРЯДОВОСТІ СЛОБОЖАНЩИНИ У ХХ СТОЛІТТІ

У статті розглянуто видозміни календарної обрядовості Слобожанщини у ХХ столітті, досліджено календарні свята, які були актуальні в новій обрядовості. Наголошено, що однією з особливостей святкування є намагання колишньої влади по-різному заідеологізувати їх, щоб назавжди позбутися релігійності, наповнити свята та обряди новим змістом. З традиційної культури запозичуються народний пісенно-музичний матеріал, елементи дійств, атрибути та дійові особи. У результаті чого сакраментальна календарна обрядовість була видозмінена, інакше розставлені акценти, що спричинило зникнення першооснов традиційних свят.

Ключові слова: видозміни, календарна обрядовість, музично-пісенний матеріал, елементи дійств, атрибути, дійові особи, свята.

Наталія Олейник

ВИДОИЗМЕНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ СЛОБОЖАНЩИНЫ В ХХ ВЕКЕ

В статье рассмотрено видоизменения календарной обрядности Слобожанщины ХХ века, исследовано календарные праздники, которые были актуальны в новой обрядности. Отмечено, что одной из особенностей празднований является попытка прежней власти всячески придать идеологической окраски, чтобы навсегда избавиться от религиозности, наполнить праздники и обряды новым содержанием. Из традиционной культуры заимствовано народный песенно-музыкальный материал, элементы действий, атрибуты и самих действующих лиц. В результате чего сакраментальная календарная обрядность была видоизменена, иначе расставлены акценты, что уничтожило первоосновы традиционных праздников.

Ключевые слова: видоизменения, календарная обрядность, музыкально-песенный материал, элементы действий, атрибуты, действующие лица, праздники.

Natalia Oliynyk

THE MODIFICATIONS OF TRADITIONAL CALENDAR RITUALISM IN SLOBODA UKRAINE IN 20 TH CENTURY

The paper deals with modifications, which happened in Sloboda ukrainians' calendar ritualism, which were caused by changing of the political regime after the victory of the Soviet power in 1917. It is deduced what constituents of calendar festivals were used in the new ritualism.

In the classification of the Soviet era's holidays, the following festivals, such as New Year's shchedrivkas, a festival of spring, a festival of Indian summer, a festival of flowers, a festival of a meeting of spring with a summer, Kupala night and a festival of a farewell to winter were considered as traditional calendar ritual ones.

The main features of these celebrations were numerous governments' attempts to implement an ideology into these holidays in order to get rid of their religiousness and to fulfill them with the new meaning. In order to accomplish this, numerous methodical departments for scripting and development of methodological recommendations on its holding in different cultural establishments were created. Consequently, the traditional calendar ritualism was diluted, deformed and altered.

Different society layers, especially the rural population, accepted this information in their own way but without any enthusiasm. It was clear that basic elements and forms of carrying folk festivals and rituals should have been included into the new ones. In this regard, ideologists of that time started borrowing folk music and song materials, elements of action, attributes and characters from traditional ritualism and implementing them into the newly created holidays. Therefore, sacral moments of traditional festivals and rituals weren't illustrated or were transformed and emphases were placed differently.

Some new required characters also occurred in Soviet ritualism. During the New Year's celebration Father Frost, the Snow Maiden, the Last Year and the New Year played the roles of the positive characters. Moreover, folk characters such as an Old Man, a Goat, Melanka, Mikhonosha and a Doctor played the roles of comic and funny characters. Masliana festival was renamed into "Farewell to winter" and personified characters such as the Winter, the Spring, winter and spring months also occurred there.

Folk Kupala festival was also transformed and combined with the Day of Soviet Youth. The main characters of that holiday were Maria and Ivan who were the exemplary production workers.

An extensive club system which was present at that moment became the guide for the new festive culture and also, it has been implementing festivals and rituals into the life. Traditional ritualism loses its significance and sanctity and becomes a usual profanation of the form. Holy activities are easily replaced by funny and humoristic episodes. Such aimed and planned manipulations with people's memories ruins ritual's fundamental principle by intentional changing its existence forms which leads to its total destruction.

Key words: *modifications, calendar ritualism, music and song materials, elements of action, attributes, characters, festivals.*

У реаліях ХХ ст. актуалізувалося питання створення нових свят і обрядів, які були б відмінні від православних. Подібно до того, як із часів Хрещення Русі та прийняття християнства церква боролася з традиційними язичницькими святами, так само на початку ХХ ст. розпочалося нищення свят православного календаря. Таким чином традиційна календарна обрядовість була повністю вихолощена, суттєво видозмінена.

Використання елементів традиційної календарної обрядовості у святах радянської доби завжди привертало увагу дослідників календарно-обрядової творчості. Цій проблемі присвятили праці такі відомі науковці, як М. В. Александрова [1], Г. Б. Бондаренко [2], В. І. Брудний [4], О. Григор'єва [7], С. Д. Зубков [9], Ю. О. Каганов [10], А. А. Конович [11], А. П. Обертинська, В. Ю. Келембетова [15], О. М. Кравець, О. Ф. Кувеньова [16].

Мета статті – висвітлити зміни в традиційній календарній обрядовості Слобожанщини ХХ ст., простежити, як пропаганда радянського способу життя призвела до створення нових обрядів і видозмінила традиційні, а також дослідити, які саме складові традиційної календарної обрядовості були використані в новій і з якою метою.

Традиційні календарно-обрядові свята у ХХ столітті диференціювалися на новорічні щедрівки, свято весни, свято золотої осені, свято квітів, свято зустрічі весни з літом, купальське свято, свято проводів зими [9]. Особливістю святкувань було всіляке намагання заідеологізувати їх, позбутися релігійного наповнення, надати новим святам і обрядам іншого звучання, наповнити радянським духом. З цією метою були відкриті методичні відділи, створені комісії для написання сценаріїв, розроблені рекомендації щодо їх впровадження в усіх закладах культури. При комісіях були організовані робочі групи сприяння, основним завданням яких стало проведення роботи з учасниками самих урочистостей і "роз'яснення членам трудових колективів і їх сімей значення нових свят і обрядів" [17, с. 182].

Населення своєрідно, але без ентузіазму сприймало такі новації. Найбільший супротив чинили мешканці сіл. Адже календарна обрядовість зазвичай існувала в селі, яке завжди було колискою традиційної культури. Стався парадокс: такі звичні обряди і традиції, яких дотримувалися з діда-прадіда, відтепер було заборонено виконувати, оскільки вони мали релігійне забарвлення. Натомість впроваджувалися інші обряди, які суперечили національному духові, були незрозумілими й чужими, особливо для простих людей.

Як відомо, церква також тривалий час не могла позбутися язичницьких свят, змушена була приєднати “свої” свята до язичницьких. Наприклад, традиційне свято Купала почали називати Івана Купала. В обрядовій купальській пісні й тепер співають: “Сьогодні Купала, а завтра Івана / Тут моя Маринька у річечці потопала...”¹.

Стало очевидним, що в нові свята й обряди потрібно було увести основні елементи та запровадити інші форми проведення традиційних свят. Тому розпочався процес усіялого запозичення народного музично-пісенного матеріалу, елементів дійств, атрибутів і самих персонажів з традиційної обрядовості та впровадження в новостворені свята. У такий спосіб сакральні моменти традиційних свят й обрядів оминалися чи були видозмінені, інакше розставлялися акценти.

В обрядовості ХХ ст. з’являються й нові обов’язкові персонажі. Так, на новорічному святі – Дід Мороз, Снігуронька, Старий рік, Новий рік. Їм відводилася роль позитивних дійових осіб. Персонажі ж традиційного рядження Дід, Коза, Меланка, Міхоноша, Лікар виконували роль комічних героїв, повинні були смішити публіку. У святі Масляної, яке було перейменовано на “Проводи зими”, з’являються такі персоніфіковані персонажі, як Зима, Весна, зимові і весняні місяці тощо. Традиційне свято Купала видозмінили й об’єднали з Днем молоді. Головними героями дійства зазвичай обирали Марію та Івана – передовиків виробництва. Усе це призвело до профанації народних свят, оскільки традиційна обрядовість була позбавлена знаковості, сакральності, а священні дійства замінювалися жартівливими, гумористичними епізодами. Така спрямована й продумана маніпуляція людською пам’яттю, свідомістю повністю змінювала форму побутування обряду, руйнувала його першооснову, вела до повного знищення.

Так само нищилась традиційна обрядовість, а натомість упроваджувалися новочасні свята. Відомий учений Ю. О. Каганов пише: “Особливою проблемою було запровадження нової радянської святково-обрядової культури на селі... Традиційне і консервативне сільське населення було найменш сприятливим об’єктом для новацій” [10, с. 188].

Стало очевидним, що в нові свята й обряди слід увести головні елементи й форми проведення традиційних свят. Намагаючись якомога більше людей залучити до участі в радянських святах і обрядах, ідеологи почали по-всякому запозичувати елементи дійства, атрибути і самих дійових осіб із традиційної обрядовості та впроваджувати в новостворені свята. Так народжується нова календарна обрядовість, до складу якої додаються найкращі елементи із традиційних культур інших народів. Наприклад, свято “Проводи зими” стало існувати замість традиційного свята Масляної, або ще його називали “Проводи зими і зустріч трудової весни”. До нового свята приурочувався огляд готовності господарств до весняно-польових робіт [16, с. 168]. На святі були персоніфіковані герої: Зима, Весна, зимові місяці Грудень, Січень, Лютий, а також весняні брати-місяці Березень, Квітень, Травень. Між зимою і Весною відбувалася своєрідна “бійка”, яка закінчувалася перемогою Весни. Невід’ємними дійовими особами могли бути і Дід Мороз із Снігуронькою.

А от такі сакральні моменти свята традиційної Масляної, як в’язання колодки неодруженим парубкам, не висвітлювалися. Цей елемент був знаковим для обряду Масляної, тому що колодку в’язали до ноги чи руки як кару за те, що не одружилися до Великого посту, бо в піст весілля грати не можна. Сама колодка символізувала ненароджене дитя. Колодку на Харківщині загортали в полотно, як “ляльку”, надаючи їй таким чином антропоморфних рис. Таку колодку парубкові прив’язували рушником, а не мотузкою, як це почали робити з першої половини ХХ ст. Елементи, які містили знаковість, символіку традиційної культури, до уваги

¹ Записано 1994 р. в с. Гетьманівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від фольклорного гурту.

не бралися. Сакральна спрямованість традиційного свята не висвітлювалася взагалі. Як зазначає А. А. Конович, "... розглядаючи можливість використання народних традицій і фольклору в святково-обрядовому дійстві, ми повинні чітко розуміти, що в сценарно-режисерському задумі вони представляють для нас особливий інструментарій, який може існувати і розвиватися самостійно... Такий підхід дозволяє нам програмувати активне включення аудиторії в театралізоване дійство на основі оригінальної, сучасної, сюжетно-образної трактовки народних традицій і фольклору" [11, с. 106–107].

Велика увага в нових святах і обрядах приділялася музичному оформленню. Використання народних мелодій, обрядових пісень, які не мали церковної тематики, або переписані на новий лад професійними авторами чи авторами від народу. Це насамперед стосувалося колядок і щедрівок. На ту ж мелодію і звичні слова були накладені "потрібні тексти". Тексти повністю переписувалися з метою утвердження антирелігійного змісту, а також керівної ролі партії, прославлення радянської влади, що принесла щастя трудовому народу. Такі новотвори називалися "червоні щедрівки", "червоні колядки" [16, с. 150].

Наведемо приклад щедрівки, записаної у 1930 році в селі Тарасівці Сахновщинського району на Харківщині:

*Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на весь вечір!
Революція вставала,
На бідному покликала:
– Ой, вставай, вставай, голота,
Та рушай-но за ворота,
Будем ворога рубати,
Люд робочий визволяти!
Вийшло сонце, подивилось,
Та й на небі звеселилось.
А ми й самі дуже раді,
Що у нас панують Ради! [7].*

Згодом колядки і щедрівки почали адресуватися і людям конкретних професій: трактористам, дояркам, лікарям, учителям, робітникам підприємств тощо. Святкування Нового року у 50-х роках ХХ ст. також нічим не відрізнялося. Ось що згадує мешканка с. Уплатного Близнюківського району Просяник Любов Дмитрівна: "Пам'ятаю, мені доручили з районо скласти на Новий рік колядки для відомих людей праці, я склала двадцять цих щедрівок, колядок. Святкували під Новий рік, але по-новому. Їздили по селу, ми запрягли коней, уквітчали їх, узяли бубон, баян. Оділи шуби, великі українські платки. Їхали саньми... Приїзжали кіньми, заходили в кожен двір до шанованих людей, що передовики були" [13, с. 53].

Слід зазначити, що, за традицією, з колядками і щедрівками заходили в кожную хату, незважаючи на те, хто там живе: багатий, бідний чи вдова. Співали також кожному членові родини: господарю, господині, дітям, парубкові чи дівчині на виданні. Зважаючи на це, колядники об'єднувалися на кожній вулиці у ватаги.

На Різдво за традицією ходили звідувати або колядували зі звіздою. Замість традиційних шести, восьми чи дванадцяти кутів зірку почали виготовляти п'ятикутною. У с. Минківці Валківського району "Звізду робили з сита і жерсті на п'ять кутів (рогів), кожен ріг іншого кольору. З червоної бомаги, голубої, робили п'ять квіток, до кожного рогу по одній, а всередині свічка горить. Як крутнеш – стрьопи летять з квіток" [12, с. 59].

У с. Дорофіївці цього ж району звізду робили також на п'ять кутів. Хоча звізду робили на п'ять кутів, а пісні співали християнського походження. У Борівському районі із п'ятикутною зіркою ходили "звідувати" навіть півчі. "Півчі зранку носили звізду по хатах,

співали тропарі. Звізда була здорова, внизу було як хрестовина, щоб зручно було удвох нести. П'ять кутів робили з рожевого паперу, а всередині горіла свічечка”¹.

У радянську добу дітям заборонялося носити вечерю хрещеним батькам. “Помню, як вечерю носила, а в школу ходила, а тоді ж воно заперічалось і мене намальовали в стінгазету. Приходю в школу – і я намальована, з вузликом іду, і пироги слідом падають”². Після такого глуму діти, звичайно, відмовлялися носити вечерю, а коли й носили, то тільки так, щоб ніхто не знав і не бачив.

Ідеологія нової влади була спрямована передусім на дітей, молодь і людей середнього віку. Якщо в сім’ї були літні люди, їх не намагалися “перетягти” на свою сторону, бо знали, що це марно. Тим більше, коли люди були вірними і ходили до церкви.

На Харківщині за радянської влади і в повоєнні роки були такі райони, на території яких не було жодної церкви. Коли ж розглянути, наприклад, Різдвяні святки, то члени сім’ї традиційно в родинному колі виконували більшість обрядів, які не мали жодного стосунку до церкви. У хаті на покуть традиційно ставили дідуха. Дітям наказували качатися по сні, яке трусили на долівку для гарного приплоду худоби. Господар обкурював плодові дерева для врожаю фруктів. Ватаги колядників вили козу для багатого врожаю зернових. У колядці співається “Де коза ходить, / Там жито родить, / Де не буває, / Там вилягає...”. З огляду на це, кожен господар, навіть найбільш бідний, бажав, щоб до його хати завели “козу”.

Новостворені свята мали своє забарвлення. Про це писали і провідні режисери масових дійств: “У святково-обрядовому дійстві по-новому використовуються старі фольклорні принципи, такі як традиційність, варіативність, демократичний характер, оптимізм, колективізм” [11, с. 106].

Дещо інакше “колективізм і оптимізм” розцінювало вкрай збідніле сільське населення. Звідси і створення частівок із відповідним текстом: “Ні корови, ні свині, / Тільки Сталін на стіні”³.

Незважаючи на бідність, люди прагнули традиційно збиратися гуртом, співати. Не раз доводилося чути від інформантів: “Мати приготує вінегрет, збираються сусіди увечері і співають”⁴. “Раньше бідність була. А ми наваримо картошки в мундерах, поставимо півлітру, вип’ємо по 50–100 грам. Випили і пошлі песні”⁵.

У нову обрядовість було додано не лише народний музично-пісенний матеріал, атрибутиці також приділялася відповідна увага. Якщо використовувалася традиційна, то символ і знаковість її було видозмінено. Або ж додавалися нові атрибути, наприклад, серп і молот, що стали символами єднання селянства та робітничого класу.

Так, у Новорічному святі натомість традиційного дідуха (ритуального снопа жита або пшениці) з’являється ялинка і стає незмінним атрибутом. Проте не всі відразу відмовилися від своїх традиційних відзнак, які символізували майбутній урожай і достаток родини. Наприклад, на Закарпатті поряд з ялинкою ставили дідуха, бо він не мав стосунку до церкви. На столі обов’язково лежав обрядовий хліб “керечун”. “Ці давні аграрні символи органічно вписуються у радянський новорічний ритуал завдяки тому, що ніколи не мали прямого відношення до церковного обряду, а були втіленням земної радості, щедрості й достатку” [15, с. 183].

На Слобожанщині на Різдвяні святки на покуть також ставили сніп жита чи пшениці, який називали “дідухом”. “Заносили в хату снопик, перевитий перевеслом з червоною стрічкою. За перевесло затикали ромашки, волошки, макові головки” [12, с. 50].

У с. Гонтів Яр Валківського району снопик називали “дідуга”: “Зробили з соломи, звертіли руки, ноги, наділи сорочку, штани на нього і заносили в хату”. У с. Сінному також

¹ Записано 06.07.2001 р. в с. Гороховатці Борівського р-ну Харківської обл. від Рябухи Федори Кіндратівни, 1916 р. н., Рябухи Зої Петрівни, 1949 р. н.

² Записано 24.06.2006 р. в с. Гетьманівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від Герман Марії Петрівни, 1925 р. н.

³ Записано в с. Гетьманівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від Олійника Петра Трохимовича, 1940 р. н.

⁴ Записано в с. Гетьманівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від Прокопівної Надії Антонівни, 1929 р. н.

⁵ Записано 10.07.2003 р. в с. Скрипаях Зміївського р-ну Харківської обл. від Гури Ганни Микитівни, 1917 р. н., Руденко Марії Титівни, 1915 р. н.

виготовляли дідуха: “З колосків чіпляли вуса. Він був господарем хати, охороняв від злих духів. Господарі просили його, щоб дав урожай. До нього ставили кутю, вішали рушник” [12, с. 50].

Однозначно стверджувати, що на Харківщині хоч десь ставлять снопок жита чи пшениці на покуть на Різдвяні святки чи будь-яке інше свято, не можна.

У тогочасній обрядовості з’являються й нові обов’язкові персонажі. На новорічному святі – Дід Мороз, Снігуронька, Старий рік, Новий рік. За модерною традицією, “Старий рік” виголошує звіт про досягнення в році, що минув, а “Новий рік” приймає естафету й обіцяє, що в наступному році будуть нові досягнення. Названі персонажі виконували роль позитивних дійових осіб. Діячі ж традиційного рядження Дід, Коза, Меланка, Міхоноша, Лікар виконували роль комічних, смішних героїв, так би мовити, негативних персонажів із притаманною їм веселістю. Так, Коза в традиційній культурі уособлювала символ родючості, символ умираючої (коли в обрядодії падала) і воскресаючої (коли піднімалася) природи. А в радянських святах вона була звичайним персонажем, який через нову ідеологію втратив своє магічне значення.

Якщо розглянути постать діда Мороза, який офіційно з’являється з 1910 року, то побачимо, що “тоді він з’явився на різдвяних листівках – у знайомому нам всім образі – з посохом, бородою і мішком подарунків. У радянський час, у зв’язку з пропагандою атеїзму, з’явився Дід Мороз, який мав виконувати дидактичну функцію – виховну і повчальну. Він давав подарунки дітям, але зазвичай тільки слухняним” [8].

Якщо згадати образ Мороза в українській традиції, то він сягає давнини. “Найчастіше він уособлювався в образі сивого, лисого, сердитого діда, одягненого в снігове вбрання, в крижаних чоботях і зовсім обмерзлого “сосулями”; в нього великі червоні губи і такий же ніс” [5, с. 264]. Але у своїй основі образ Мороза не розвився до антропоморфного і залишився в більшості своїй на рівні природної стихії. Звичайно, що до нього ставлення було особливе й поважне. На Різдвяну вечерю кожен господар кликав Мороза вечеряти, щоб він не поморозив жита, пшениці і всякої пашниці. Кликali з традиційною стравою – кутею. Господар міг сидіти за столом, стукати у шибку, виходити з кутею на вулицю і там запрошувати Мороза. Миску, яку господар брав із собою, залишав на призьбі на знак гостинності, коли Мороз буде “проходити” мимо, щоб пригощався. Найлютіші й довгі морози бувають на Водосвяття, тому в народі побутує приказка щодо морозів на свято: “Трици, не трици, уже минули Водохрещі”, – малося на увазі, що після Водохрещ хоч і бувають люті морози, та вони не довгі, бо вже настає час весняного пробудження природи. Невдовзі буде свято Масляної, а на Масляну дівчата починали співати веснянки.

Щоб люди не святкували загальноприйняті православні свята, радянська влада заборонила їх відзначати, а святкові дні стали робочими. Навіть провести небіжчика в останню путь не дозволяли. “У 1938 році як хто вмре, то всіх гнали на роботу. – Нехай старики його випроважають, а ви йдіть на роботу”¹.

Традиційне свято Купала також було видозмінено й об’єднано з Днем радянської молоді, яке почали святкувати за вказівкою тодішнього уряду з 1958 року. Головними героями свята обирали Марію та Івана, зазвичай це були авторитетні люди, передовики виробництва. Від імені молоді вони рапортували про трудові досягнення, приймали настанови від старшого покоління, запалювали купальське вогнище [14, с. 51]. Невід’ємними дійовими особами свята були Водяник і русалки. Коли розглянемо міфологічну істоту Водяника, то, за народними віруваннями, вона є злим духом, який мешкає у воді і є господарем всіх мешканців водойми. Також часто цю постать називали Нептуном. Навіть свято називали “День Нептуна”. Вказаного героя з невідомих причин було запозичено з давньоримської міфології, де він уособлює міфологічного бога джерел і річок з тризубом у руці. Нептун також ототожнюється з грецьким Посейдоном, морським царем із тризубом.

Під час традиційного святкування Купала постать атропоморфної фігури (лялька) чи гілки дерева, яка уособлювала Мариноньку, наприкінці свята підлягала ритуальному знищенню. На Харківщині це було потоплення, рідше поховання та розривання чи

¹ Записано 09.07.2001 р. в с. Гороховатці Борівського р-ну Харківської обл. від Рябухи Федори Кіндратівни, 1916 р. н., Рябухи Федора Лаврентійовича, 1916 р. н.

розламування на гілки. Гілки несли і втикали на город для кращого урожаю городини. У святкуванні Дня радянської молоді поставали сатиричні постаті “п’яниць”, “дармоїдів”, “хуліганів”, котрих висміювали і яких треба було позбутися – утопити у воді чи спалити в купальському вогнищі [2, с. 247–248]. Варто зазначити, що у всіх святах календарного циклу радянської доби (зустріч весни, Новий рік, свято Золотої осені тощо) також фігурують сатиричні герої: п’яниця, дармоїд, дебошир. Їхні подоби неодмінно підлягали знищенню, потопленню у воді чи спаленню, оскільки це немислимі елементи комунізму.

Як пише відомий режисер-постановник А. А. Конович, “у святі Івана Купала знайдено органічний монтаж старовинного фольклорного дійства з новими радянськими традиціями, що визначає шляхи збагачення купальського свята сучасним ідейним змістом” [11, с. 112]. Під сучасним змістом передбачалося вшанування людей праці.

З традиційного обряду зажинок чи обжинок запозичено сніп, який несли і урочисто віддавали господарю (голові колгоспу). Дарували обжинковий сніп і голові району, звітуючи про закінчення робіт. Плели також обжинкові вінки, і одягали їх через плече передовим комбайнерам на районному святі Обжинок. Це нагадує Олімпійські ігри в Давній Греції, коли переможцям змагань одягали вінки із соснових гілок [3, с. 21], або маслинові вінки [3, с. 31]. “Вінок переможця, славу греки цінували вище інших нагород” [6, с. 386].

За традицією наших пращурів, вінок із колосків одягали на голову найкращій жниці, котра йшла попереду процесії жнивників, а потім урочисто вручала обжинковий вінок господарю ниви на знак успішного завершення жнив.

Як зазначає С. Д. Зубков, “у сучасну обрядовість перейшли і герої народних обрядових дійств... на свято врожаю вибирається “царівна” – передова колгоспниця, яка несе духмяний коровай, уособлюючи матір-землю” [9, с. 208]. Зазвичай у традиційній культурі реальні люди ніколи не уособлювали матір-землю. Силу родючості завжди уособлював традиційний снопик жита чи пшениці – дідух.

В. І. Брудний констатує, що “тільки вмільний синтез традицій народу, його художньої творчості з мистецтвом, з творчістю найкращих його представників – ось шлях розвитку соціалістичної обрядовості, створення нових обрядів” [4, с. 81].

Розгалужена на той час клубна система стала провідником нової святкової культури і впроваджувала свята та обряди в життя. Незважаючи на велику кількість фахівців, яким щорічно вручали “путівку в життя” середні й вищі навчальні заклади культури, як правило, по направленню у село їхали відпрацьовувати лише на три роки. Більшість працівників сфери культури взагалі не мали фахової освіти. Сценарії та рекомендації щодо проведення свята писали “загальні” й універсальні. Про поняття “локальна” чи “осередкова” традиція не було й мови, бо головним завданням тодішньої ідеології було антирелігійне виховання, формування наукового світогляду.

Отже, з даного дослідження можна зробити наступні висновки. Радянські ідеологи проводили масові видовищні заходи під назвою традиційних свят за рекомендаціями провідних науковців. У новій “соціалістичній” обрядовості використовували знакові моменти, атрибути, обрядові пісні традиційних свят, але у зміненому вигляді. Зазвичай використовувалися ті елементи обрядовості, які можна було легко “переробити” з сакральних на театральновидовищні, акцентуючи увагу на такі засоби виразності, як “пристосування”, “перодягання”, “маскування”. Таким чином здійснювалася видозміна традиційної календарної обрядовості.

Традиційна обрядовість втрачає свою знаковість, сакральність, стає звичайною профанацією. Священні дійства легко замінюються жартівливими, гумористичними епізодами, в яких персонажі традиційних обрядів характеризуються як негативні. Така спрямована й продумана маніпуляція людською пам’яттю та свідомістю повністю змінює форму побутування обряду, руйнує його першооснову, веде до повного знищення.

На часі – повернення календарно-землеробської обрядовості сакрального змісту, знаковості засобами театрального мистецтва, але у поєднанні з глибокими знаннями традиційної обрядової культури. Таким вимогам відповідає культуротворчий метод, що визначається сучасними дослідниками як етнотеатралізація. Самобутній, регіонально означений видовищний захід на її основі допоможе на новому рівні реконструювати важливі

елементи обряду, відновити розірвані ланцюжки культурної пам'яті, неповторний, унікальний, дивовижний пласт давніх традицій нашого народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова М. В. Трансформація української традиційної культури / М. В. Александрова // *Культура України*. Вип. 46. : зб. наук. пр. // Міністерство культури України, Харк. держ. акад. культури ; [за заг. ред. В. М. Шейка]. – Харків, ХДАК, 2014. – С. 24–33.
2. Бондаренко Г. Б. Взаимосвязь трудовых праздников, обрядов и календарной обрядности народа / Г. Б. Бондаренко // *Традиции, обряды, современность*. – Киев : Издательство политической литературы, 1983. – С. 246–253.
3. Брабич В. М. Зрелища древнего мира / В. М. Брабич, Г. С. Плетнева. – Ленинград : Искусство, 1971. – 79 с.
4. Брудный В. И. Обряды вчера и сегодня / В. И. Брудный. – Москва : Наука, 1968. – 198 с.
5. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування / Г. О. Булашев. – Київ : Довіра, 1992. – 414 с.
6. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Л. Винничук. – Москва : Высшая школа, 1988. – 496 с.
7. Григор'єва О. Червоні колядки. Як СРСР міняє Ісуса на Леніна. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/articles/2013/01/5/106843/>
8. Звідки взявся Дід Мороз і Снігуронька. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://novij-rik.pp.ua/1045-zvdki-vzyalisya-dd-moroz-snguronka.html>
<http://novij-rik.pp.ua/1045-zvdki-vzyalisya-dd-moroz-snguronka.html>
9. Зубков С. Д. Сочетание профессионального и народного в советской обрядности / С. Д. Зубков // *Советские традиции, праздники и обряды*. – Москва : ПРОФИЗДАТ, 1986. – С. 205–210.
10. Каганов Ю. О. Радянські свята та обряди у контексті ідеологічної політики в Україні другої половини ХХ ст. / Ю. О. Каганов // *Наукові записки історичного факультету Запорізького національного університету*. – Вип. XXXVI, 2013. – С. 186–194.
11. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – Москва : Высшая школа, 1990. – 206 с.
12. Муравський шлях – 97. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції / [упор. : М. М. Красиков, В. М. Осадча, Н. П. Олійник, М. О. Семенова]. – Харків, 1998. – 360 с.
13. Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції селами Близнюківського та Барвінківського районів Харківської області / [упор. В. М. Осадча]. – Харків, 2007. – 163 с.
14. Олійник Н. П. Елементи традиційної календарної обрядовості в системі культурно-освітньої роботи у 20–80-х роках ХХ ст. / Н. П. Олійник // *Культурологія та соціальні комунікації стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2015 року)*. – Харків. держ. акад. культури ; [відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко]. – Харків : ХДАК, 2015. – С. 50–51.
15. Радянські свята і обряди в комуністичному вихованні. – Київ : Вид. політичної літератури України, 1978. – 252 с.
16. Свята та обряди Радянської України / О. Ф. Кувєнєва, О. М. Кравець, Т. Д. Гірник, В. Т. Зінич. – Київ : Наукова думка, 1971. – 271 с.
17. Цуркан А. М. Особенности работы групп содействия комиссиям по Советским традициям, праздникам и обрядам / А. М. Цуркан // *Советские традиции, праздники и обряды*. – Москва : ПРОФИЗДАТ, 1986. – С. 182–187.

REFERENCES

1. Alexandrova, M. V. (2014), Transformation of Ukrainian folk culture, *Kultura Ukrayiny* [The Culture of Ukraine], Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Culture, KSAC, edited by Sheiko V. M., vol. 46, pp. 24–33. (in Ukrainian).
2. Bondarenko, G. B. (1983), Relation of the labor holidays, rituals and nation's calendar ritualism, *Tradycyi, obryady, sovremenost* [Traditions, rituals and modernity], Kyiv, Isdatelstvo Politicheskoy Literatury, pp. 246–253. (in Russian).
3. Brabich, V. M. Pletnyova, G. S. (1971), *Zrelishcha drevnego mira* [Ancient world's performance], Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
4. Brudniy, V. I. (1968), *Obryady vchera i segodnya* [Rituals yesterday and today], Moscow, Nauka. (in Russian).
5. Bulashev, G. O. (1992), *Ukrayinskiy narod u svoikh legendakh, relihiynykh pohlyadakh ta viruvannyakh. Kosmohonichnyi ukrayinski narodni pohlyady ta viruvannya* [Ukrainian nation in its legends, religious sights and beliefs. Cosmogonic Ukrainian national sights and beliefs], Kyiv, Dovira. (in Ukrainian).
6. Vinnichyk, L. (1988), *Lyudi, nrawy i obychayi Drevney Greciyi i Rima* [Ancient Greece and Rome's people, morals and customs], Moscow, Vysshaya shkola. (In Russian).
7. Grigoryeva, O. "The red carols. How the USSR change Jesus into Lenin", available at: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2013/01/5/106843/> (in Ukrainian).
8. "Where did Father Frost and the Snow Maiden come from", available at: <http://novij-rik.pp.ua/1045-zvdki-vzvalysya-dd-moroz-snguronka.html><http://novij-rik.pp.ua/1045-zvdki-vzvalysya-dd-moroz-snguronka.html> (in Ukrainian).
9. Zubkov, S. D. (1986), The combination of professional and folk things in Soviet ritualism, *Sovetskiye tradyciyi, prazdnyki i obryady* [Soviet traditions, holidays and rituals], Moscow, PROFIZDAT, pp. 205–210. (in Russian).
10. Kaganov, Yu. O. (2013), Soviet holidays and customs in the context of ideological policy in Ukraine in latter half of the 20th century, *Naukovi zapysky istorychnoho fakultetu Zaporizkoho Natsionalnoho Universitetu* [Scientific notes of the department of history of Zaporizhzhya National University], Zaporizhzhya, vol. XXXVI, pp. 186–194. (in Ukrainian).
11. Konovich, A. A. (1990), *Teatralizovanniye obryady i prazdniki v SSSR* [Theatricalized festivals and rituals in the USSR], Moscow, Vysshaya shkola. (in Russian).
12. Krasnykov, M. M., Osadcha, V. M., Oliinyk, N. P., Semenova M. O. (Eds) (1998), *Muravskiy shlyakh – 97* [Muravia path – 97], Materials of the folklore-ethnographic expedition, Kharkiv, 360 p. (in Ukrainian).
13. Osadcha, V. M. (2007), Folk rituals and customs in the centers between the rivers of Siversky Donets and Oril. Materials of the folklore-ethnographic expeditions to villages in Bliznyukovsky and Barvinkivsky districts of Kharkiv region, Kharkiv. (in Ukrainian).
14. Oliinyk, N. P. (2015), Elements of the traditional calendar ritualism in the system of the cultural and educational practice from 20s to 80s years of the 20th century, *Kulturolohiya ta socialni komunikacii stratehii rozvytku* [Culturology and social communications of development strategy], Proc. Int. Sc. Conf. (26.11.2015), Kharkiv, KSAC, pp. 50–51. (in Ukrainian).
15. *Radyanski sviata I obryady v komunistychnomy vyhovannyi* [Soviet holidays and customs in communist education] (1978), Kyiv, Vydavnytstvo politychnoyi literatury. (in Ukrainian).
16. Kuvenyova, O. F., Kravets, O. M., Gyryk, T. D., Zynych, V. T. (1971), *Sviata ta obryady Radianskoyi Ukrayiny* [Soviet Ukraine's festivals and customs], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
17. Tsurkan, A. M. (1986), Working peculiarities assisting the Commission of the soviet traditions, holidays and rites, *Sovetskiye tradyciyi, prazdniki i obryady* [Soviet traditions, holidays and rituals], Moscow, PROFIZDAT, pp. 182–187. (in Russian).

УДК 792.03 (477.83/86)

Ігор Прокоп'як

**ПОЧАТКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ В ГАЛИЧИНІ
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)**

У статті узагальнено науковий матеріал з досліджуваної теми, введено до наукового обігу нові архівні джерела, матеріали місцевої періодики. Досліджено процес зародження театральної шевченкіани в Галичині, який охоплює період від перших публічних прочитань поезій Т. Шевченка до регулярних постановок його творів на сценах професійних і аматорських театрів. Визначено основні різновиди художнього втілення шевченківських творів.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Галичина, театральна шевченкіана, декламації, інсценізації, "Назар Стодоля".

Ігорь Прокопяк

**НАЧАЛА ТЕАТРАЛЬНОЙ ШЕВЧЕНКИАНЫ В ГАЛИЧИНЕ
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ХІХ – НАЧАЛО ХХ ВЕКА)**

В статье обобщен научный материал по исследуемой теме, введены в научный оборот новые архивные источники, материалы местной периодики. Исследован процесс зарождения театральной шевченкианы в Галичине, который охватывает период от первых публичных чтений стихов Т. Шевченка к регулярным постановкам его произведений на сценах профессиональных и любительских театров. Определены основные разновидности художественного воплощения шевченковских произведений.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, Галичина, театральная шевченкиана, декламации, инсценировки, "Назар Стодоля".

Igor Prokopiak

**ORIGINS OF THE THEATRICAL SHEVCHENKIANA IN GALICIA
(THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH – EARLY TWENTIETH CENTURY)**

The article summarizes the scientific matter on the studied subject, examines the origination of the Theatrical Shevchenkiana in Galicia at the end of 19th century at the beginning of the 20th century, and it also introduces the new archival sources and local periodicals into scientific circulation.

The author states that appearance of T. Shevchenko's literary works in Galicia initiated the Ukrainian self-consciousness among inhabitants of Galicia. This process was inseparably associated with the powerful cult of Kobzar. The Poet's literary works were actively spread in the publications and at the annual public readings in the honor of T. Shevchenko's personality. The repertoire of readers-declainers included the Poet's works which were covering the history of heroic Ukrainian people, making an appeal to the audience for fighting for social and national liberation, imbuing the minds of Ukrainian people (living under the rule of Austro-Hungarian Empire in Galicia) with the national consciousness. Moreover, the public declamation of Shevchenko's poems promoted their mass propagation and possible introduction to those people, who could not afford to acquire published works or their manuscript copies.

At the same time, the author focuses our attention on the fact that later these practices were successfully adopted by Galicia theatre. The ideas of Great Kobzar were actively promoted by staging his works. Therefore, there is a reason to believe that traditions as to the public declamations of Shevchenko's poems, which were an integral part of the musical and declamation evenings, became a solid basis for further formation of the Theatrical Shevchenkiana in Galicia.

The study determines that the Theatrical Shevchenkiana in Galicia was presented with a number of his poems (such as “Nevolnyk”, “Katheryna”, “Haidamaky”, etc.) along with “Nazar Stodolia”, the only T. Shevchenko’s dramatic work. There were also dramatizations of Shevchenko’s biography due to the extraordinary popularity of the Poet and his personality among Ukrainian people in Galicia.

Key words: Taras Shevchenko, Galicia, Theatrical Shevchenkiana, declamations, dramatizations, “Nazar Stodolia”.

В українському театрознавстві Шевченківська тема вважається однією з найбільш популярних і досліджених. Зазвичай велика кількість наукових розвідок публікується з нагоди відзначення ювілеїв Великого Кобзаря. Закономірно, що до 200-річчя народження поета у 2014 році українська шевченкіана, в тому числі театральна, поповнилася новими дослідженнями. Особливо вагомий внесок у дослідження постаті Т. Г. Шевченка, популяризації його ідей засобами художнього слова і театрального мистецтва зроблено шевченкознавцями Галичини. Не дивлячись на значний дослідницький інтерес до означеної проблематики, тема галицької театральної шевченкіани не знайшла ґрунтовного узагальнення у працях мистецтвознавців і потребує актуалізації цього питання.

Першим із шевченкознавців-галичан спадкоємцем ідей поета вважається Іван Франко, який “розвинув культ і традиції Тараса Шевченка на західних областях України такою мірою, що вони стали соборним, всеукраїнським явищем”. Франко репрезентував українській молоді Шевченка “як зразок духовного велетня”, називаючи його “апостолом кращої долі України” [14, с. 3, 7].

З-поміж перших дослідників галицької театральної шевченкіани чільне місце посідає театральний діяч і критик, автор унікального дослідження “Нарис історії українського театру в Галичині” Степан Чарнецький [15], у якому хронологічно описано постановки Шевченкової мелодрами “Назар Стодоля” на сцені театру “Руської бесіди”. Дослідженню галицької шевченкіани велику увагу приділяло Наукове Товариство імені Шевченка у Львові. Значну роботу щодо популяризації шевченківської спадщини аматорськими театральними колективами при Народних домах і читальнях на сторінках своїх часописів проводило культурно-освітнє товариство “Просвіта”.

Серед сучасних науковців деякі аспекти означеної тематики фрагментарно розглядали у своїх наукових розвідках Л. Башняк [1], О. Боньковська [2], С. Гелей [3], А. Грицан [4], Д. Каднічанський [5], Р. Пилипчук [9], О. Середя [11], Л. Сирота [12], П. Смоляк [13].

Мета статті – узагальнити і типізувати матеріали дослідження передумов зародження феномена театральної шевченкіани в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Поява у Галичині творів Т. Г. Шевченка започаткувала процес українського самоусвідомлення серед населення Галичини, нерозривно пов’язаний із могутнім культом Кобзаря. Активне розповсюдження творчості поета проявилось як у публікаціях шевченківських віршів, так і в публічних читаннях його поезій на щорічних заходах з нагоди вшанування постаті Тараса Шевченка. На думку дослідника О. Середи, декламації Шевченківських творів стали важливим чинником “кристалізації відчуття національної спільноти, об’єднаної спільними ідеями й почуттями, серед українських діячів Галичини” [11, с. 33]. Водночас, музично-декламаційні заходи і шевченківські вечорниці, під час яких відбувались читання Кобзаревих поезій, стали міцним підґрунтям для формування в Галичині театральної шевченкіани.

Прийнято вважати, що перше публічне виконання Шевченківської поезії датується 21 січнем 1862 року. Під час урочистого відкриття “Руської Бесіди”, як повідомляв часопис “Слово”, студент Микола Кульчицький “на загальное возванье двократно” продекламував вірш Тараса Шевченка “До Основ’яненка”. Посилаючись на лист Якова Головацького до петербурзької “Основи”, в якому автор згадував “як то красенько виголошали наші молодці гарні стихи Тараса Шевченка” [8], можна припускати, що на урочистостях були виконані й інші твори Кобзаря.

Декламаційні (музично-декламаційні) вечори поширювалися Галичиною, ставши дійовим модусом пропагування ідей Шевченка засобами театралізації його творів. До репертуару читців-декламаторів добиралися твори поета, які висвітлювали героїчну історію українського народу, закликали присутніх до боротьби за соціальне і національне визволення, виховували національну свідомість і самосвідомість українців південно-західної Галичини. Для прикладу, на декламаційному вечорі 26 лютого 1862 р., з нагоди святкування річниці Лютневого патенту (тогочасної конституції) народовець Ксенофонт Климкович прочитав поему Т. Г. Шевченка “Іван Підкова” про історію українського козацтва. У травні того ж року під час відзначення дня «знесення панщини» К. Климковичем були прочитані уривки з “Гайдамаків” та стаття П. Куліша з петербурзької “Основи” “Чого стоїть Шевченко як поет народний”. Як справедливо зазначає О. Серета, це був “мабуть, основний шевченкознавчий текст того часу, що закладав основи символічного розуміння шевченківської поезії і сакралізованого сприйняття новочасної української національної ідеї” [11, с. 23].

Слід зауважити, що з прийняттям нової конституції Австрії 1861 року поступово в Галичині зміцнювалися польські позиції. Урядовою мовою замість німецької стала польська. Після колонізації міст державні та місцеві органи влади, польська шляхта, на які спирався австрійський уряд, підтримували розвиток польської культури. Стосунки між українцями та поляками загострили придушення російськими військами польського повстання 1863 року. Крім того, атмосфера в середовищі самих українців, яка розколола їх на народівців і москвофілів, згубно позначалася на поступі суспільно-культурного життя галичан.

У таких обставинах провід національно-культурним життям українців взяла на себе, головним чином, інтелігенція духовного походження, представники якої знаходили напівлегальні форми організації культурно-мистецьких заходів. У цьому контексті варто зазначити, що одночасно із політичними реформами новому піднесенню галицько-руського громадського життя сприяла політична лібералізація монархії Габсбургів.

На початку 1860-х років серед кіл галицько-руської інтелігенції у Галичині доволі поширеною була практика проведення “приватного зібрання”, де збиралися молоді студенти та старші віком священики. Для прикладу, на одному з таких зібрань в оселі пароха села Любинець біля Стрия о. Михайла Лопатинського господар “з повним зрозумінням і з великою експресією” [10, с. 260] прочитав поему “Тамалія”.

Починаючи з 1864 р., декламації, інсценізації, драматичні вистави за творами Т. Г. Шевченка відбуваються майже по усіх куточках Галичини: як, до прикладу, під час літературних “декламацій” тернопільської громади, так і на “Шевченківських вечорницях” станіславської громади. Такі заходи стали, на думку О. Серети, “важливим чинником впливу українських народовецьких діячів на міський публічний простір” [11, с. 29], тому закономірним видається той факт, що вони були одними із найважливіших подій у житті місцевих громад.

З 1868 року щорічні регулярні музично-літературні вечори, присвячені Тарасові Шевченкові, почали відбуватися у Львові. Так, 7 березня Шевченківські вечорниці пройшли у невеликій кімнаті “Руської бесіди”. На них львівські народівці декламували Шевченкові поезії, серед яких – “Наймичку” і “Заповіт”. Музично-літературні вечори “Руської бесіди” першої половини 1860-х років стали предтечами напівпублічних або й тасмних “Шевченківських вечорниць”, які поширилися по всій Галичині – Перемишлі, Станіславі, Тернополі, Самборі та ін.

Отже, є підстави стверджувати, що початками формування галицької театральної шевченкіани стала традиція публічного виконання творів Т. Г. Шевченка, які були невід’ємною складовою музично-декламаційних вечорів. Починаючи з 1860-х років, форми пропаганди літературної творчості поета засобами театрального мистецтва поширилися за межі Львова, посівши чільне місце в українських громадах краю.

Твори Кобзаря, наскрізь просякнуті романтичним баченням історії українського козацтва і твердою вірою в існування вільної України, були життєво необхідним стимулом для галичан, які на зламі століть перебували в постійній боротьбі за власне самовизначення. Відповідно, публічні декламації, інсценізації Шевченкових поезій стали важливим засобом їх масового поширення, надавали можливість познайомити з віршами поета тих, хто не міг придбати опублікованих творів чи їх рукописних копій. Ці функції з дедалі більшим успіхом

перебирав на себе галицький театр, зі сцени якого через шевченківську творчість продовжилась активна популяризація ідей Великого Кобзаря.

Провідне місце в історії галицької театральної шевченкіани займає Руський народний театр на чолі з Омеляном Бачинським, у репертуарі якого з моменту відкриття театру у Львові 29 березня 1864 р. була єдина завершена п'єса Т. Шевченка "Назар Стодоля". І хоча відомий дослідник українського театру О. Кисіль зазначав, що, "складаючи революційні ліричні вірші надзвичайної сили, Шевченко в драматичній формі дав лише традиційну й трафаретну таки мелодраму", пояснюючи це тим, "що в ті часи у нас пануючими були такі суто театральні форми, як оперета, водевіль, мелодрама, а не серйозніші галузі драматургії, як комедія, драма або трагедія" [6, с. 72], на думку О. Боньковської, саме цей репертуар, починаючи від "Наталки Полтавки" І. Котляревського, "Марусі" Г. Квітки-Основ'яненка і завершуючи "Назаром Стодолю" Т. Шевченка, "здійснив у Галичині подиву гідний переворот щодо національного усвідомлення та ідентифікації" [2, с. 63].

Прем'єра вистави "Назар Стодоля" у новоствореному театрі "Руської бесіди" відбулася 5 травня 1864 р. на сцені львівського Народного дому "при битком набитій залі та при незвичайнім захопленні всіх присутніх у залі глядачів" [9, с. 23].

Перша документально підтверджена поява Шевченкової п'єси на сцені, початок професійної театральної шевченкіани у Галичині, викликала шквал різнополярних емоцій і дискусій як у середовищі рецензентів, так і серед публіки. Так, 15 травня 1864 р. на перший показ вистави вийшло одночасно дві рецензії – одна у львівській газеті "Слово", інша – у віденській українській газеті "Вістник русинів Австрійської держави". Автори обох статей переповідали зміст п'єси і характеризували її мистецькі якості. Проводячи порівняння цих рецензій, привертає увагу той факт, що рецензент у львівській газеті "Слово" високо оцінив мистецькі чесноти драми "Назар Стодоля", і тільки щодо третьої дії висловив поблажливі зауваження. Водночас, кореспондент віденської газети "Вістник", як зауважує Р. Пилипчук, "напаав на п'єсу "Назар Стодоля" з лютою критикою" [9, с. 25].

Аналізуючи десятки рецензій і коментарів до "Назара", слід відзначити, що вистава, без сумніву, стала однією з найважливіших драматичних вистав на галицькій сцені. Що ж до розбіжностей в оцінках Шевченкового твору, то їх можна вважати результатом неоднозначного сприйняття творчості поета у контексті постійної боротьби галицьких українців за право власного самовизначення серед національностей Австрійської імперії.

Зрештою, виставу продовжили показувати і надалі: 6 вересня 1865 р. "Назара Стодолю" Руський народний театр поставив на гастролях у Чернівцях, 12 жовтня 1865 р. – в Коломиї, 10 березня 1866 р. на відзначення п'ятої річниці з дня смерті Т. Шевченка вистава була дана у Львові, 23 липня 1866 р. – в Дрогобичі. Згодом після трирічної перерви в роботі театру вистава "Назар Стодоля" відновила у виконанні новоствореної трупи Антона Молецького 1 січня 1870 р. у Львові.

11 березня 1875 року з нагоди відзначення шевченківських днів виставу "Назар Стодоля" актори "Руської бесіди" показали у Станіславі. У цей час в театрі "Руської бесіди" працював видатний майстер сцени М. Кропивницький, що стало видатною сторінкою в історії національного театру. Безумовно, що участь славетного майстра сцени у виставі першого професійного українського театру в Галичині збагатило яскраву галицьку театральну шевченкіану.

Після відновлення, у 1881 році виставу "Назар Стодоля" було показано у Самборі, Дрогобичі, Перемишлі, Тернополі, Тереховлі, Станіславі, Коломиї; 1883 р. – у Стрию, Львові, Золочеві, 1886 р. – у Дрогобичі, 1887 р. – в Тернополі, Золочеві і 1888 р. – у Долині. 29 грудня 1895 р. драму Шевченка показують у Львові, після чого "Назар Стодоля" надовго зникає з репертуару Руського народного театру, залишаючись видатним явищем у неоднозначній і, водночас, значущій історії сценічного втілення "Назара Стодоля" в театрі товариства "Руська бесіда".

Ведучи мову про Шевченкового "Назара Стодолю", не маємо права оминати й той факт, що, поряд з театром "Руської бесіди", значний внесок у розвиток театральної шевченкіани у більшій чи меншій мірі здійснили й інші професійні театральні трупи, які в різний період

функціонували на теренах Галичини. Однією з них був театр “Тернопільські театральні вечори”, котрий під час Першої світової війни діяв у 1915–1917 рр. у прифронтовому Тернополі. Незважаючи на складні умови війни, зусиллями талановитого організатора й актора Л. Курбаса вдалося створити потужну акторську трупю. У репертуарі цього театру, серед інших, була й вистава “Назар Стодоля” Т. Шевченка. Настільки багатих відомостей про цю постановку, як це було у випадку із Руським народним театром, на жаль, немає [1, с. 252].

Варто також згадати “Новий львівський театр”, який діяв у Тернополі до травня 1919 року. Цей театральний колектив був фактично військовим, тому у період українсько-польської війни 1918–1919 рр. гастролював теренами Галичини, часто перебуваючи у прифронтовій зоні. Взимку 1919 р., під час гастролей у районах дислокації частин 3-го галицького корпусу, його командир полковник Г. Коссак перейменував у “Польовий театр Третього галицького корпусу”. Оскільки цей театр здебільшого давав вистави при штабі корпусу в Стрию, то, зважаючи на потреби війська, у його репертуарі переважали вистави, які сприяли військово-патріотичному вихованню особового складу армії. Серед таких вистав були й “Назар Стодоля” Т. Шевченка, і “Наймичка” І. Карпенка-Карого, також за Шевченком.

Поряд із єдиним завершеним драматургічним твором Т. Шевченка “Назар Стодоля”, творчість поета на театральній сцені Галичини була представлена і низкою його поем, які в повній мірі засвідчують драматичний талант Кобзаря. Власне, поява інсценізацій “Невольника”, “Наймички”, “Катерини”, “Гайдамаків” була логічним продовженням галицької театральної шевченкіани, започаткованої публічними читаннями творів Шевченка і першими постановками драми “Назар Стодоля”.

Свою популярність вищезгадані твори Т. Г. Шевченка завдячують зростаючому бажанню галицьких українців бачити на сцені театру твори, в яких би відображалось героїчне минуле українського козацтва, які б закликали галичан до боротьби за волю України. Тому цілком природно, що інсценізації шевченківських поем раз по раз з’являються в репертуарі то однієї, то іншої галицької театральної трупи. Для прикладу, у 1901–1904 рр. на сцені театру “Руська бесіда” з успіхом йшла опера М. Аркаса “Катерина” за Шевченком, а з 1905 р. по 1906 р. незмірний внесок у справу розвитку мистецтва галицького театру був зроблений М. Садовським і М. Заньковецькою. Протягом року Садовський здійснив і оновив постановки кращих п’єс українського репертуару, включно з “Катериною” М. Аркаса і “Наймичкою” І. Карпенка-Карого [7, с. 51–52].

Як бачимо, інсценізації за творами Т. Г. Шевченка не полишали сцени галицького театру навіть у період воєнного лихоліття. Навпаки, ці твори залишалися чи не єдиною розрадою як для солдатів українських військових формувань, так і для українського населення східної провінції Австро-Угорщини. Особливо популярними серед інсценізованих поем Т. Шевченка були: драма “Невольник” М. Кропивницького, реалістично-побутові драми “Безталанна” й “Наймичка” І. Карпенка-Карого і опера “Катерина” М. Аркаса.

Ще одним різновидом театральної шевченкіани в Галичині стали сценічні інтерпретації біографії Т. Шевченка, поява яких була зумовлена надзвичайною популярністю творчості поета і його образу серед галицьких українців.

Таким чином, дослідження витоків театральної Шевченкіани у Галичині приводить до наступних висновків. По-перше, досліджуване явище у галицькому театральному мистецтві, яке охоплює період від перших публічних прочитань поезій Т. Шевченка до регулярних постановок його творів на театральних сценах Галичини, мало значний вплив на галицьких українців. Завдяки його творам суспільство доторкнулося до української героїчної історичної спадщини, що стало визначальним чинником у формуванні національної ідентичності галичан. По-друге, культурологічний аналіз зародження театральної шевченкіани чітко виділяє три основні типи художнього втілення шевченківських творів: а) театральні-декламаційні вечори і «вечорниці»; б) сценічне втілення інсценізацій творів Т. Шевченка аматорськими драматичними колективами та постановки драми “Назара Стодолі” на сценах професійних і самодіяльних театрів Галичини; в) створення вистав про особисте життя поета. Кожен із цих різновидів претендує на окреме детальне дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башняк Л. Стрілецькі театри легіону УСС і Галицької Армії / Леся Башняк // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2009. – Вип. 18. – С. 249–255.
2. Боньковська О. На маргінесі театральних ювілеїв (до історіографії проблеми) / Олена Боньковська. – Львів : ТеРус, 2010. – 131 с.
3. Гелей С. Тарас Шевченко і Галичина / С. Гелей // Вісник Львівської комерційної академії. Серія : Гуманітарні науки. – 2014. – Вип. 12. – С. 6–26.
4. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття: нариси історії товариства “Просвіта” на Прикарпатті між двома світовими війнами (1920–1939 рр.) / Анатолій Грицан. – Івано-Франківськ : Сіверсія, 2001. – 187 с.
5. Каднічанський Д. Вшанування пам'яті Тараса Шевченка в Галичині / Д. Каднічанський, М. Литвин, О. Серета та ін. // Краєзнавство. – 2014. – № 1. – С. 10–19.
6. Кисіль О. Український театр: популярний нарис історії українського театру / Олександр Кисіль. – Київ : Книгоспілка, 1925. – 179 с.
7. Кривицька Л. Повість про моє життя / Леся Кривицька. – К. : Мистецтво, 1965. – 183 с.
8. От виділа “Рускої Бесіди” // Слово. – 1862. – № 4. – С. 16.
9. Пилипчук Р. Драма “Назар Стодоля”: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (Українському) народному театрі товариства “Руська (Українська) бесіда” (1864–1900 рр.) у Галичині / Р. Пилипчук // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2014. – Вип. 14. – С. 14–30.
10. Ревакович Т. З початків ширення поезій Шевченка в Галичині / Тит Ревакович // Записки НТШ. – 1918. – Т. 126–127. – С. 259–261.
11. Серета О. Перші публічні декламації поезій Тараса Шевченка та шевченківські “вечерниці” в Галичині / Остап Серета // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2013. – Вип. 23. – С. 18–33.
12. Сирота Л. Видання творів Тараса Шевченка і праць про нього у Галичині 1914 р. / Л. Сирота // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – 2014. – Вип. 15. – С. 176–184.
13. Смоляк П. Діяльність денисівського аматорського театального гуртка в контексті культурно-просвітницького руху Тернопільщини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття / П. Смоляк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 1. – С. 147–154.
14. Соколишин О. Іван Франко – шевченкознавець: бібліографічна розвідка / Олександр Соколишин. – Лондон : Українська видавнича спілка, 1967. – 20 с.
15. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів : Учíteся, брати мої, 1934. – 253 с.

REFERENCES

1. Bashniak, L. (2009), Theaters of the Sich Rifleman Legions and the Ukrainian Galician Army, *Ukraine: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist* [Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood], Iss. 18, pp. 249–255. (in Ukrainian).
2. Bonkovska, O. (2010), *Na marhinesi teatralnykh yuvileiv (do istoriohrafii problemy)* [On the margins of theater anniversaries (to the historiography of the problem)], Lviv, TeRus. (in Ukrainian).
3. Helei, S. (2014), Taras Shevchenko and Galicia, *Visnyk Lvivskoi komertsii noi akademii. Seriiia: Humanitarni nauky* [Bulletin of Lviv Commercial Academy. Series: Humanities], Iss. 12, pp. 6–26. (in Ukrainian).
4. Hrytsan, A. (2001), *Prosvitnia zoria Prykarpattia: narysy istorii tovarystva “Prosvita” na Prykarpatti mizh dvoma svitovymy viinamy (1920–1939 rr.)* [Educational star Carpathians: Essays on History Society “Prosvita” in the Carpathian region between the two world wars (1920–1939 biennium)], Ivano-Frankivsk, Siversiia. (in Ukrainian).

5. Kadnichanskyi, D., Lytvyn, M., Sereda, O. and others (2014), *Vshanuvannia pamiati Tarasa Shevchenka v Halychyni* [Commemoration of Taras Shevchenko in Galicia], *Kraieznnavstvo* [Regional studies], no 1, pp. 10–19. (in Ukrainian).
6. Kysil, O. (1925), *Ukrainskyi teatr: populiarnyi narys istorii ukrainskoho teatru* [Ukrainian theater, popular sketch the history of Ukrainian theater], Kyiv, Knyhospilka. (in Ukrainian).
7. Kryvytska, L. (1965), *Povist pro moie zhyttia* [Story of my life], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
8. *Slovo* [Word] (1862), *Ot vydila "Ruskoj Besidy"* [From the main department of "Ruthenian Conversation"], January 25, part 4, p. 16. (in Ukrainian).
9. Pylypchuk, R. (2014), Drama "Nazar Stodolia" from the creation and implementation of the first stage (1842–1844) and the first printing (1862) to regular performances in the Ruthenian (Ukrainian) National Theatre Society "Ruthenian (Ukrainian) conversation" (1864–1900) in Galicia, *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho* [Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theatre, Film and Television named after I. K. Karpenko-Kary], Iss. 14, pp. 14–30. (in Ukrainian).
10. Revakovyh, T. (1918), Since the beginning of the spread of poetry Shevchenko in Galicia, *Zapysky NTSh* [Notes Shevchenko Scientific Society], vol. 126–127, pp. 259–261. (in Ukrainian).
11. Sereda, O. (2013), The first public recitations of Shevchenko's poetry and Shevchenko's "evenings" in Galicia, *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist* [Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood], Iss. 23, pp. 18–33. (in Ukrainian).
12. Syrota, L. (2014), The publication of Taras Shevchenko's writings and studies about him in the Galicia of 1914, *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [Bulletin of the Lviv University. Series: Art Studies], Iss. 15, pp. 176–184. (in Ukrainian).
13. Smoliak, P. (2012), Activities of the Denysiv amateur theatrical society in terms of cultural and educational movement in Ternopil district in the end of the XIX century and the first third of the XX century, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after V. Gnatiuk. Series: Art Studies], no. 1, pp. 147–154. (in Ukrainian).
14. Sokolyshyn, O. (1967), *Ivan Franko-shevchenkoznnavets: bibliohrafichna rozvidka* [Ivan Franko – Shevchenko scholar: bibliographic intelligence], London, Ukrainska vydavnycha spilka. (in Ukrainian).
15. Charnetskyi, S. (1934), *Narys istorii ukrainskoho teatru v Halychyni* [Outline of the history of the Ukrainian theater in Galicia], Lviv, Uchitesia, braty moi. (in Ukrainian).

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 75.03+7.07-05(477.87)

Віктор Штець

ЖАНРОВИЙ ДІАПАЗОН ЖИВОПИСНОГО ДОРОБКУ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА

У статті розглянуто мистецький доробок З. Шолтеса у контексті розвитку таких жанрів живопису Закарпаття, як портрет, натюрморт, сакральна тематика, побутовий жанр. Проведено порівняльний аналіз між роботами З. Шолтеса та його сучасників. Здійснено мистецтвознавчий аналіз збережених творів митця у вказаних жанрах, проаналізовано особливості його творчого методу та художньої мови.

Ключові слова: *Закарпатська школа живопису, жанр, сакральне мистецтво, портрет, натюрморт, побутовий жанр, композиція, художня мова, творчий метод.*

Віктор Штець

ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН ЖИВОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА

В статье рассмотрено художественное наследие З. Шолтеса в контексте развития таких жанров живописи Закарпаття, как портрет, натюрморт, сакральная тема, бытовой жанр. Проведено сравнительный анализ между работами З. Шолтеса и его современников. Осуществлено искусствоведческий анализ сохраненных произведений художника в указанных жанрах, проанализировано особенности его творческого метода и художественного языка.

Ключевые слова: *Закарпатская школа живописи, жанр, сакральное искусство, портрет, натюрморт, бытовой жанр, композиция, художественный язык, творческий метод.*

Victor Shtec

ZOLTAN SHOLTES PAINTING HERITAGE. RANGE OF GENRES

Contemporary Ukrainian art criticism shows the increased attention to the problems, processes and names representing the Transcarpathian school of painting. However, despite the considerable number of publications devoted to this regional school, many issues still remain unanswered and need to be solving, including little-known aspects of creativity of Z. Sholtes. Zoltan Sholtes (1909–1990) – is one of the most famous representative of Ukrainian fine art of the XX-th century, but his name is not sufficiently studied in scientific works yet. Priority genre in the works of Z. Sholtes was the landscape. And these paintings were the main subject of scientific interest in most existing publications about artist. The main problem now is to develop the holistic vision of Z.

Sholtes's creative personality. A whole range of genres, including portraits, religious subjects, urban landscape and genre art should be involved in the analysis. Most of these works represents an early period of artist's creativity.

Unfortunately, the works on sacred subjects not preserved. We know that the style and language of these works of art was influenced by Y. Bokshay. A few still lifes prove difficult art style and language searching. Especially successful is the work in portrait genre. "Marijka from the Uzhok", "Old man with a pipe" are recognized as an artistic phenomenon of great magnitude that can be put on a par with the highest achievements of Carpathian portrait of the time.

The landscape was the main activity of Z. Sholtes. In the same time, scenes from the life of highlanders often appear in the artist's landscapes. These paintings, such as "Village near the river", "At the mountain lake" are perceived as genre art. In some of them the artist refuses landscape and focuses on the images and story ("Uzhhorod. Mill").

Involvement in scientific use and analysis of all these works of art will complement the existing vision of creativity Z. Sholtes as landscape painter, and help to clarify the characteristics of his work in the early period of creativity.

Key words: *Transcarpathian school of painting, the genre, the sacred art, portrait, still life, composition, artistic language, creative method.*

Аналіз сучасного стану українського мистецтвознавства дозволяє зауважити посилену увагу дослідників до явищ, процесів та імен, що представляють Закарпатську школу живопису. Водночас, незважаючи на чималу кількість публікацій, присвячених цій регіональній школі, багато питань залишаються без відповіді та потребують розв'язання. Серед них – маловідомі аспекти творчості видатного художника З. Шолтеса. Пріоритетним жанром у творчості З. Шолтеса був пейзаж. І саме цей масив живописних робіт, відповідно, був предметом наукового зацікавлення у більшості наявних публікацій, що досліджують мистецький спадок художника. Водночас, для повноти розкриття творчої постави З. Шолтеса необхідно залучити до аналізу увесь діапазон жанрів, у яких працював митець протягом свого життя: портрет, натюрморт, релігійний сюжет, міський пейзаж, побутовий жанр. Частина таких робіт репрезентує період становлення мистецької концепції художника, і їх є не так багато. Введення у науковий обіг та мистецтвознавчий аналіз цих творів розширить усталене бачення творчості З. Шолтеса як художника-пейзажиста, а також допоможе уточнити характерні особливості його робіт у ранній період творчості.

Творчості З. Шолтеса присвячено не так багато окремих досліджень. Найчастіше, його ім'я фігурує у загальних мистецтвознавчих розвідках, пов'язаних із розвитком образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ ст. У такому контексті творчість художника стала предметом інтересу дослідників Г. Островського, В. Павлова, І. Чуліпи, Л. Біксей, І. Небесника. Водночас, у каталогах, виданих до персональних виставок художника, були подані оглядові вступні статті Ю. Сташка (1971), А. Шпакова (1973), Л. Філіпа (2003), які, втім, не дають повної картини творчості митця, апелюючи більше до його біографічних даних та діяльності у галузі пейзажу [9; 3; 8]. Разом з тим, доробок художника в інших мистецьких жанрах (портрет, натюрморт, релігійна тематика) залишається малознаним та недослідженим.

Мета статті – виявити усі жанрові відгалуження, у яких працював З. Шолтес, розкрити ідейно-образні пріоритети його творчості, здійснити мистецтвознавчий аналіз його творів.

Одними з перших живописних робіт З. Шолтеса, які дозволили йому проявити свій талант, були твори на сакральну тематику. Це є логічним не лише з огляду навчання художника у духовній семінарії, але й з глибшої позиції мистецьких першооснов та традицій у образотворчій культурі Закарпаття, закладених у попередні століття. Народне мистецтво XVI–XIX ст., а також творчість майстрів-іконописців XVII ст., зокрема Стефана Теремельського, Іллі Бродлаковича, Івана Вишенського, Івана Щирецького, суттєво вплинули на збагачення образотворчої культури Закарпаття та формування місцевих живописних традицій [4, с. 46]. Характерним є те, що сакральна тематика не втрачала своєї актуальності і на початку ХХ ст., залишаючись духовною основою, джерелом натхнення та тематично-образним навігатором для більшості закарпатських художників – сучасників З. Шолтеса. Важливим фактором була

творчість вчителя З. Шолтеса – Йосипа Бокшая, у якого сакральна тематика виявилась вагомою частиною творчого спадку. Його ранні роботи, зокрема композиції “Новозавітна Трійця” та “Христос серед народу”, датуються початком 1920-х рр. А вже у 1927 р. митець починає масштабну роботу над монументальними розписами Єпископської каплиці (Ужгород); з 1929 р. – над розписами церкви с. Руська Нова (Словаччина); 1938–1939 рр. – над плафонами Ужгородського кафедрального собору. Працював Й. Бокшай і над іконостасами (церкви с. Сторожниця, с. Доробратово, м. Михайлівці (Словаччина) тощо) [7, с. 84]. Бокшай знаходить ряд нових засобів та прийомів у сакральному мистецтві краю, зокрема синтезує надбання місцевої образотворчої культури з візантійськими традиціями. З. Шолтес був учнем Й. Бокшая та близьким другом протягом усього життя. Відомо, що під час навчання у семінарії він часто допомагав учителю в роботі, а їх творчий контакт був досить тісним. Така співпраця та спілкування суттєво впливали на формування творчого світогляду З. Шолтеса. Не виключено, що вчитель залучав молодого семінариста і до роботи на теми біблійних сюжетів. На жаль, твори на сакральну тематику, виконані З. Шолтесом, не збереглися, однак зафіксоване на чорно-білій світлинці полотно “Христос на Голгофі”, зроблене у майстерні художника у 1937 р., дає уявлення про потенціал художника у цій жанровій сфері та дозволяє провести паралелі з подібними роботами Й. Бокшая. Спільні риси виявляються у реалістичному трактуванні багатофігурної композиції та доведенні до мінімуму різниці між внутрішнім змістом біблійного сюжету та жанрової картини. Твори на сакральну тематику були серед робіт, представлених молодим художником на першій власній персональній виставці, відкритій у залах Ужгородського замку, де на той час знаходилася семінарія, у 1932 р. Цю виставку урочисто відкрив єпископ Теодор Ромжа, і вона, за твердженням історика Л. Філіпа, мала чималий успіх у місті [8]. Її відкриття супроводжувалось публікаціями та рецензіями у місцевій пресі, де огляду події було відведено цілі шпальти (наприклад, у газеті “Неделя”) [2].

Ще однією сферою діяльності З. Шолтеса у ранній період творчості став портрет. Як жанр портрет розвивався на Закарпатті у контексті кількох суттєвих чинників впливу. Перший чинник – синтез народних традицій та європейських тенденцій, виявлений у місцевій іконографічній культурі та художньо-образних засадах сакрального живопису. Інший суттєвий чинник був зумовлений зовнішнім впливом та виявлений через актуальний у XVIII–XIX ст. серед заможних родин парадний портрет. Художньо-стилістичні принципи парадного портрета базувались на західноєвропейських традиціях реалістичного мистецтва та розвивались, у першу чергу, у фарватері угорського живопису. Традиції академічного парадного портрета XIX ст. Ф. Гевардле, Я. Загораї на початку XX ст. залишались актуальними у творчості Ю. Вірага, С. Берегі, К. Ізаї. Водночас, з 20–30-х рр. XX ст. вектор розвитку портретного жанру на Закарпатті увійшов у нове річище, за рахунок постановки нових завдань, пошуку етнічного образу та національної регіональної індивідуальності. Ці зрушення у галузі портрета стали органічними у загальному контексті становлення та утвердження Закарпатської школи живопису та, за словами Й. Бокшая, необхідними, “... бо в кінці XIX – на початку XX ст. в мистецтві багатьох країн відбувався процес творення і зміцнення своїх національних художніх шкіл, що протиставляли себе салонному офіційному мистецтву” [1, с. 3]. Діяльність Й. Бокшая та А. Ерделі наочно демонструвала новий підхід та мала суттєвий вплив на формування ідейно-образних пріоритетів у живописі З. Шолтеса. А. Ерделі працював у різних напрямках портретного жанру – це парадний світський портрет, психологічний портрет, портрет із наближенням до жанрової картини, етнографічний портрет селян у національних костюмах, символічний портрет. Експресивна манера письма та пріоритетне значення загальної композиції були питомими ознаками його портретної творчості. У кожній композиції портрета художник шукав особливий характер, а експресія мови та формалістичний пошук не суперечили “здоровому відчуттю реальності”, типовому для закарпатської школи [6, с. 90]. Портретна творчість Й. Бокшая позначена пошуком етнонаціональної ідентичності. Працюючи над парадним та сакральним портретом, а також автопортретами, майстер у першу чергу керується пошуком внутрішнього змісту картини, не вдаючись у складні формальні пошуки, апелює до засобів реалістичного психологічного портрета.

Творча когорта митців (З. Шолтес, А. Коцка, Е. Контратович та інші), вихована Й. Бокшасм та А. Ерделі, звертається до портретного жанру у різних ідейно-творчих конфігураціях. З. Шолтес апелював до етнічного психологічного портрета. Його роботи у цьому жанрі демонструють органічність авторського світогляду, оскільки джерелом натхнення, як і в пейзажі, залишалась місцева регіональна тематика. З. Шолтес відтворює образи своїх земляків, а етнічну ідентичність шукає в індивідуальному характері портретованих. Основними моделями для художника служили прості люди – односельці чи парафіяни. Серед збережених портретів – “Старий” (1931), “Марійка з с. Ужок” (1932), “Портрет селянина з люлькою” (1941). Показовим є те, що художник не ускладнює композиційне тло полотна зайвими деталями, шукаючи можливості сказати про натуру більше. Вся увага зосереджена на моделі. Вираз обличчя, ракурс, загальний настрій, колористика, технічні прийоми трактування – ось на чому зосереджується З. Шолтес. “Портрет селянина з люлькою” мистецтвознавець Г. Островський назвав “... явищем великого художнього масштабу, яке можна поставити в одному ряду з найвищими досягненнями закарпатського портрета того часу” [6, с. 76]. Імпресіоністична манера письма, розмашисте трактування та контрастні кольорові комбінації ніби “ліплять” натуру. У портреті показовим є досконале володіння технічними засобами, впевненість та переконливість у світлотіньовому та кольоровому вирішенні, виразна пластика форми, чіткість пропорцій, будови, об’єму. Водночас, всі ці технічні деталі стають помітними лише при ретельному огляді портрета, оскільки увагу глядача зосереджено виключно на характері, образі та емоційному стані портретованого. Експресивна мова за силою вислову та формальними ознаками нагадує твори А. Ерделі. Майже в ахроматичній гамі вирішений портрет “Марійка з с. Ужок”. Аскетизм засобів дозволяє максимально сконцентрувати увагу на психологічному стані моделі, а легкий рум’янець та яскрава кольорова хустина на шії лише підкреслюють майстерну гру лінії і тону при моделюванні обличчя молодої карпатки. Загалом, З. Шолтес впевнено заявив про себе у жанрі портрета та, без сумніву, зробив суттєвий внесок у скарбницю закарпатського портретного мистецтва.

Натюрморт як жанр розвивався на Закарпатті найменш активно, водночас більшість митців, у тому числі А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло та ін., спорадично зверталися до цього жанру, використовуючи власні ідейно-творчі принципи. Роботи З. Шолтеса середини 1930-х рр. “Натюрморт з абрикосами і вишнями” (1936), “Натюрморт зі скрипкою” (1935) виконані у реалістичній класичній манері, демонструють деяку кольорову стриманість з домінантою коричневого кольору, що перегукується з академічною манерою ранніх натюрмортів А. Ерделі та Й. Бокшая. Водночас, повертаючись до натюрморту, протягом 60–70-х рр. художник змінює та висвітлює палітру, розв’язуючи складні колористичні завдання, а пріоритетними для художника залишаються живописні, а не формальні проблеми. Композиція зосереджена на центральній групі предметів – зазвичай це квіти, фрукти, улюблена закарпатцями склянка води. Розмашиста смілива пластична мова наповнених світлом та мінливими кольоровими співвідношеннями робіт “Натюрморт з квітами та фруктами” (1968), “Натюрморт з ірисами та тюльпанами” (1970-ті) засвідчують суттєвий пленерний досвід художника.

Побутовий жанр на Закарпатті у перших десятиліттях ХХ ст. розвивається у різних художньо-стилістичних конфігураціях та з’являється у колі творчих інтересів майже усіх майстрів. Цей жанр передавав не так реалії життя закарпатців, як індивідуальні враження митців від світу Верховини й верховинців, їхнього повсякденного побуту, закоріненості у традицію. Звернення художниками до джерел народної творчості, висвітлення побуту та обрядово-релігійних традицій краю було не просто зовнішньодекоративним ефектом, а основою етномислення закарпатських митців. Водночас, до жанрової картини у чистому вигляді художники практично не звертались, а в роботах важко визначити чіткі кордони жанру. Наприклад, багатофігурні композиції А. Ерделі межують з портретним жанром; роботи Й. Бокшая на біблійні сюжети, нівелюючи усталені уявлення про сакральний живопис, за рівнем розкриття сюжету, за способами зображення наближаються до принципів жанрової картини; у творах А. Коцки сюжет картини поступається місцем експресії національного колориту та враженню від неповторності кожного образу. Такий же ефект можна спостерігати у роботах Й. Бокшая, творчий метод якого розвивався у річищі етноромантизму. Твори З. Шолтеса також не вписуються у традиційні межі жанрової картини, проте змістовий

контекст деяких з них дозволяє відокремити їх від пейзажного жанру. Такими є, наприклад, “Село біля річки” (1946), “На гірському озері” (1954). У цих творах художник традиційно зосереджений на відтворенні карпатського краєвиду, пошуку гри світла та кольорових співвідношень, однак людські постаті, що ніби випадково потрапляють у “кадр”, стають домінуючими образами в композиції. Щоденна робота простих верховинців оживлює та наповнює голосом, звуком та рухом пейзаж, розширюючи його сприйняття у новому змістовому ключі. Показово, що у більшості пейзажів митця є натяки на присутність людини – це сільські оселі, сховані за лісом; серпанок диму, що розчиняється на фоні гір; звивиста стежка, що веде до села. Водночас, твори “На прядки” (1934), “Старий млин” (1946), “Вивіз сіна з полонини” (1947) є типовими жанровими картинами, де художник дуже влучно акцентує увагу саме на людських образах. Художник не подає фігури крупним планом, а портретні риси, індивідуально-психологічна характеристика персонажів чи подробиці робочого процесу не мають такого суттєвого значення, як загальний романтично-піднесений емоційний план. Композиція, кольорові акценти, динаміка форм увиразнюють відповідний художньому задуму образ та певний настрій: заклопотаність та поспіх (“На прядки”), втому та радість від перепочинку (“Старий млин”), напругу та важку працю (“Вивіз сіна з полонини”).

За результатами дослідження можемо зробити висновок, що живописний доробок З. Шолтеса не обмежується виключно пейзажем. Різноманітний масив робіт, зокрема портрети, натюрморти, побутові картини, дозволяють трактувати творчість митця значно ширше, ніж творчість видатного пейзажиста, а роботи такої художньої сили, як “Портрет селянина з люлькою” та ін., утворюють З. Шолтеса як одного з провідних художників України ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бокшай Й. Предисловие / Й. Бокшай // Изобразительное искусство Закарпатья. – М. : Сов. художник, 1973. – С. 3–4.
2. Виставка образів о. З. Шолтеса // Неделя. – 1932. – Ч. 1–2.
3. Золтан Шолтес [Образотворчий матеріал] : [альбом] / [вступ. ст. А. Шпакова]. – К. : Мистецтво, 1973. – 36 с. : іл.
4. Луценко І. Релігійне малярство як ідейно-творча основа живопису Закарпаття першої половини ХХ ст. / І. Луценко // Вісник ХДАДМ. – Харків : ХДАДМ, 2012. – № 10. – С. 45–48.
5. Небесник І. Творчість видатних художників Закарпаття / І. І. Небесник. – Ужгород : В-во В. Падяка, 2005. – 76 с.
6. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. С. Островський. – К. : Мистецтво, 1974. – 200 с.
7. Приймич М. Іконостас у селі Добробратово як одна з пам’яток сакрального мистецтва Йосипа Бокшая / М. Приймич // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Ерделівські читання” : Ужгород, 10–12 травня 2010 р. – Ужгород : Гражда, 2010. – С. 83–89.
8. Філіп Л. Меморіальна кімната заслуженого художника України З. І. Шолтеса в Закарпатському обласному краєзнавчому музеї / Л. Філіп. – Ужгород : [б. в.], 2003. – 12 с. : іл.
9. Ювілейна ретроспективна виставка творів Золтана Шолтеса, присвячена 60-річчю від дня народження художника [Образотворчий матеріал] : [каталог] / [передм. Ю. Сташка]. – Ужгород, 1971. – 22 с.

REFERENCES

1. Bokshaj, I. (1973), *Predysloviye* [Foreword], *Izobrazitelnoye iskusstvo Zakarpat'ya* [Fine art of Transcarpathia], Moscow, Sov. Hudozhnik. (in Russian).
2. *Vystavka obrazov o. Z. Sholtesa* [The exhibition of paintings of Z. Sholtes], (1932), *Niedelia* [The week], no. 1–2. (in Russian).
3. Zoltan Sholtes, (1973), *Al'bom* [Zoltan Sholtes. Album], Kyiv, Mystectvo. (in Ukrainian).
4. Lutsenko, I. (2012), *Relihiine maliarstvo yak ideino-tvorcha osnova zhyvopysu Zakarpattia pershoi polovyny XX st.* [Religious painting as the ideological basis of Transcarpathian painting of the first half of twentieth century], *Visnyk HDADM*, Harkiv. (in Ukrainian).

5. Nebesnyk, I. (2005), *Tvorchist vydatnyh hudozhnykiv Zakarpattia* [The Art of Transcarpathians prominent artists], Uzhhorod, Vydavnytstvo V. Padiaka. (in Ukrainian).
6. Ostrovskiy, G. (1974), *Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia* [Fine art of Transcarpathia], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
7. Pryimych, M. (2010), *Ikonostas v seli Dobrobratovo yak odna z pamyatok sakralnoho mystetstva Yosypa Bokshaia* [The iconostasis in the village Dorobratovo as one of the monuments of sacred art of Joseph Bokshay], *Naukovyi visnyk Zakarpatskoho hudozhnioho instytutu. Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii "Erdelivski chytannia"* [Scientific Bulletin Transcarpathian Art Institute. International scientific-practical conference "Erdeli's reading"], Uzhhorod, Grazhda, pp. 83–89. (in Ukrainian).
8. Filip, L. (2003), *Memorialna kimnata zasluhenoho hudozhnyka Ukrainy Z. I. Sholtesa v zakarpatskomu oblasnomu krayeznavchomu muzei* [Memorial room of Honored Artist of Ukraine Z. I. Sholtes in the Transcarpathian regional museum], Uzhhorod. (in Ukrainian).
9. *Yuvileina retrospektivna vystavka tvoriv Zoltana Sholtesa, prysviachena 60-richchuu vid dnia narodzhennia hudozhnyka: Katalog* [Anniversary retrospective exhibition of works by Zoltán Sholtes dedicated to 60 anniversary of the artist: Catalogue], (1971), Uzhgorod. (in Ukrainian).

УДК 502.1:004.77[004.932]+7.031/7.032

Оксана Куліш

АРХЕТИПИ ВЕБ-ЗОБРАЖЕНЬ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ СУСПІЛЬСТВА І ПРИРОДИ

У статті досліджено у просторі Інтернету зображення архетипів, які відносяться до сфери соціуму і природи. Комунікативну взаємодію глобальної світової мережі та інформаційного суспільства розглянуто крізь нову грань пошуку – ретроспекцію у первісну культуру. Охарактеризовано те, наскільки змінилася актуальність архетипів у хронологічній дихомії первісної культури і постіндустріальної.

Ключові слова: архетип, Інтернет, веб-зображення, суспільство, природа, первісна культура.

Оксана Куліш

АРХЕТИПЫ ВЕБ-ИЗОБРАЖЕНИЙ В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОБЩЕСТВА И ПРИРОДЫ

В статье исследовано в пространстве Интернета изображения архетипов, которые относятся к сфере социума и природы. Коммуникативное взаимодействие глобальной мировой сети и информационного общества рассмотрено сквозь новую грань поиска – ретроспекцию в первобытную культуру. Охарактеризовано то, насколько изменилась актуальность архетипов в хронологической дихомии первобытной культуры и постиндустриальной.

Ключевые слова: архетип, Интернет, веб-изображения, общество, природа, первобытная культура.

Oksana Kulish

ARCHETYPES OF WEB-IMAGES IN THE ASPECT OF INTERACTION BETWEEN SOCIETY AND NATURE

In the article was made study in the scope of Internet images of archetypes, that belong to the sphere of society and nature. Communicative interaction the global network and information society

examined through a new facet search – retrospection in the primitive culture. Relevance archetypes characterize changes in chronological dichotomy of primitive culture and of postindustrial culture.

The relevance of this study is due lack of scientific works which would related to processes which led to changes in the perception of archetypes natural sphere and the scope of things in terms of their activity in the Internet space.

The definition of concept “archetypes of natural sphere” – this all prototypes that are tangent to nature (element, flora and fauna). The definition of concept “archetypes of things sphere” – this those prototypes belonging to cultural of artifacts, is artificially invented by and made by man things during the Stone Age, Copper and Bronze Ages (housing, clothing, weapons, roads, bridges, transportation, etc.).

On the example web-images archetype of the horse and vehicle (from primitive car to electric cart) can be traced as in Internet happened gradual replacement importance of archetypes of natural sphere on the archetypes of things sphere. Design website orienting users of the Internet primarily on archetypes vehicle (that’s how the car) and housing (home). Then, as a secondary, on the image of archetypes animals – homely cat and dog, bird and fish; for partial archetypes of vegetation with the archetype of the Earth – Branch, flower, leaf, fruits of (berries, fruits, vegetables), grain, roots; heavenly bodies archetype of Heaven (sun, moon, stars); archetypes elements of fire and water.

The historical significance of the invention of wheels along with wheeled vehicles in late Eneolithic (which ended with stone epoch) not be overestimated by their importance for civilization and can be compared only with the invention of the Internet in post-industrial culture, of its formation as a leading media outlet and communications beginning of III millennium.

Key words: *archetype, Internet, web-images, society, nature, primitive the culture.*

У постіндустріальній ері встановилася система цінностей сталої взаємодії суспільства і природи, що керується передусім антропним принципом, обумовленим потребами людини. Тому на сьогодні виникла необхідність зваженої критики щодо інтенції наочного відображення архетипів у веб-зображеннях сайтів світової мережі Інтернет, тобто критики, яка обмежується саме візуальним контентом і не стосується текстового і звукового (аудіо) контенту. Сучасне суспільство належить до культури з високими технологіями, яка є наступницею всіх попередніх культур загалом і первісної зокрема. Актуальність цього дослідження обумовлена відсутністю праць, в яких би розглядалися ті процеси, що від часів первісної культури людства привели до зміни у сприйнятті архетипів природної сфери і предметної сфери, з точки зору активності їх залучення до Інтернет-простору.

На думку автора, тут потрібно вивести дефініції двох понять. Так, поняття “архетипи природної сфери” охоплює всі ті прообрази, які дотичні до природи (стихії, тваринного і рослинного світу); натомість поняття “архетипи предметної сфери” – це ті прообрази, які належать до культурних артефактів, тобто штучно винайдених і зроблених людиною ще за кам’яної доби, мідного і бронзового віків (житло, одяг, зброя, дороги, мости, транспорт тощо).

Дискусійне питання щодо впливу на сучасне суспільство початку III тисячоліття такого засобу масової інформації та комунікації, як Інтернет, у гуманітарному аспекті, розглядають вчені різних країн. Серед них українські дослідники Ф. Власенко [6], Л. Городенко [3], Д. Дубов [4], Н. Іщук [7], Б. Потятиник [10] та ін.

У філософському аспекті розглядаючи проблему впливу держави на культурну політику, М. Зелінський і Ф. Власенко виділяють невтішну тенденцію того, що на сьогоднішньому етапі розвитку суспільства Інтернет і телевізор стали головним “вікном у культуру” [6, с. 148]. Заслуговує на увагу позиція О. Наконечної щодо естетичного виміру постмодерної культури, а саме: завдяки сучасним інформаційним технологіям відбувається нав’язлива “гламуризація”, де гламур – це не просто філософія споживання і життєвого успіху, що виражена в товарно-грошовому еквіваленті; це лакування дійсності під щось справжнє, з фіктивними вартостями, як результат, створюється комунікативний та інформаційний простір, де “одночасно можна все і не можна нічого” [9, с. 198]. Н. Іщук відзначає спроможність Інтернету не тільки впливати на розвиток духовної культури людства, але й транслювати новітні антропологічні тенденції [7]. Б. Потятиник аналізує інформаційний простір у річищі медіакритики, тому що її поява і

функціонування в посттоталітарному суспільстві України є проявом своєрідного ноосферного екобалансу, він необхідний для того, щоб захистити людську психіку, непідготовлену до інформаційного вибуху та маніпулятивних практик [10].

Мета статті – у ретроспективі до первісної культури і мистецтва встановити активно задіяні архетипи сучасної культури, які стосуються відображення розвитку суспільства і природного середовища у конструюванні вітчизняного інформаційного Інтернет-простору.

Для виконання поставленої мети необхідно на комунікаційних веб-порталах і пошукових системах (наприклад Google.com.ua, yandex.ua, ukr.net, mail.ru, також відеохостинг YouTube) проаналізувати візуальний ряд веб-зображень сайтів.

Варто наголосити, що в даному дослідженні йдеться про аналіз візуального змісту веб-зображень сайтів, тому застосований іконологічний метод (від грец. *eikon* – зображення і *logos* – смисл), за яким обмірковано зміст зображення. Також застосований діалектичний метод і метод компаративізму для порівняння архетипових проєкцій із прикладів первісної культури і мистецтва на візуальний ряд зображень у комп'ютерній мережі. Після чого у свідомого користувача Інтернету має сформуватися розуміння нормативного аспекту культури (тобто норми, установки) сучасного інформаційного суспільства, зокрема вітчизняного.

Суттєвою ознакою комунікаційного простору українського суспільства є його інформаційна відкритість, що свідчить про значно більший, ніж посередній рівень демократії. Поза тим, інтеграція до вітчизняної медіа-культури такого засобу масової інформації, як Інтернет, привела до великого впливу на його користувачів (а це значуща частина населення) за допомогою наочного представлення архетипів у візуальному ряді веб-зображень сайтів. У зв'язку з тим, що архетипи культури виступають розвитком архетипів колективного підсвідомого в царині культуротворення [13], то вони стосуються світоглядних цінностей.

М. Еліаде постулює: “Від віри і від думок викопних решток не залишається” [5]. Але надалі в емпіричній пам'яті соціуму залишаються архетипи культурні, які є похідними від архетипів колективного підсвідомого в первісній системі цінностей буття. Отже, проаналізуємо ті архетипи, що стосуються сфери природи і соціуму.

Для культури традиційного суспільства аграріїв і скотарів (ще давніше мисливців і рибалок кам'яної доби) характерними були архетипи хижого або травоїдного звіра, адже господарська користь від цих тварин значно переважала естетичні вподобання відносно іншого; так само переважали тотемістичні уявлення щодо хижих або диких травоїдних тварин у системі древніх вірувань.

Натомість у сучасному інформаційному полі Інтернету серед тварин віддається перевага архетипам kota і собаки – давно одомашненим тваринам, які живуть у людських оселях або втекли від людей на міські вулиці та околиці. Примітно те, що чим більш складна економічна і політична ситуація в державі, тим все частіше на сайтах з'являються пости (замітки) або відео (YouTube) з архетипом kota. Саме цій тварині приписуються різноманітні, нерідко фантастичні якості. Наприклад, коти виліковують, вони цілителі, рятівники або ж, навпаки, – коти приводять до патологічних хвороб, коти з інших планет тощо. Отож, увага з боку користувачів Інтернету повсякчас і добровільно відволікається на цю миловидну для людського ока тварину, добре знайому з дитинства. Таке постійне повернення до архетипу kota, методом перманентного візуального нагадування про нього, нівелює індивідуальні негативні соціально-психологічні настрої, адже ця тварина асоціюється у нас з м'якістю, пухнастістю і ласкавістю, саме ласкавістю бракує кожній окремій людині в наш час. Стосовно собаки, то вона асоціюється у сучасників, передусім, із вірністю, дружністю, а вже потім з охоронними функціями. В якості веб-зображень особливого поширення в Інтернеті набула порода декоративних собак – домашніх улюбленців, які зручні для утримувачів у міських квартирах.

Отже, архетипи kota і собаки в сучасному просторі Інтернету виконують роль естетично-психологічну. Серед Інтернет-аудиторії популярність веб-зображень архетипів kota і собаки пояснюється антропоцентризмом постіндустріального суспільства та його урбаністичною культурою, де все керується комфортом і безпекою людського існування.

Поза тим, в Інтернеті поширені веб-зображення птаха і риби (значить, і архетипи птаха і риби) як об'єктів харчування або ж як об'єктів розваги та естетичного задоволення в домашньому інтер'єрі (папуга, канарейки, акваріуми з численними кольоровими рибками). Також у веб-зображеннях займають певний рейтинг популярності птахи міських пейзажів і пляжів – чайки, голуби, синиці, сороки – для того, щоб алегорично показати погоду і людський настрій (однак це не стосується звичайних “негламурних” горобців). Тоді як у первісному мистецтві візуальне представлення собак, котів, птахів і риб (також різного виду трав'янистих і хижих тварин) несло сакральне навантаження. Йдеться не про поклоніння тварині, не про культ звірини (хоча він теж мав місце), а про священний зв'язок людини з живим світом природи. Адже з давніх-давен людина не тільки годується представниками тваринного світу, але й живе з ними в одній ойкумені: ці тварини допомагають по господарству, захищають людину, попереджають про природні явища своєю поведінкою, бо ж вони представники певних стихій.

І якщо вже йдеться про архетип птаха, то, безумовно, він пов'язаний з архетипом дерева, який невід'ємний від основи, з якої росте, – архетипу Землі. Проте у випадку архетипів із царства рослин, представлених в якості картинок на веб-сайтах, скромне місце посідає навіть не так дерево, як частина від нього – гілка, з листям чи без листя; значно більшої популярності отримала квітка. Саме парціальні архетипи рослинності, подані у веб-зображеннях, є мірилом високого розвитку урбаністичної культури з її людським практицизмом, що пояснюється принципами норм харчування. Приклад таких парціальних архетипів: квітуча гілка фруктового дерева; окремі земні плоди (ягоди, овочі, фрукти); якщо лист, то чайний; якщо зерна, то кавові; якщо корінь, то імбиру.

Проте стихії (Небо, Вода, Земля), представниками яких є птах, риба і рослина, подані в Інтернеті не більш як фон людської глобальної цивілізації. Архетипи Неба, Води, Землі у веб-дизайні сайтів подані іконічно (в картинках) або конвенційно (в умовних знаках) і більше стосуються інформації щодо прогнозу погоди, тобто поставлені на службу синоптиками в якості презентації асоціацій візуального ряду про стан погоди.

Архетип Води (в численних зображеннях інформаційного контенту) задіяний на ринковій основі у сфері туризму – там, де йдеться про рекреаційні зони (курорти на морях, озерах, мінеральних водах тощо) і в господарській сфері – там, де йдеться про комунальні послуги населення – централізоване водопостачання і водовідведення.

Примітно, що архетип стихії Вогню обов'язково задіяний там, де присутній архетип зброї (вогнепальної) і застосування військової сили – на сайтах політичних і кримінальних новин, а також на сайтах надзвичайних ситуацій, пов'язаних із пожежами. Яскраві зображення архетипу Вогню, популярні у мультимедійному контенті сайтів з он-лайн іграми, мають пряме відношення до вже згаданого нами¹ архетипічного сюжету героїчної битви, погоні і боротьби.

Тим не менш, явний практицизм сучасної постіндустріальної культури – не значить щось найгірше. Хоча, звісно, людство помічає негативні прояви власного антропоцентризму, прислухається до вчених, митців, громадських діячів з активною позицією щодо проблем у системі цінностей, зокрема по відношенню до природи, якщо йдеться про екологічне становище. Відбувається те, що пророкував ще у 80-х роках ХХ ст. філософ і футуролог Е. Тоффлер, а саме: цивілізація майбутнього – не утопія, а “практопія”, тобто світ практичний – не кращий і не гірший з можливих світів [12, с. 244–246]. Але таку цивілізацію ще треба створити: “Це демократична і гуманна цивілізація, яка підтримує рівновагу з біосферою і не потрапляє в небезпечну економічну залежність від решти світу” [12, с. 244–246].

У контексті соціально-економічних змін на початку III тисячоліття господарсько-економічна діяльність постіндустріального суспільства істотно змістилася в бік домінування транспортної інфраструктури. Транспортні комунікації у глобальному вимірі стали обов'язковою частиною щоденного існування як держави, так і окремого громадянина. Адже на

¹ Див. статтю Куліш О. А. “Архетипи Інтернету в контенті сучасного культурного поля України” // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2015. – № 1 (вип. 33). – С. 208–215.

рівні пересічної людини, щоб бути інтегрованою у соціальну систему, бути затребуваним фахівцем на ринку праці, необхідно постійно приймати участь у курсуванні транспортних засобів за маршрутом “на роботу” і “з роботи” або “на навчання” (школу, коледж, університет...) і в зворотному напрямку.

Нагальна потреба самореалізації і для того, щоб заробити на житло чи облаштувати власне житло і сім'ю, заставляє людей повсякчас долати короткі чи далекі відстані, обирати певні транспортні засоби різного виду: сухопутний (підземний), водний, повітряний. Таким чином, логіка цього дослідження привела нас до архетипу транспортного засобу та архетипу житла (дому), що є найважливішими в культурі постіндустріального суспільства.

Адже і в мистецтві пізньопервісної (епоха міді) та розвиненої первісної общини (доба бронзи) архетип житла найбільш наочно проявився в якості глиняних моделей жител культур мідного віку Гумельниці (Болгарія і Румунія), Трипілля-Кукутені (Україна, Молдова, Румунія), культурно-історичної спільноти Лендель у Середній Європі (Угорщина, Словаччина, Чехія, Польща, частина Австрії). Завдяки археологічним знахідкам мініатюрних глиняних моделей жител і культових споруд встановлена одна із ланок історичного розвитку архітектури з облаштуванням первісних вівтарів і родинного вогнища. Архетип житла сягає глибин палеоліту, зокрема мустьєрського часу – стоянка Молодова I (Чернівецька обл., Україна), де археологом О. Чернишом були знайдені округлі в плані житла типу “яранги” [11, с. 140].

Щодо транспорту, то цей феномен людської культури археологічно зафіксований як існуючий з часів мезоліту, зокрема першими транспортними засобами є човни, лижі, волокуші, нарти (сани). Однак вчені припускають, що найпримітивніші транспортні засоби з'явилися у середньому палеоліті за епохи мустьє, коли неандертальці переміщали важковагову мисливську здобич до місць своїх жител у мішках, зроблених зі шкур, клали їх на кору дерева і тягнули волоком [1]. Проте винайдення колеса і колісного транспорту наприкінці IV тис. до н. е. у Передній Азії кардинально змінило хід історії людства [2, с. 124]. Важкий візок із чотирма суцільними масивними колесами, розрахований на запряжку биків та віслуків, був попередником бойової колісниці. Такий візок відомий в урукському періоді Месопотамії. Зображення подібних візків є серед наскельних малюнків Внутрішнього Тянь-Шаню [2, с. 124]. Зокрема, в ущелині Саймали-Таш (Киргизія) виявлено не менше десятка малюнків колісних візків із запряженими у них биками (енеоліт III тис. до н. е.) [2, с. 124]. Колісний візок був суттєвою допомогою у господарській діяльності (тваринництві, землеробстві). Наступний винахід у бронзовому віці (II тис. до н. е.) двоколісної зі шпичами легкої колісниці, запряженої кіньми, став корисним і важливим у військовій справі, оскільки така технічна перевага для племен, які мали колісниці, надавала можливість здійснювати експансію.

Зображення колісниць в епоху бронзи висікали в якості петрогліфів на величезній території від Монголії до Скандинавії, в Казахстані і в горах Паміру. Це пояснюється тим, що у фольклорних традиціях тих далеких часів був широко розповсюджений міф про сонячну колісницю, адже зв'язок колісниці з солярним культом встановлено за древніми текстами (приміром, у давньоіндійському епосі “Махабхарата”) і за археологічним матеріалом [8, с. 8].

Примітно, що від історичного періоду бронзового віку, коли кінь був незамінним для колісниці і верхової їзди, архетип коня темпорально на початок III тисячоліття трансформувався у ряд асоціацій з успішним способом людського життя у матеріальній сфері – це і кінний спорт (вельми коштовний), і скачки, з обов'язковою присутністю представників фінансової і владної верхівки (членами королівської сім'ї), ставки на тоталізаторах, демонстрація модного одягу та дорогих аксесуарів присутніх на цих скачках чоловіків і жінок. Також архетип коня семантично трансформувався у певну знакову одиницю. Ось як, в автомобільній індустрії закріпилося поняття “кінська сила” (к. с.) – одиниця виміру потужності (це поняття свого часу запропонував шотландський вчений Джеймс Ватт) [15, с. 80]. На сучасному світовому авторинку поняття кількості “кінських сил” стосується не лише характеристики двигуна автомобіля, але й двигуна електромобіля.

Проте на сайтах веб-зображення з архетипом коня зустрічається вкрай рідко, хіба що користувач за власним інтересом зробить “клік” (тобто перехід за посиланням). Натомість архетип транспортного засобу, і як такий автомобіль, за популярністю веб-зображень є

рекордсменом в Інтернеті. Візуально на нього натрапляєш повсякчас і поза своєю волею, бо це невід’ємна частина сучасного людського існування.

Отже, правий К. Юнг, бо, за його концепцією, архаїчна психологія є психологією не тільки первісної, але й сучасної, цивілізованої людини; під цим розуміються не ті окремі вияви атавізму в сучасному суспільстві, а радше психологія кожної цивілізованої людини, яка, незважаючи на свій високий рівень свідомості, в більш глибоких шарах своєї психіки все ще залишається людиною архаїчною [14, с. 142].

У підсумку дослідження складається враження, що з посиленням розвитку високих технологій суспільство постіндустріальної ери поставило собі на службу архетипи, надаючи їм роль то утилітарну, то естетично-психологічну, то відверто гедоністичну – це є результатом соціально-економічної реальності у площині глобальних процесів цивілізації. А саме: на прикладі веб-зображень архетипу коня і транспортного засобу (від первісного воза до електромобіля) можна простежити як в Інтернеті відбулося поступове заміщення важливості архетипів природної сфери на архетипи предметної сфери. Дизайн-оформлення веб-сайтів орієнтує увагу користувачів Інтернету передусім на архетипи транспортного засобу (ось як автомобіль) і житла (дому). Потім, як другорядне, на зображення архетипів тварин – домашнього kota і собаки, птаха і риби; на зображення парціальних архетипів рослинності з архетипом Землі – гілка, квітка, лист, плоди, зерна, корінь; небесні світила з архетипом Неба (сонце, місяць, зірки); архетипів стихій Вогню і Води. Виняток складає архетип Вогню, який у мілітаризованому суспільстві у візуальному ряді веб-зображень займає позицію на рівних з предметним архетипом зброї.

І найголовніше: історичне значення винайдення колеса разом із колісним транспортом наприкінці епохи енеоліту (якою завершувалася кам’яна доба) важко переоцінити за своєю цивілізаційною важливістю і можна порівняти лише з винайденням Інтернету в постіндустріальній культурі, з його становленням як провідного засобу масової інформації та комунікації початку III тисячоліття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виргинский В. Очерки истории науки и техники с древнейших времен до середины XV века (Часть 1) [Электронный ресурс] / В. Виргинский, В. Хотеевков. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/Virg/02.php.
2. Гаврилюк Н. О. Колесо / Гаврилюк Н. О., Махортих С. В. Колісниця // Словник-довідник з археології [Редактор, укладач та керівник авторського колективу Н. О. Гаврилюк]. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 124–125.
3. Городенко Леся. Інтернет як засіб соціальної комунікації / Леся Городенко // Журналістика: науковий збірник [за ред. Н. Сидоренко]. – К. : Інститут журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 12 (37). – С. 40–48.
4. Дубов Д. В. Кіберпростір як новий вимір геополітичного суперництва: монографія / Д. В. Дубов. – К. : НІСД, 2014. – 328 с.
5. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том первый: от каменного века до элевсинских мистерий [Электронный ресурс] / Мирча Элиаде. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/eliad02/>.
6. Зелінський М. Ю. Розвиток культури в умовах перехідної доби і пошуку нової управлінської парадигми / М. Ю. Зелінський, Ф. П. Власенко // Культура в сучасних трансформаційних процесах: монографія. – Ніжин : ТОВ Видавництво “Аспект-Поліграф”, 2011. – С. 131–156.
7. Іщук Н. В. Антропологічні аспекти Інтернет-комунікацій / Н. В. Іщук // Вісник Національного авіаційного університету. Сер. : Філософія. Культурологія. – 2013. – № 1. – С. 26–30.
8. Максимова А. Наскальные изображения урочища Тамгалы / А. Максимова, А. Ермолаева, А. Марьяшев [Альбом]. – Алма-Ата : Өнер, 1985. – 144 с.

9. Наконечна О. П. Естетичний вимір постмодерної культури / О. П. Наконечна // Культура в сучасних трансформаційних процесах: монографія. – Ніжин : ТОВ Видавництво Аспект-Поліграф, 2011, С. 186–200.
10. Потятиник Б. В. Інтернет-журналістика: Навч. посіб. / Б. В. Потятиник. – Львів : ПАІС, 2010. – 244 с.
11. Степанчук В. Льодовики, мамонти та первісні люди: Україна мільйон років тому: монографія / В. М. Степанчук. – К. : Наш час, 2007. – 192 с.
12. Тоффлер Э. Третья волна / Элвин Тоффлер [Перевод с англ.; научный ред. П. Гуревич]. – М. : ООО Фирма Издательство АСТ, 2004. – 345 с.
13. Хамітов Н. Архетипи культури / Назіп Хамітов // Філософський словник. Людина і світ. – К. : КНТ, Центр навчальної літ., 2007. – С. 20–22.
14. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / Карл Густав Юнг [Пер. с нем. А. Боковикова]. – М. : Академический Проект, 2007. – 288 с.
15. Thurston, Robert Henry. A history of the growth of the steam-engine / Robert Henry Thurston. – New York : D. Appleton and Company, 1878. – p. 80.

REFERENCES

1. Vyrhynskiy, V. and Khoteenkov, V. Sketches of history of Science and Technology from the earliest times until the middle of the XV century (part 1), available at: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/Virg/02.php (access June 24, 2015).
2. Gavryliuk, N. O. and Makhortykh, S. V. (1996), *Koleso. Kolisnytsia* [Wheel. Chariot], Glossary Directory of Archaeology (Editor, compiler and head of the Authors N. O. Gavryliuk), Naukova dumka, Kyiv, pp. 124–125. (in Ukrainian).
3. Horodenko, Lesya (2013), Internet as a means of social communication, *Zhurnalistyka: naukovyi zbirnyk* [Journalism: scientific collection], Kyiv: Institute of Journalism KNU behalf of Taras Shevchenko, Iss. 12 (37), pp. 40–48. (in Ukrainian).
4. Dubov, D. V. (2014), *Kiberprostir yak novyi vymir geopolitychnogo supernytstva* [Cyberspace like new dimension of of geopolitical rivalry: monograph], NISD, Kyiv. (in Ukrainian).
5. Eliade, M. “Histoire des croyances et des idees religieuses. De l’age de la pierre aux mystere d’Eleusis” (Vol. 1), available at: <http://psylib.org.ua/books/eliad02/> (access June 3, 2015).
6. Zelinskyi, M. J. and Vlasenko, F. P. (2011), Development of culture in conditions of transitive period and search for new management paradigm, *Kultura v suchasnyh transformatsiynykh procesah: monografia* [Culture in modern transformational processes: monograph], TOV “Publishing House “Aspekt-Poligraf”, Nizhin, (in Ukrainian), pp. 131–156. (in Ukrainian).
7. Ishchuk, N. V. (2013), Anthropological aspects of Internet communications, *Visnyk Natsionalnogo aviatsiinoho universytetu. Ser.: Filosofia. Kulturolohiia*, [Visnyk of National Aviation University. Philosophy. Culturology], Kyiv, no. 1, pp. 26–30. (in Ukrainian).
8. Maximova, A., Ermolaeva, A. and Mariashev A. (1985), *Naskalnye izobrazheniya urochishcha Tamgaly* [Rock carvings of Tamgaly: album], Æner, Alma-Ata. (in Russian).
9. Nakonechna, O. P. (2011), Aesthetic dimension of postmodern culture, *Kultura v suchasnyh transformatsiynykh procesah: monografia* [Culture in modern transformational processes: monograph], TOV Publishing house Aspekt-Poligraf, Nizhin, pp. 186–200. (in Ukrainian).
10. Potyatynuk, B. V. (2010), *Internet-Zhurnalistyka: nav. posibnyk* [Internet journalism: tutorial], PAIS, Lviv. (in Ukrainian).
11. Stepanchuk, V. (2007), *Liodovyky, mamonty ta pervisni liudy: Ukraina milion rokiv tomu* [Glaciers, mammoths and primitive people: Ukraine million years ago: monograph], Kyiv, Nash chas. (in Ukrainian).
12. Toffler, E. (2004), *Trietia volna* [Third Wave: monograph], Translated by; science editor Gurevich, P., ООО Фирма Издателство АСТ, Moscow. (in Russian).
13. Khamitov, N. (2007), *Arkhetypy kultury* [Archetypes of culture], *Filosofskyi slovnyk: Liudyna i svit* [the Philosophical Dictionary: Human and world], KNT, Zentr navchalnoi lit., Kyiv, pp. 20–22. (in Ukrainian).

14. Jung, C. G. (2007), *Problemy dushy nashego vremeni* [The problems of the soul of our time: Selected works], Translated by Bokovikov, Moscow, Academic project. (in Russian).
15. Thurston, Robert Henry (1878), A history of the growth of the steam-engine. The International Scientific Series. New York: D. Appleton and Company. (in English).

УДК 76.01 (510) : 930

Чен Чжоу

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ В НАУЧНЫХ ДИСКУССИЯХ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье охарактеризовано новые тенденции в области китайской каллиграфии, которые берут свое начало с середины 1980-х гг. XX в. Исследовано основные направления в дискуссии, развернувшейся вокруг поисков новейших форм каллиграфии. Рассмотрено основные публикации китайских практиков и теоретиков в области каллиграфии и их наиболее известные проекты.

Ключевые слова: *графический дизайн, современная китайская каллиграфия, традиции и новации в культуре Китая.*

Чен Чжоу

СУЧАСНА КИТАЙСЬКА КАЛІГРАФІЯ У НАУКОВИХ ДИСКУСІЯХ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті охарактеризовано нові тенденції в галузі китайської каліграфії, що беруть початок з середини 1980-х рр. XX ст. Досліджено основні напрями в дискусії, що розгорнулася навколо пошуків новітніх форм каліграфії. Розглянуто основні публікації китайських практиків і теоретиків у галузі каліграфії та їхні найбільш відомі проекти.

Ключові слова: *графічний дизайн, сучасна китайська каліграфія, традиції і новачії в культурі Китаю.*

Chen Zhou

CONTEMPORARY CHINESE CALLIGRAPHY IN SCIENTIFIC DISCUSSIONS OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY

The article deals with new trends in Chinese calligraphy, which originate from the mid 1980's of the 20-th century. The purpose of the study determines the choice of research methods, ones of verification and comparative analysis of the text.

The problem of the collision of tradition and innovation is characteristic of Chinese culture, which is evidenced by the discussion around searching for new forms of calligraphy that started in a theoretical and practical plane. The article is based on the description of that discussion in the studies of famous Chinese practitioners and theorists in the field of calligraphy.

Generally, it can be reduced to two main positions. Some practitioners and theorists, while not denying the change of the situation at the turn of the millennium and the need to find new means of expression, call to construct them on the traditional basis characteristic of the known samples of Chinese calligraphy. Their opponents call to boldly depart from tradition, focusing on the European avant-garde art, both theoretically and in terms of visual images. At the same time, there is also an important platform uniting the two opposing camps which is not denied by any of the parties. It is

understanding the synthetic nature of calligraphy related to the different types of art. On this basis, various “plottings” of calligraphy are possible including in the field of graphic design.

The article, using concrete examples, also touches upon the search for new technical and expressive means of calligraphy including the area of design. The author cites the names of famous contemporary artists in the field of reforming traditional approaches to calligraphy, considers their most famous projects.

Key words: *graphic design, contemporary Chinese calligraphy, traditions and innovations in the culture of China.*

Искусство китайской каллиграфии имеет тысячелетнюю историю и презентует китайскую культуру далеко за пределами страны. Большое влияние каллиграфия оказала и продолжает оказывать на развитие различных видов изобразительной деятельности (живопись, графика, дизайн, видео-арт).

В то же время, уважение и почитание традиций во всех сферах, характерное для китайской культуры, включая область каллиграфии, приводит к определенному консерватизму. Появление “новой” китайской каллиграфии в середине 1980-х гг. вызвало острые дискуссии в среде теоретиков и практиков искусства, которые продолжаются до настоящего времени. Изучение процессов, связанных с новыми задачами и формами каллиграфии, ведется китайскими арт-критиками и учеными, однако большинство авторов и публикаций неизвестны за пределами Китая. Вместе с тем, осмысление развернувшейся дискуссии о современной каллиграфии позволило бы западным исследователям составить более объемную картину развития искусства каллиграфии.

Историографический характер статьи определяет круг изучаемой литературы. Наряду с трудами известных китайских теоретиков Пу Лепин, Го Яньпин [6], Чжан Юй, Шэнь Минь [9], Ван Дунлин [1], Шэнь Вэй, Чжу Цин Шэн [10], приводятся теоретические наработки мастеров в области современной каллиграфии, таких как Чэнь Чжэньлянь [8], Ма Чен Сян [5].

Цель статьи – определить основные точки зрения и направления в дискуссии о современной каллиграфии, развернувшейся в среде китайских ученых и практиков.

Необходимость обновления форм и приемов каллиграфии впервые была четко артикулирована на знаменитой “Первой выставке современной живописи и каллиграфии” в 1985 г. Китайские художники одновременно осваивали большой пласт авангардной европейской культуры первой половины XX в., воплощая свои чувства и мысли в новых формах каллиграфии. Известным экспериментатором в области каллиграфии, сочетающим практику с теорией, является Ма Чен Сян [5]. Примером его творческих поисков может служить работа “Шаг”, замысел которой всё дальше и дальше отходит от традиционной каллиграфии. Работа построена на комбинации иероглифов “шаг” и “прогресс” (в китайском языке – это два иероглифа, которые в слитном написании обозначают “шаг”), где направление шага подразумевает реформу, неизбежную на пути к развитию идеи. И в этой, и в других работах художник активно использовал кисть живописца, вместо традиционной кисти для каллиграфии [5, с. 32]. Обычно Ма Чен Сян работал в традиционной технике (тушь и бумага) и только в 2003 г. были выставлены его работы в технике масляной живописи [5, с. 32].

В своём труде “Эстетические характеристики современной каллиграфии” Ма Чен Сян выделил пять аспектов, которые определяют современную каллиграфию:

- многоаспектность как деструкция унитарной модели;
- хаотичность и не подчинение правилам традиционной культуры;
- креативность, понимаемая как ценность самосуществования и свобода в создании новых идей;
- разрушение баланса, стабильность риска;
- возвращение к принятию природы, возвращение к первоначальному [5].

Дальше своих предшественников в оценке возможностей современной каллиграфии пошел художник и теоретик Ван Наньмин. По его мнению, современная каллиграфия способна быть настоящим авангардным искусством, оставляя позади даже “абстрактный реализм” Пикассо. Поиск и выражение новых идей обычно зависит от наших привычек,

трансформированных в новое бытие, заставляя людей размышлять над визуальным и концептуальным [2, с. 221].

Авангард определяется “деконструкцией искусства”, освобождая поле деятельности для идей. Еще одной особенностью авангарда Ван Наньмин считает утверждение “невизуального искусства”, перформанса, к которым близки принципы каллиграфии. Он пишет: “... каллиграфический шрифт – значение слова – звучание слова; всё это вместе замещает комбинацию линий, замещает трёхмерную плоскость” [2, с. 221]. Таким образом, создается возможность для поиска новых форм, а сама каллиграфия выходит за рамки простой трансляции слов и даже за пределы бумаги, становясь вопросом самой формы, что собственно и является предметом настоящего авангардного искусства [5, с. 55].

Творческие поиски самого Ван Наньмина вызывают пристальное внимание китайских теоретиков искусства. Исследователи считают, что художник произвел переворот в искусстве каллиграфии, разрушив традиционные представления о ней, “оставляя её с процессом написания (как поведение) и внедрением пространства (как инструмент), устанавливая концепцию отношений и интеграции” [9, с. 152]. Таким образом, “современность” работ Ван Наньмина направлена не на “исправление” прежних принципов каллиграфии, а на выражение новых идей и приемов так, чтобы вместе с новыми ценностными стандартами заняться поиском значений современной каллиграфии [9, с. 153].

Отмечая изменения, которые происходят с каллиграфией в современном обществе, критик и теоретик Ло Ци считает, что этот процесс многомерен. С одной стороны, каллиграфия влияет на современные культурные тренды. С другой стороны, с помощью каллиграфии формируются новые идеи, уже не связанные со старыми традиционными представлениями. Это происходит потому, что каллиграфия одновременно является формой и содержанием современной культуры. Она уже давно перестала быть “украшением” традиционной поэзии и прозы, получив самостоятельное значение и, в этом смысле, стала явлением модерной и даже постмодерной культуры. Изменения эти связаны с самой жизнью, ее непосредственным течением [4, с. 197]. Истоки подобных изменений Ло Ци видит в современной западной культуре, и конкретно в теории “формализма”, получившей большое распространение с начала XX в. Данная теория совпала с сущностью мастерства каллиграфии, и это предопределило ориентацию китайских мастеров на западный формализм в поиске новых путей для развития каллиграфии [4, с. 161].

Примечательно, что Ло Ци не видит противоречий между “западным” и китайским путем развития искусства, так же, как между современными формами (“каллиграфизмом”) и традиционной каллиграфией. Ло Ци считает необходимым поощрять новые веяния, вплоть до постмодернизма, что будет способствовать только обогащению культуры, при условии, что “каллиграфизм” также не будет отбрасывать достижения предшественников-традиционалистов. Единственно неприемлемым он считает призывы отказа и “уничтожения” любых традиций, называя подобные притязания “абсурдными” [4].

В труде “Версии каллиграфизма – работа одной концепции” Ло Ци, по сути, претендует на создание концепции развития каллиграфии в новых условиях, продолжая традицию осмысления каллиграфии как важнейшего, если не краеугольного камня китайской культуры, начатую еще мастерами древности. Эта концепция, сообразно времени, не дает прямых ответов, а фиксирует многомерность мира при распаде старых связей, характерных для традиционной культуры. В этом распадающемся мире сталкивается старая каллиграфия и новые формы – “каллиграфизм”. Возникают крайности либо в заявлениях об окончательной смерти старой каллиграфии, либо о культурном разрушении, распаде, свидетельством чему является “каллиграфизм”.

Ло Ци не отрицает обе версии, напоминая, что письменность, язык, каллиграфия связаны понятием “формы”, являющейся отражением существующего. Если изменяется мир, изменяются и его формы, появляются “измы”, одним из которых становится “каллиграфизм”. Это неизбежные процессы, против которых бессмысленно бороться, их необходимо принять и изучать как явление новых форм: “...“значением” может быть и парящий свет, и пузыри,

проходящие мимо нас, послушные нам, существовавшие ещё задолго до нас, установившие в пространстве порядок вещей...” [4, с. 3].

В языковой системе каллиграфия сама по себе состоит из отношений, она считается субъектом общественной структуры и языка. “Представляется, что “дискурс каллиграфизма” в современном искусстве стал “объектом” (“чем-то”), поскольку, только оперируя этим “чем-то”, мы можем построить диалог и производное от него: “увидеть” стало “объектом формы” (произведение), а “услышать” стало “объектом” звука” (критика). Таким образом, мы обнаружили безграничность “дискурса каллиграфизма” [4, с. 3].

Попытки примирения традиции и новаторства весьма характерны для китайской культуры, поэтому к ним прибегают и теоретики и практики. Известный современный каллиграф Чэнь Чжэньлянь, объясняя изменения в подходах к творчеству в современном Китае, формулирует триаду, находящуюся в единстве всех ее трех компонентов: “технические характеристики”, “высшая форма”, “культивация творческого сознания”.

“Технические характеристики” он поясняет как вопрос профессионализма в исполнении, своеобразный гарант, способный очертить различия между аматорством и настоящим произведением искусства. “Высшая форма” ставит перед каллиграфией задачу в обязательном порядке содержать определенные идеи, без которых даже совершенная форма теряет смысл. Что касается “культивации творческого сознания”, это то, в чём, по мнению Чэнь Чжэньляня, каллиграфия в настоящее время нуждается прежде всего.

Не случайно Чен Чжэнь Лянь является поборником так называемой “модели академической каллиграфии”, призывая заниматься теоретическими изысканиями в области каллиграфии. Результатом подобных исследований стала, в частности, книга “Исследование каллиграфии как дисциплины”, в которой представлены воззрения на теоретические основы создания модели академической каллиграфии [8, с. 22].

Начиная с памятников ранней письменности, формировалось отношение к каллиграфии как к искусству, в котором переплетались сакральные надписи, народный стиль, произведения мастеров-профессионалов. В определенный период эти взаимосвязи давали толчок к развитию каллиграфического искусства, но постепенно отсутствие новых идей превращало искусство в рутину, простое копирование, терялась основа для развития. Точно так же “дадаизм” и постмодернизм исчерпали себя и не производят новых идей, поэтому обращение к ним с точки зрения каллиграфии также не имеет особых перспектив. Именно поэтому, по мнению Чен Чжэнь Ляня, следует сформировать понятие и основные принципы академической каллиграфии, не оставляя новые поиски [8, с. 12].

Проблема сочетания традиции и новаторства всегда дискуссионная, но в Китае она встает с особенной остротой, и далеко не все готовы идти путем их “примирения”. Исследователь Чжу Цин Шэн считает, что современное искусство хотя и стоит “на плечах” традиционного, но находится к нему в оппозиции. Пытаться сохранять верность традициям в данном случае все равно, что заниматься плагиатом.

Размышляя о различиях, Чжу Цин Шэн указывает на отход от четкой градации по видам искусства: “Всеохватность современного искусства проявляется в задействовании всех органов чувств человека (включая вкус, прикосновение и боль), и идет отдельно от искусства визуального и проектного” [10, с. 2]. На практике же наблюдается новый синкретизм, когда вместе объединяются и “работают” литература, музыка, изобразительное и другие виды визуального искусства (например, арт-движение “Флуксус” занимается комплексными графическими аудиовизуальными работами).

Отправной точкой современного искусства является бунтарская традиция. Она формирует в обществе свою собственную систему связей между человеком и человеком, человеком и природой. Современное искусство, согласно Чжу Цин Шэн, обладает тремя признаками: 1) направленность на достижение определенных целей, включая автора и потребителя; 2) бытие художника находит прямое отражение в его творчестве, включая все виды его деятельности; 3) искусство ищет идеи о себе самом, возможностях и формах, а также в интерпретациях отношений человека и искусства, критики и обсуждения [10, с. 3].

Особую роль, по мнению Чжу Цин Шэна, играет искусство модернизма, поскольку охватывает все виды человеческой деятельности, демонстрируя подход к ним как к идеям или феноменам. В таком случае, человек остается самим собой и обретает настоящую свободу [10, с. 4].

Поясняя взаимоотношения между человеком и искусством в современный период, Чжу Цин Шэн подчеркивает, что объект искусства начинает превалировать, становиться целью, отодвигая человека. Однако, став таким объектом, искусство завершает свою миссию, существуя одновременно в пространстве человека и вне его [10, с. 225].

Новые подходы к искусству каллиграфии требуют новых форм визуализации. Показательным примером в области новых подходов к искусству каллиграфии является работа Сун Дуна, которую он назвал “Дневник водяной книги”. Художник начал свой проект в 1995 г. На природном камне он из года в год делает некие записи кистью, смоченной в воде: “...тот камень я одолжил у природы, и он является единственным, что у меня есть во внешнем мире. Я могу написать на нём всё, что угодно, и когда я покину этот мир, мои потомки вернут камень обратно природе” [7].

В работе “Трактат о Сердце” (“Синь Цзин”) Цю Чжи Цзе объединил живопись и перформанс, сначала изобразив соответствующие иероглифы, а затем заменив их настоящим сердцем, выставленным в формалине посреди комнаты, задаваясь вопросом: Как наше сердце сможет найти своё место? [1, с. 179].

По-новому взглянуть на классическое наследие позволяют и цифровые технологии. “Использование трёхмерной цифровой техники для создания новых образов помогло мне увидеть пять различных видов картин, написанных кистью, в китайской каллиграфии, увидеть различную структуру китайского стиля... Он использует метод деконструкции, где китайцы могут увидеть привычные им объекты, которые ломаются, расплываются, помогая воссоздать некоторые элементы, войти в работу автора. В этих новых образах можно увидеть скрытый подтекст Китая”, – отмечают исследователи [9, с. 144].

В 1998 г. Лю Чао использовал компьютерные технологии для создания этапной работы “Машинная каллиграфия”. Данный проект совпал с дискуссиями о месте и роли традиционной каллиграфии. Следует отметить, что именно европейский зритель поначалу не оценил отход от классических приемов и технологий, в то время как многие китайские критики отнеслись к “Машинной каллиграфии” благосклонно.

Суть проекта состояла в том, что Лю Чао использовал компьютерные программы для оцифровки копий написанной компьютером “каллиграфии”. И когда аудитория увидела на выставке работы мастеров династии Тан (619–907 гг. н.э.) – классическую каллиграфию на экране, воспроизведённую с помощью компьютерных технологий, но при этом с имитацией кисти, пишущей картину, это был прорыв [6, с. 208].

Усиливая его, Лю Чао написал манифест об эре компьютеризации. В эпоху компьютеров “каллиграфия” входит в конфронтацию с традиционным каллиграфическим письмом, что может привести к смерти традиционной каллиграфии, уничтожая первоначальный исторический вариант, хранивший идеи мастера. С другой стороны, “свержение” традиционной каллиграфии позволяет искусству письма стать более повседневным и современным. Именно так считает Лю Чао, считая, что новые медиатехнологии и сферы информационного пространства будут занимать главенствующие позиции [6, с. 209].

Особая роль дизайна в современном обществе также обусловила поиск новых форм каллиграфии. Теоретик дизайна Дан Шэн напоминает, что в широком смысле письменность принадлежит к графике, поэтому основы графического дизайна, связанные с образованием формы, пространством, фактурой, цветом и т. д., также находят свой отклик в иероглифике. Установление связей особой визуальной формы с окружающей жизнью и письмом иероглифов делает графическую передачу информации более эффективной [3, с. 94].

Знакомство с образцами известных в древности каллиграфов для современных дизайнеров Дан Шэн считает полезным, но предостерегает от слепого заимствования. По его мнению, в конечном итоге, важна главная цель – создание конкретного дизайнерского

продукта, и здесь разница в эстетике традиционной каллиграфии и требованиям к современной упаковке может сыграть отрицательную роль, в то время как отступления от классических образцов способствуют успешному решению поставленной дизайнерской задачи [3, с. 111].

Солидарен с Дан Шэном и Шэнь Чжоя, утверждая, что дизайн шрифта и каллиграфия не тождественны, но взаимосвязаны, поскольку дизайн использует формы каллиграфии для обогащения своего содержания и получения эффектных результатов [11, с. 24].

В целом, приведенная дискуссия сводится к двум основным позициям. Часть практиков и теоретиков, не отрицая изменившейся ситуации на рубеже тысячелетий и необходимости поиска новых выразительных средств, призывает строить их на традиционной основе, характерной для известных образцов китайской каллиграфии. Их оппоненты призывают смелее отходить от традиций, ориентируясь на европейское авангардное искусство, как теоретически, так и в плане визуальных образов. При этом существует и важная, объединяющая два противоположных лагеря, платформа, не отрицаемая ни одной из сторон, а именно: понимание синтетической всеобъемлющей природы каллиграфии, которая соотносится с различными видами искусства. На этой основе возможны различные “построения” каллиграфии, в том числе в области графического дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Дунлин. Сборник китайской современной каллиграфии / Ван Дунлин. – Сянган : Чжунго мэйшу чубаньшэ, 2004. – 412 с.
2. Ван Наньмин. Ознакомление с китайской каллиграфией / Ван Наньмин. – Наньцзин : Цзянсу цзяюй чубаньшэ, 1994. – 222 с.
3. Дан Шэн. Шрифт, знак и композиция / Дан Шэн. – Сиань : Шаньси жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000. – 138 с.
4. Ло Ци. Размышления о современной каллиграфии / Ло Ци. – Ханчжоу : Чжунго мэйшу сюеюань чубаньшэ, 2001. – 242 с.
5. Ма Чен Сян. Эстетика современной каллиграфии / Ма Чен Сян // Взгляд искусства. – 1989. – № 2. – 96 с.
6. Пу Лепин. От китайской современной каллиграфии до иероглифического искусства / Пу Лепин, Го Яньпин. – Чэнду : Сычуань мэйшу чубаньшэ, 2005. – 356 с.
7. Сун Дун. Картина водой (ноябрь, 2006) / Сун Дун/ – Режим доступа : <http://tech.163.com/06/1123/14/30KDBPLE0009231V.html>
8. Чэнь Чжэньлянь. Собрания работ современной каллиграфии / Чэнь Чжэньлянь. – Ханчжоу : Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1998. – 111 с.
9. Чжан Юй. Размышления о каллиграфии / Чжан Юй, Шэнь Минь. – Чанша : Хунань мэйшу чубаньшэ, 2003. – 272 с.
10. Чжу Цин Шэн. Размышления о философии искусства / Чжу Цин Шэн. – Бэйцзин : Шан у инь шу гуань, 2000. – 285 с.
11. Шэнь Чжоя. Шрифт и композиция / Шэнь Чжоя. – Шанхай : Дунфан вэнхуа чубаньшэ, 2008. – 80 с.

REFERENCES

1. Wang Dongling (2004), Collection of Chinese contemporary calligraphy, Hong Kong, Zhongguo meishu chubanshe. (in Chinese).
2. Wang Guiyang (1994), Introduction to Chinese calligraphy, Nanjing, Jiangsu tszyaoyuy chubanshe. (in Chinese).
3. Dan Sheng (2000), The font sign and composition, Xian, Shanxi People's meishu chubanshe. (in Chinese).
4. Luo Qi (2001), Reflections on Modern Calligraphy, Hangzhou, Zhongguo meishu syueyuan chubanshe. (in Chinese).
5. Ma Chen Xiang (1989), Aesthetics of contemporary calligraphy, Look art, no 2. (in Chinese).
6. Lepine Pu and Guo Yanping (2005), From the Chinese contemporary calligraphy to hieroglyphic art, Chengdu, Sichuan meishu chubanshe. (in Chinese).

7. Song Dong (2006). Painting with water, available at: <http://tech.163.com/06/1123/14/30KDBPLE0009231V.html>. (in Chinese).
8. Chen Chzhenlyan (1998), Assembly works of modern calligraphy, Hangzhou, Zhejiang People's meyshu chubanshe. (in Chinese).
9. Zhang Yu and Shen Ming (2003), Thinking of Calligraphy, Changsha, Hunan meyshu chubanshe. (in Chinese).
10. Zhu Qing Sheng (2000), Reflections on the philosophy of art, Peiching, Shang Wu Yin Shu Guan. (in Chinese).
11. Shen Joyal (2008), Font and composition, Shanghai, Dongfang venhua chubanshe. (in Chinese).

УДК 738:392.5

Галина Івашків

КЕРАМІЧНІ ВИРОБИ У ВЕСІЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ

У статті проаналізовано основні форми, функціональне призначення й мистецькі особливості глиняних виробів, які використовували у весільному обряді. Йдеться про малі та великі горщики, чарки, миски, полумиски, тарілки, глечики, куманці, баклаги, барила, предмети у вигляді птахів та тварин і т. ін. Вказано, в яких гончарних центрах виробляли таку кераміку, названо імена майстрів.

Ключові слова: керамічні вироби, функціональне призначення, форма, декор, весілля, обряди.

Галина Івашків

КЕРАМИЧЕСКИЕ ИЗДЕЛИЯ В СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ УКРАИНЦЕВ

В статье проанализировано основные формы, функциональное назначение и художественные особенности глиняных изделий, которые использовали в свадебном обряде. Речь идет о малых и больших горшках, стопках, мисках, полумисках, тарелках, кувшинах, куманцах, баклагах, бочонках, предметах в виде птиц и зверей и т. п. Указано, в каких гончарных центрах производили такую керамику, названо имена мастеров.

Ключевые слова: керамические изделия, функциональное назначение, форма, декор, свадьба, обряды.

Galyna Ivashkiv

EARTHENWARE IN WEDDING RITUALS OF UKRAINIANS

In their wedding rituals the Ukrainians made use of various earthenware, namely crockery and kitchen earthenware as well as figure ceramics for beverages. This topic has not been specifically explored in researches on art criticism up till now. Descriptions of the particular use of earthenware in wedding rituals can only be found in ethnographic papers. The given paper analyzes major shapes and artistic specificity of the decor of crocks, tumblers, bowls, soup plates, plates, jars, flat crocks, flasks and earthenware in the shape of birds and animals in the context of functional use of these objects in "wedding scenarios".

In the decor of earthenware one can see separate scenes of the wedding ceremony, for example the bride's profile with a wreath on her head and a flower in her hand that are depicted at the bottom and on the sides of the bowl. O. Slastion's plate vividly depicts figures of co-parents-in-law.

A ceramic jar “took part” in many rituals, for instance the so-called “rent” jar was used when the mother-in-law came out to meet her son-in-law. This jar was then broken above the newlyweds’ heads either to honour the hearth or “to determine” the gender of the child to be born the first. Earthenware bowls, plates and tumblers also played an important role in the wedding ritual. Beverages were served in jars, flat crocks and flasks as well as zoo- and anthropomorphous earthenware. They could resemble a ram, a lion, a he-goat, a bear, a horse, a deer, a rooster and a human being. Some items were decorated with a flattened surface or engravings, while others were covered with monochrome glaze or colourful flower compositions such as motives of roses, branches, “flowerpots”, “the tree of life”, images of participants of the wedding ritual, and sometimes plastic engravings with wishes of health, happiness and welfare.

Ukrainian earthenware that was used in wedding rituals has been analyzed according to their Polish and Czech counterparts. Polish potters produced large wedding plates depicting musicians, bridesmaids etc., while Czech craftsmen always put a date on such earthenware.

Key words: *wedding, rituals, earthenware, functional use, shape, decor.*

У весільному обряді українців, у якому виразними є три основні акти – сватання, заручини та весілля, – використовували велику кількість глиняних виробів. Це кухонний та столовий посуд, фігурна кераміка для напоїв у вигляді тварин та людини тощо.

Дотепер ці питання не розглядалися у спеціальних мистецтвознавчих дослідженнях, а окремі згадки про них можна знайти лише в етнографічних розвідках М. Сумцова [20], Ю. Александровича [2], В. Бабенка [3], Л. Шульгіної [24], Л. Данченко [8], Н. Здоровеги [9], Л. Орел [17], В. Борисенко [4], О. Щербань [25; 26] та інших.

Мета статті – здійснити мистецтвознавчий аналіз кераміки, яку застосовували в обряді весілля, вказати на її функціональне призначення.

У розписах керамічних виробів іноді можна побачити окремі сценки весільної церемонії, наприклад зображення нареченої у гарному святковому вбранні на дні і боках миски (Пістинь Івано-Франківської обл., кін. XIX – поч. XX ст., МЕХП¹). Гончарі Братучиць і Бучкова (Польща) здавна виготовляли великі весільні миски з зображенням музик, дружок та обряду надягання чіпця [27, с. 67; 6, с. 27], а чеські майстри у XVIII ст. – великі датовані полумиски [28, с. 110]. О. Сластьон у декорі тареля “Свати” зобразив постаті двох статечних чоловіків, які підносять хліб-сіль [21, с. 567].

Акцентуючи на функціональному призначенні посуду, зазначмо, що миска муки часто була одним із компонентів “приносу” [9, с. 105], а на тарілку з пшеницею або рисом – символами багатства і плодючості – клали обручки для шлюбної церемонії або хліб і сіль, якими зустрічали молодих після шлюбу. На Дніпропетровщині це відбувалося з калачем, мискою з медом, грішми та зерном (вівсом) [5, с. 437; 3, с. 112], на Гуцульщині – мискою пшениці або вівса, барвінком, келихом меду і двома калачами [9, с. 104], в інших регіонах – горщиком води та вівсом [9, с. 113].

Подекуди на стіл ставили миску з вином – гості кидали гроші, але найчастіше у мисці була горілка – її черпали ложкою, а за третім разом пили з миски всі по черзі [5, с. 108]. На Полтавщині ложкою горілки з миски пригощала молода [10, с. 358], а на Поділлі на великім полумиску на столі перед молодими ставили коровай [24, с. 151].

Л. Данченко припускала, що на Наддніпрянщині великі полумиски з посудинкою в центрі могли виконувати ритуальну функцію. Подібні предмети виготовляли в Цвітній Кіровоградської обл. (С. Хвороба, 1910-ті рр., МЕХП) [8, с. 72]. На Гуцульщині такі вироби називали повницями. На Поліссі у полив’яній мисці наречена несла до батька молодого вареники з грушами та маком [5, с. 390]. На Поділлі, зокрема в Бубнівці Вінницької обл., весільні тарелі виробляли з написами “Дай, Боже, щастя” (Є. Міщенко, 1991 р., НМІУ²). Весільний посуд був дуже барвистим – у розписі переважали рослинні мотиви, наприклад, розетки, гілка, “вазон”, “дерево життя”, “віночок” з квіток або листя тощо.

¹ Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

² Національний музей історії України.

Під час весілля горщиком “оброку” теща зустрічала зятя, а той, попробувавши страву, кидав його через голову. Якщо горщик розбився, то у молодих будуть діти, якщо ні – то будуть бездітні. Інколи дружки допомагали розбити горщик палицями [23, с. 160]. На початку ХХ ст. у Київській губернії відбувалося подібне дійство з горнятком [5, с. 246].

На Поділлі (Тернопільщина) біля воріт молоді ставили опудало воїна з горщиком попелу на голові і розбивали його при в’їзді “весільного поїзда”; бувало, що горщик з попелом били над молодими, що, ймовірно, виражало пошану домашньому вогнищеві [9, с. 112]. У цих прикладах переважно йдеться про теракотові або димлені предмети, які були дешевші і їх було не так шкода розбивати.

На Полтавщині під час весільного обряду дружка носив глечик з горілкою або вином, з якого частував гостей. Ці вироби (“дружків глечик”, “перепієць”) вкривали одноколірною зеленою або брунатною поливами (НМНАПУ¹), а вухо складалося з двох переплетених смуг, що символізувало поєднання двох родів [26, с. 19].

Квас, як і узвар, на весільні столи подавали у глечиках, дзбанах або тиквачах [8, с. 77]. Майже з кожним із цих глиняних виробів також були пов’язані певні обряди. На Західному Поліссі, зокрема у селі Смідна Волинської обл., перед виходом молоді з комори на кожному куті стола ставили по одному глечикові узвару. На дні одного з них був ключ, щоб “відчинити молоду”, але, щоб його дістати, молодий повинен був випити узвар [7, с. 29]. Звичайно, для таких весільних урочистостей купували щедро декоровані предмети, які були окрасою столу.

До оригінального керамічного посуду належать барила (барильця, бечівки, бочечки) – посудини (переважно циліндричної форми зі зрізаними боками), в яких подавали на стіл міцні напої (горілку та вино). За тектонічними особливостями вони горизонтальні, вертикальні (рідше) та комбіновані з менш (Остер, МЕХП) або більш (Адамівка, МЕХП) опуклими боками, рідше – зі скульптурною оздобою (Суботів, НМНАПУ). Одні барила мають довгу шийку, інші – малу, а деякі й додаткову ручку (Опішне, МЕХП), чотири ніжки або рівне дно.

Теракотові й димлені барила декорували ритованими лініями та рельєфними смугами горизонтального укладу, рідше – по усій поверхні гладженням (Гавареччина, МЕХП) або без жодних прикрас (Струсів, МЕХП). Серед полив’яних переважають відтінки жовтого та зеленого кольорів. Мальовані барила виготовляли майстри Косова та Опішного.

У деяких осередках з Полісся виробляли “ведеркові” барила [5, с. 356]. Гончарі Комишні розрізняли барило (5–6 л) і барильце (2–4 л) [22, с. 277], а 0,5-літрові походять з Опішного (МЕХП) та Гродна (Білорусь, МЕХП), найменші полив’яні (11,5×11,5×8,5 см) – з Косова (МЕХП), теракотові – з Калагарівки та Озерян Тернопільської області (МЕХП).

Автором димлених барилець (1980 р.) у Рокитні Волинської обл. був К. Гаврилук [17, с. 78], Гавареччині – В. Герасимович; у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. вони побутовали і у Струсові Тернопільської обл., Острі Чернігівської обл. та інших центрах гончарства. Теракотові барильця були серед виробів гончарів з Більської Волі (Рівненська обл.) [17, с. 81], Адамівки (Хмельницька обл.), Комишні тощо. На початку ХХ ст. полив’яними барильцями різних розмірів славилися майстри Цвітної [8, с. 171–172].

До весільного посуду з подібним призначенням належать баклаги чи плесканки, у декорі яких є композиції з “деревом життя” (Смотрич), “вазоном”, гілками (Косів, Пістинь) або пластичними написами – “Многая літа” (Східне Поділля, МЕХП). На Слобожанщині подібні вироби називали “кубишками” – вони мали два отвори [20, с. 39]. “Кумани” гончарів Комишні (Полтавщина) мали об’єм 0,5 л [22, с. 277].

На початку ХХ ст. атрибутами весільних святкувань стали глиняні пляшки з округлими або прямокутними боками (на зразок скляних) (Смотрич, МЕХП). Рідкісним вважається посуд у формі Євангелія, “обкладинки” якого прикрашено хрестами, а вгорі на “торці” округлий отвір для наливання напою (Косів, МЕХП; Бубнівка [2, с. 4]).

Особливий інтерес викликає посуд у вигляді тварин і птахів (леви, баранці, бики, цапи, коники, олені, півні) та фігур людей (козаки, панночки) [20, с. 2], призначений для міцних

¹ Національний музей народної архітектури та побуту України.

напоїв. На Слобожанщині “весільні леви” одночасно служили свічниками та графінами [20, с. 39]. Іноді ці майстри виробляли посуд у формі лева та барана (Комишня) [22, с. 277].

Вважаємо й на посуд у вигляді стилізованої фігури півня (“півень”, “питун”), через отвір у хвості якого рідина заливалася, а дзьобом виливалася. Іноді це міг бути досить великий предмет, вкритий однією поливою, зокрема брунатною (О. Ночовник, Міські Млини; МЕХП) чи зеленою (ДІМ) або розписаний ангобами (Косів, НМНАПУ, НМНМГП¹).

Багато різних обрядів було пов’язано з чаркою, коли “чарка йшла кругом столу” [5, с. 306]. Так, на Поліссі символічним знаком відмови під час сватання було небажання дівчини подати сватам чарку або прийняти чарку з їхніх рук [4, с. 22, 26]. Однією або двома такими посудинами, які клали на тарілку, зустрічали молодих [5, с. 365]. На Поділлі чарки прикрашали калиною [4, с. 106], на Гуцульщині та Покутті їх розмальовували геометричним (Кути, МЕХП) або рослинним орнаментом (Косів, МЕХП).

Чарки виготовляли в Ізюмі та Валках Харківської обл. [1, арк. 270, 273], Устечку, що на Тернопільщині [1, арк. 292]. Цікаво, що в Ізюмі у перший день Великого посту горілку пили з накривки, бо “з чарки гріх” [1, арк. 273]. Гончарі Комишні чарки робили переважно для себе або на замовлення, рідше – на продаж [22, с. 277]. Поливою вкривали чарки у Білорусі (О. Вечорко, Гродно) [17, с. 76] та Польщі (Альверно, МЕХП).

На весіллях у Харківській губернії побутовали чарки-трійчатки, з’єднані між собою порожнистим обвідком [20, с. 39]. В усі три чарки наливали горілку, а весільні гості пили (“тягнули”) лише з однієї. Подібні теракотові та полив’яні вироби походять з Межиріч Сумської обл. (С. Семенченко, 1980-ті рр., НМНАПУ).

Із кухонного весільного посуду виокремимо великі горщики (“на okazію”) – у них варили страви не лише на весілля, а й хрестини, поминки тощо. Місткість горщиків сягала трьох відер, і ставили їх на відкрите вогнище “посеред двору”, інколи на городі [5, с. 286]. У Бубнівці трьохвідерні горшки до вогню обертали різними боками, а виносили їх удвох або втрьох [16, с. 55]. Цей посуд часто позичали одні одним, іноді горщики “на okazію” мала лише “господиня” (кухарка), яка готувала на весіллях.

Виготовлення великих горщиків – вважалося складною роботою, оскільки “на руки важко, поки його витягнеш”, а в процесі “народження” іноді брали участь і дружини бубнівських гончарів [24, с. 125]. Серед імен майстрів – Корній, Левон і Платон (Пантон) Бабаки, Гаврило Багач [24, с. 158]. Горщики з Бубнівки були до 53,1 см [15, с. 359] – у них міг влізти хлопець семи років [16, с. 55]. Схожі вироби виготовляли й майстри Войнилова Івано-Франківської обл. (ПМА, запис. 11.08.2001 р. у с. Спас Івано-Франківської обл. від М. Самійло, 1926 р. н.).

У Луб’янці та Приборську Київської обл. горщик на одне відро називали “середнім” [8, с. 117], Каневі Черкаської обл. – “кілашем” [26, с. 37], Гродно (Білорусь) – “поляком” [17, с. 77]. В Олешні Чернігівської обл. були “пласкуші” (6–10 л), “варейки” (10–12 л), “ставники” (20 л) [13, с. 163]. Найбільший горщик у Глинську Сумської обл. мав назву “підворотень”, а в Шатрищі цієї ж області – “яловици” [1, арк. 262, 267]. “Сунозами” називали теракотові горщики об’ємом на 8 літрів у Вільському і Малій Горбаші (Рівненщина), горщики на 8–10 л виготовляли і в Троянові Житомирської області [17, с. 81].

Для горщиків до 25 л із Качина (Волинь) копали глину (глей) в сусідній Олександрії, а для малого посуду використовували місцеву глину. Щоб вироби були темно-сірого кольору, гончарі брали одну частину “сивої” глини, другу – “чорної” – такий посуд був міцним і не пропускав води. У Кульчині для більшого посуду використовували твердішу глину [17, с. 79].

Великі весільні горщики (до 15 л) були відомі й на Буковині – їх виготовляли у Кулішівці й Вітринці (ПМА², запис. 20.09.2002 р. у Романківцях Чернівецької обл. від Г. Євань, 1920 р. н.). У деяких селах з цього краю великі горщики могла мати жінка (“кухарка”), яка готувала страви на весілля (ПМА, запис. 6.08.2001 р. у Тисові Івано-Франк. обл. від Ю. Стефанів, 1925 р. н.). Особливим попитом серед мешканців Коболчина (Чернівецьчина)

¹ Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського.

² Польові матеріали автора.

користувалися великі горщики (гаваноси, автор Іван Мазур) із розхиленими вінцями і звуженими донизу боками (висота 40–50 см, місткість сягала 15–20 л).

На Полтавщині великі теракотові горщики без вух називали “золінниками” – варили юшку, борщ, капусту, узвар та інші весільні страви, гріли воду, тримали зерно. Очевидно, їх виробляли гончарі Хомутця (ПМА, запис. 16.06.1995 р. у с. Радченки Полтав. обл. від Г. Тетянка, 1923 р. н.). Горщики на два відра виготовляли у Грем’ячому Полтавської обл. [1, арк. 278], Комишні, в Сенчі найбільший горщик називали “плоским” [1, арк. 289].

У с. Верба Чернігівської обл. один із горщиків мав обвід 141 см [1, арк. 251]. На Тернопільщині великими весільними горщиками славилися гончарі Устечка [1, арк. 289], Залісців, Товстого (МЕХП), на Львівщині – Яворова, Потелича, Глинська (МЕХП).

На таких предметах декорували плічка, поєднуючи мотиви “пасків, кривульок, капок, карбиків, кружечок” (Бубнівка) [24, с. 131], вохрові лінії, кривульки, крапки (Волинь) [12, с. 376], короткі білі та вохристі вертикальні та горизонтальні смуги (Опішне), “описку” і “крайкування” (Кути, Опішне, МЕХП, НМУНДМ¹, МНАПУ). Рідкісним є вохрове зображення літаючого чи вогняного змія (1898 р., Тернопільщина, МНАПЛ²) [11, с. 371].

Великі димлені горщики прикрашали лискуванням і штампуванням у вигляді кривульок, горизонтальних ліній, вертикальних смуг, сітки, овалів (Канів, Шпиколоси, Пістинь), інколи – “сосонками” (Полісся) [14, с. 81].

Отож, у статті проаналізовано місце глиняних виробів у весільному обряді українців. Одні предмети декорували лише гладженням, ритуванням чи штампуванням, інші – вкривали одноколірною поливою або барвистими квітковими композиціями, зокрема мотивами розеток, гілок, “вазонів”, “дерева життя”, зображенням дійових осіб обрядового дійства, рідше – пластичними написами з побажаннями здоров’я, щастя і добра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Інституту народознавства Національної академії наук України. – Оп. 2. – Спр. 129.
2. Александрович Ю. Бубнівське гончарство / Ю. Александрович // Побут. – К. : Всеукраїнське Етнографічне Товариство, 1929. – Ч. 4–5. – С. 1–5.
3. Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края / В. А. Бабенко. – Екатеринослав, 1905. – 142 с.
4. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні / В. К. Борисенко. – К. : Наукова думка, 1988. – 188 с.
5. Весілля: У 2-х т. – К. : Наукова думка, 1970. – Кн. 1. – 454 с.
6. Ганцкая А. Народное искусство Польши / А. Ганцкая. – Москва, 1970. – 184 с.
7. Давидюк В. Реліктове значення ініціальних ритуалів у поліській весільній обрядовості / В. Давидюк // Родовід. – 1994. – № 9. – С. 26–30.
8. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров’я / Л. Данченко. – К. : Мистецтво, 1974. – 191 с.
9. Здоровега Н. І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні / Н. І. Здоровега. – К. : Наукова думка, 1970. – 160 с.
10. Иваница А. Домашний быт Малоросса / А. Иваница // Этнографический сборник, издаваемый императорским Русским географическим обществом. – СПб., 1853. – Вып. I. – С. 337–371.
11. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть / Г. Івашків. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. – 544 с.
12. Івашків Г. Експедиція на Волинь (спостереження, розповіді гончарів, знахідки) / Г. Івашків // Народознавчі зошити. – 1995. – № 6. – С. 371–377.
13. Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей / О. Клименко // Українське гончарство: Національний

¹ Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

² Музей народної архітектури та побуту у Львові.

- культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне : Українське народознавство, 1996. – С. 159–172.
14. Лашук Ю. Народне мистецтво Українського Полісся / Ю. Лашук. – Львів : Каменяр, 1992. – 136 с.
 15. Лысенко С. И. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии: Роменский уезд / С. И. Лысенко. – Одесса : Славянская типография Н. Хрисогелос, 1900. – Вып. 2. – 540 с.
 16. Мельничук Л. Історія бубнівського гончарного промислу / Л. Мельничук, І. Мельничук // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. – Опішне : Українське народознавство, 2001. – Т. 1. – С. 54–63.
 17. Орел Л. Гончарство Правобережного Полісся / Л. Орел // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 4. – С. 74–87.
 18. Свешникова Т. Н. К функции посуды в восточнороманском фольклоре / Т. Н. Свешникова, Т. В. Цивян // Этническая история восточных романцев. Древность и средние века. – М. : Наука, 1979. – С. 147–190.
 19. Січинський В. Українська народна кераміка / В. Січинський // Нова хата. – 1937. – Ч. 2. – С. 2.
 20. Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Н. Ф. Сумцов. – Харьков, 1902. – 57 с.
 21. Ханко В. Миргородські керамісти першої половини ХХ століття / В. Ханко // Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий вісник. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 565–576.
 22. Ханко О. Гончарський промисел у Комишні / О. Ханко // Українська керамологія. – Опішне : Українське народознавство, 2001. – № 1. – С. 264–280.
 23. Чубинський П. Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського / П. Чубинський. – К. : Мистецтво, 1995. – Кн. 1. – 222 с.
 24. Шульгіна Л. Гончарство у с. Бубнівці на Поділлі / Л. Шульгіна // Матеріали до етнології. – К. : З друкарні Наукового товариства імені Шевченка, 1929. – Вип. 2. – С. 111–200.
 25. Щербань А. Про виготовлення глиняного посуду в Каневі / А. Щербань, О. Щербань // Український керамологічний журнал. – 2004. – № 4. – С. 27–38.
 26. Щербань О. Глиняний посуд – атрибут весільного обряду Полтавщини (XIX–XX ст.) // Берегиня. – 2010. – Ч. 2. – С. 16–23.
 27. Reinfuss R. Garncarstwo ludowe / R. Reinfuss. – Warszawa : Sztuka, 1955. – 97 s.
 28. Vondrušková A. Tradycje twórczości ludowej. Ludowa kultura materialna w Czechach i na Morawach / A. Vondrušková, V. Vondruška. – Artia : Interpress, 1987. – 188 s.

REFERENCES

1. *Arkhiv Instytutu narodoznavstva Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy* [Archive Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine]. – des. 2, case 129. (in Ukrainian).
2. Aleksandrovych, Yu. (1929), *Bubnivske honcharstvo* [Bubnivka Pottery], *Pobut* [Everyday Life], no 4–5, Kyiv, Vseukrayinske Etnografichne Tovarystvo, pp. 1–5. (in Ukrainian).
3. Babenko, V. A. (1905), *Etnograficheskiy ocherk narodnogo byta Ekaterynoslavskogo kraya* [Ethnographic Picture of People's Everyday Life in Ekaterynoslav Region], Ekaterynoslav, 142 p. (in Russian).
4. Borysenko, V. K. (1988), *Vesilni zvychai ta obryady na Ukrayini* [Wedding Customs and Rituals in Ukraine], Kyiv, Naukova dumka, 188 p. (in Ukrainian).
5. *Vesillya* [The Wedding] (1970), in 2 volumes, Kyiv, Naukova dumka, vol. 1. (in Ukrainian).
6. Hantskaya, A. (1970), *Narodnoye iskusstvo Polshy* [Folk Art of Poland], Moscow. (in Russian).
7. Davydyuk, V. (1994), *Reliktove znachennya initsialnykh rytualiv u poliskiy vesilniy obryadovosti* [The Meaning of Initializing Rituals in Polissya Wedding Rituals], *Rodovid* [The Genealogic Table], no 9, pp. 26–30. (in Ukrainian).
8. Danchenko, L. (1974), *Narodna keramika Serednyoho Prydniprovyia* [Folk Ceramics of Middle Prydniprovyia], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).

9. Zdoroveha, N. I. (1970), *Narysy narodnoi vesilnoi obriadovosti na Ukraini* [Outlines of Folk Wedding Rituals in Ukraine], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
10. Ivanitsa, A. (1853), *Domashniy byt malorossa* [Everyday Life of a Malorussian Person], *Etnograficheskiy sbornik izdavayemyi imperatorskim Russkim geograficheskim obshchestvom* [Ethnographic Journal Published by the Emperor's Geographical Society], issue 1, Saint-Petersburg, pp. 337–371. (in Russian).
11. Ivashkiv, H. (2007), *Dekor ukrayinskoyi narodnoyi keramiky* [Decor of Ukrainian Folk Ceramics], Lviv, Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny. (in Ukrainian).
12. Ivashkiv, H. (1995), *Ekspedytsiya na Volyn (sposterezheniya, rozpovidi honchariv, znakhidky)* [Volyn Expedition (Observations, Potters' Stories and Findings)], *Narodoznavchi zoshyty* [Ethnological Notes], no. 6, pp. 371–377. (in Ukrainian).
13. Klymenko, O. (1996), *Honcharni oseredky Cherkaskoyi, Chernihivskoyi, Lvivskoyi, Khmelnytskoyi ta Ternopilskoyi oblastey* [Ceramic Centres of Cherkasy, Chernihiv, Lviv, Khmelnytsky and Ternopil Regions], *Ukrayinske honcharstvo: Natsionalnyi kulturolohichniy shchorichnyk. Za rik 1995* [Ukrainian Pottery: National Culturological Annual Journal. 1995], Opishne, Ukrayinske narodoznavstvo, pp. 159–172. (in Ukrainian).
14. Lashchuk, Yu. (1992), *Narodne mystetstvo Ukrayinskoho Polissya* [Folk Art of Ukrainian Polissya], Lviv, Kamenyar. (in Ukrainian).
15. Lysenko, S. I. (1900), *Ocherki domashnikh promyslov i remesel Poltavskoy huberniyi: Romenskiy uyezd* [Outlines of Arts and Crafts in Poltava Region: Romny District], issue 2, Odessa, Slavyanskaya tipografiya N. Khrisohelos. (in Russian).
16. Melnychuk, L. and Melnychuk, I. (2001), *Istoriya bubnivskoho honcharnoho promyslu* [The History of Bubnivka Pottery], *Ukrayinska keramohiya* [Ukrainian Ceramic Studies], no. 1, Opishne, Ukrayinske narodoznavstvo, pp. 54–63. (in Ukrainian).
17. Orel, L. (1991), *Honcharstvo Pravoberezhnoho Polissya* [Pottery of Pravoberezhne Polissya], *Narodna tvorchist ta etnografiya* [Folk Art and Ethnography], no. 4, pp. 74–87. (in Ukrainian).
18. Sveshnikova, T. N. and Tsyvian T. V. (1979), *K funktsiyi posudy v vostochnoromanskom folklore* [On the Functions of Crockery in West-Romance Folklore], *Etnicheskaya istoriya vostochnykh romantsev. Drevnost i sredniye veka* [Ethnic History of West-Romance People. Ancient Times and Middle Ages], Moscow, Nauka, pp. 147–190. (in Russian).
19. Sichynskiy, V. (1937), *Ukrayinska narodna keramika* [Ukrainian Folk Ceramics], *Nova Khata* [New House], part 2, p. 2. (in Ukrainian).
20. Sumtsov, N. F. (1902), *Ocherki narodnogo byta. Iz etnograficheskoy ekskursii 1901 hoda po Akhtyrskomu uyezdu Karkovskoy hubernii* [Outlines of People's Everyday Life. Based on the Excursion to Akhtyrsk District of Kharkiv Region], Kharkov. (in Russian).
21. Khanko, V. (2007), *Myrhorodski keramisty pershoyi polovyny XX stolittya* [Myrhorod Potters of the 1st Half of the XXth Century], *Khudozhnya kultura. Aktualni problemy. Naukovyi visnyk* [Artistic Culture. Topical Problems. A Scholarly Journal], vol. 4, Kyiv, Feniks, pp. 565–576. (in Ukrainian).
22. Khanko, O. (2001), *Honcharskiy promysel v Komyschni* [Pottery in Komyschnya], *Ukrayinska keramohiya* [Ukrainian Ceramic Studies], no. 1, Opishne, Ukrayinske narodoznavstvo, pp. 264–280. (in Ukrainian).
23. Chubynskiy, P. (1995), *Mudrist vikiv: ukrayinske narodoznavstvo u tvorchiy spadshchyni Pavla Chubyskoho* [The Cleverness of Centuries: Ukrainian Ethnology in Artistic Heritage of Pavlo Chubynskiy], book 1, Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
24. Shulhina, L. (1929), *Honcharstvo v seli Bubnivtsi na Podilli* [Pottery in the Village of Bubnivka in Podillya], *Materialy do etnolohiyi* [Ethnological Materials], issue 2, Kyiv, Z drukarni Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, pp. 111–200. (in Ukrainian).
25. Shcherban, A. and Shcherban O. (2004), *Pro vyhotovlennya hlynyanoho posudu v Kanevi* [On Producing Earthenware in Kaniv], *Ukrayinskiy keramohichniy zhurnal* [Ukrainian Ceramological Journal], no. 4, pp. 27–38. (in Ukrainian).

26. Shcherban, O. (2010), *Hlynyanyi posud – atrybut vesilnoho obryadu Poltavshchyny (XIX–XX stolittya)* [Earthenware Crockery as an Attribute of the Wedding Ritual in Poltava region (XIXth–XXth cc.)], part 2, Berehynya, pp. 16–23. (in Ukrainian).
27. Reinfuss, R. (1955), *Garncarstwo ludowe* [Folk Pottery], Warszawa, Sztuka. (in Polish).
28. Vondrušková, A. and Vondruška, V. (1987), *Tradycje twórczości ludowej. Ludowa kultura materialna w Czechach i na Morawach* [Traditions of Folklore. Folk Material Culture in Czech Republic and Moravia], Artia, Interpress. (in Polish).

УДК 746.4:7.041.6 (477.8)

Тетяна Куцир

ВЕРХНІЙ ПОЛОТНЯНИЙ ОДЯГ ОПІЛЛЯ

У статті досліджено особливості верхнього народного одягу, виготовленого з полотна, який побутував на Опіллі у кінці XIX – на початку XX ст. Розглянуто матеріали, які використовувались для його пошиття, характерний крій та способи декорування. Окреслено значення полотняного одягу у комплексі народного вбрання Опілля, принципи його поєднання з іншими компонентами. Особливу увагу приділено полотнянці, її видовій специфіці, конструктивним та художнім особливостям.

Ключові слова: полотняний одяг, компоненти народного вбрання, Опілля, полотнянка.

Татьяна Куцыр

ВЕРХНЯЯ ПОЛОТНЯНАЯ ОДЕЖДА ОПОЛЬЯ

В статье исследованы особенности верхней народной одежды, изготовленной из полотна, которая была в употреблении на Ополье в конце XIX – в начале XX вв. Рассмотрены ткани, из которых она шилась, характерный крой и способы декорирования. Обозначено значение полотняной одежды в комплексе народного костюма Ополья, принципы сочетания с ее другими компонентами. Отдельное внимание уделено полотнянке, ее видовой специфике, конструктивным и художественным особенностям.

Ключевые слова: полотняная одежда, компоненты народного костюма, Ополье, полотнянка.

Tetiana Kutsyr

THE LINEN OVERCLOTHES FROM OPILLIA

In this paper different kind of linen overclothes from Opillia in the late XIX – early XX centuries is discussed. There were a widespread the jacket with its local variations – “caftan” and “catanka” and canvas coat which called “polotnianka” and “plakhta” in Opillia. The jacket had buttons and the canvas coat hadn't. Its front parts was tied belt – “kraika”. They were made of linen, hemp or fabrics with combined raw materials. Fabrics with linen and twill weave were often used for this aim.

Jackets, caftans had cut back with small pleats and catankas had straight back and were made of white and blue or white and red striped fabrics. This over clothes were made of blue or grey woolen cloth, thin woolen material, cherry, dark blue or black velvet or silk in urban clothes. Jackets, caftans and catankas were the part of festive folk costume, on weekdays people usually wore polotnians.

Polotnians were Opillia's widespread male and female comfortable and practical over clothes, which has been in used for 30–40's XX century. They were common in Lviv region: Peremyshliany, Zolochiv, Mykolaiv, Pustomyty, Gorodok, Javoriv, Zhovkva and Busk districts. They

weren't worn on the territory of Ivano-Frankivsk's and Ternopil's Opillia. There were the long polotninkas the length of which was near 1 m, the middle length – to mid-thigh (near 75–80 cm) and short polotniankas (near 55–60 cm). Female polotniankas were made much more fitted with inserts called “whiskers” on the sides. As opposed to polotnianka, plakhta hadn't “whiskers”, its back was straight.

Principles of composition Opillia's canvas overclothes are very simple. There are all lines due to cuts highlighted by front band. Decorative seams may be collocate one or two rows. The tailor has used one or more different types of stitches in the handiwork. The color of stitches was a contrast to the white linen – black or scarlet. Details of polotnianka may be connected by openwork and it creates complementary decorative lines and imparts handiwork lightness.

Key words: *linen clothes, components of folk costume, Opillia, polotnianka.*

В останні роки спостерігається значне зацікавлення народним вбранням. Воно постає як засіб підкреслення національної ідентичності. Українські дизайнери демонструють широкі можливості використання народного крою, декору, варіативності поєднання компонентів у цілісний ансамбль сучасного одягу. Вивчення усіх аспектів творення народного вбрання та його функціонування залишається гостро актуальним. До таких зараховуємо верхній полотняний одяг Опілля чоловічого та жіночого комплексу вбрання.

У другій половині XIX ст. полотняний верхній одяг Опілля вивчав Я. Головацький [7; 8], виділяючи куртки, кафтани, катанки, полотнянки та плахти, окреслюючи особливості матеріалу, з якого вони були пошиті, специфіку їх крою, декору та застосування у комплексі народного вбрання. Проте, з другої половини XX ст. зацікавлення опільським полотняним одягом зменшується. У працях Г. Маслової [15], І. Гургули [9], К. Матейко [16], М. Білан та Г. Стельмашук [2], Т. Ніколаєвої [19], О. Косминої [12] він лише побіжно згадується у контексті вивчення ширших питань ансамблевості народного вбрання, або ж у комплексних працях, присвячених народній вишивці [10; 3].

Мета статті – вивчити полотняний опільський верхній одяг, зокрема матеріали, які використовувались для його пошиття, крою, притаманного йому декору. Найбільше уваги у статті приділено полотнянці – компоненту вбрання, який, як відомо, до цього часу був поширений лише на території Опілля та дійшов до нас у кількох музейних колекціях Львова¹, Києва² та приватних збірках.

На Опіллі у кінці XIX – на початку XX ст. широко вживаним був такий полотняний одяг, як “куртка”, “кафтан”, “катанка”, “полотнянка” чи “плахта”. Для їх пошиття використовували конопляні, лляні чи тканини із комбінованим складом сировини полотняного чи чинуватого переплетення. Ляне полотно краще тримало форму, водночас надаючи виробам холодного полиску, тоді як конопляне було еластичнішим, м'якшим, краще облягало фігуру та відзначалося теплими відтінками – від темно-бежевого (небіленого, яке вживали зазвичай для щоденного одягу) до різних відтінків світлої охри, вживаного у святковому комплексі та для пошиття плахт. Окрім того, їх об'єднує прямоспинний крій, вирішення пілочок, які, найчастіше, скріплювались за допомогою поясів, крайок, ременів.

Куртки, кафтани та катанки прямоспинного крою шили із тонкого чинуватого полотна [17, с. 75] у синю або червону смужку. У міському вбранні ці компоненти виконувались із синього або сірого півсукна, тонкої вовняної тканини, оксамиту чи шовку [8, с. 17]. Для них був притаманний широкий комір із вилогами попереду, який могли вирішувати у контрастних до основи кольорах. Дослідники початку XX ст. “катанкою” називають поширену на південному сході Галичини безрукавку, яку порівнюють із кептарем гірських районів [4, с. 141]. Проте, у працях другої половини XIX ст. “катанка” – це верхній жіночий одяг з рукавами, з прямою спинкою, яку могли поширювати від талії за допомогою “вусів”, із пілочками, які находили одна на одну та скріплювалися за допомогою крайки [9, с. 51]. Як і в міському вбранні, кафтани

¹ Музей етнографії та художнього промислу ІН НАНУ (МЕХІП); Львівський історичний музей (ЛІМ); Національний музей у Львові ім. А. Шептицького (НМЛ).

² Український центр народної культури “Музей Івана Гончара” (МІГ).

та катанки народного комплексу відрізнялися кроєм: катанки зберегли давній прямоспинний крій, тоді як кафтани та куртки кроїлись із відрізною спинкою, яка від талії густо збиралась у складки. Ці два компоненти народного вбрання найчастіше згадуються як одяг святковий [7, с. 51; 28, с. 41], тоді як при роботі надавали перевагу полотнянкам.

Куртка за кроєм була різновидом короткого кафтана [17, с. 83] чи “козакина” – верхнього одягу з широкою баскою, невисоким стоячим прямим коміром і дрібним рясуванням на відрізній спинці від лінії талії, який зашпилювався на гачки та щільно облягав верхню частину тіла [1, с. 182]. Як літній варіант у комплексі чоловічого та жіночого вбрання він шився найчастіше зі смугастого (рідше – з білого) полотна зовсім коротким, або з пришивними полами, густо рясованими, які ледь сягали до половини стегна [8, с. 54]. Схожі куртки із назвою “спрани – курмани”, пошиті із сукна, носили у сусідньому з Опіллям районі Чорткова на Західному Поділлі [8, с. 54].

Якщо на теренах південно-східного Опілля (Бережанський та Козівський райони Тернопільської обл.) у пошитті катанок та кафтанників віддавали перевагу смугастим чинуватим тканинам, то на півдні Опілля, у Рогатинському та Галицькому районах Івано-Франківської обл. жіноче верхнє вбрання виконувалось із тонкого доморобного сукна й отримало назву “спенцера”. За типом крою спенцер був близьким як до полотняного верхнього одягу, так і до сукняних жіночих сіраків. Він був скроєним до талії, із прямою спинкою з двома вусами по боках [17, с. 99]. Спенцер застібався на гудзики та мав округле викінчення горловини без коміра і вилог, характерних для сіраків, проте за багатством оздоби плетеними вовняними шнурами і різнобарвною вишивкою був ближчим до останніх, аніж до катанок, оздобу яких слугували лише лінії крою та різнобарвні плетені або ткані пояси. На Городоччині Львівської області були поширені спенцери, пошиті із доморобного полотна (найчастіше лляного), які за кроєм відповідали коротким полотнянкам, єдиною оздобу яких були нашиті дрібні скляні кольорові гудзики [14, арк. 9].

На території Жовківського, Золочівського, Пустомитівського районів Львівської області жінки одягали у свята сукняні та полотняні катанки, останні з яких отримали тут назву “літника” та іноді шились із промислових тканин синього кольору, а також полотнянки, які вдягали у будень при роботі [7, с. 51].

Жіночі жупани довжиною до середини стегна набули поширення у святковому жіночому вбранні Опілля у 20–30-х рр. ХХ ст. У них були використані елементи крою та вирішення конструктивних деталей катанок попереднього періоду, а саме: спинки та пілочок, перша з яких часто була прямою, або ж наслідувала прямоспинний крій, а пілочки були скроєні по діагоналі та найчастіше скріплювались за допомогою гачків. Часто жупани не мали коміра, як і катанки, хоча іноді зустрічаються зразки із великим округлим коміром, близьким до міських кафтанників.

У комплексі чоловічого вбрання із чинуватих тканин у сині чи червоні смужки або білого полотна шили куртки – короткий верхній одяг до талії або з пришивними полами, які сягали половини стегна [7, с. 54]. Прямоспинний крій, пілочки, які могли з’єднуватися за допомогою гачків, або ж знаходити одна на одну та скріплюватися поясом, вибір тканин ріднить їх із жіночими катанками.

Полотнянка – поширений на території Опілля чоловічий та жіночий верхній одяг, зручний та практичний компонент комплексу вбрання, який носили до 30–40-х рр. ХХ ст., хоча наймасовіше і найширше її використовували у ХІХ ст. Декоративне вирішення полотнянки було стриманим, проте сьогодні цей одяг викликає значне зацікавлення оригінальним кроєм, варіативністю моделювання, лаконічним, проте художньо-виразним декором, спрямованим на підкреслення конструктивних деталей виробу, та оригінальним звучанням у комплексі народного вбрання.

Одна з перших згадок про полотнянку з’явилась у праці Я. Головацького [7], матеріал для якої дослідник збирав у 30-х – на початку 40-х рр. ХІХ ст. [11, с. 186]. Ареал поширення цього верхнього одягу етнограф обмежує Львівським повітом і прилеглими до нього територіями: Бережанським (біля Бібрки, Вибранівки та ін.), Золочівським (біля Глинян, Бузька), Жовківським і Перемишлянським повітами (біля Куликів, Жовкви, Потелича,

Любачева, Яворова та ін.) [7, с. 44]. Я. Головацький припускав, що полотнянки запозичені мешканцями Опілля від поляків, які у великій кількості селились особливо в Перемишлянському, Жовківському та Львівському повітах. Українці ж надавали перевагу у пошитті верхнього одягу сукну [7, с. 44].

Підтвердженням думки Я. Головацького можна вважати свідчення Ульріха фон Вердума, мандрівника із Фрісландії, провінції на півночі Нідерландів, який здійснив свою мандрівку Україною у 1670–1672 рр. Він детально зупиняється на описі жіночого та чоловічого сукняного одягу, відмінності у крої між різними його видами, оздобі кожухів, поряд з тим зазначаючи, що влітку селяни ходять лише у сорочках [21, с. 46–47]. Це може означати, що полотнянки не вживали до того, як на теренах Опілля не почали масово селитися поляки.

Думку Я. Головацького щодо запозичення цього компонента одягу поділяв також Хв. Вовк. Він писав, що полотнянка походить від старовинного польського одягу чемліту чи камлоту, поширеного вже у XVI ст. Полотнянка, на його думку, є видозміною свити, пошитою із лляного чи конопляного полотна, а ареал її поширення обмежується галицькою рівниною [5, с. 586–587]. Близький до полотнянки чемліт, згадуваний також Б. Познанським [20, с. 206], носили у селах навколо Києва. Чемліт мав чимало спільних рис із полотнянкою, а саме: крій вусами, досить вузькі рукави, комір-стійку; проте були і відмінності: шився він із тонкого сукна, оздоблювався чорними смугами по стійці і обшлагах та носився під свитою, тоді як полотнянка чи плахта (різновид полотнянки без вусів) одягалась як самостійний верхній одяг чи поверх кожуха. Згідно іншого джерела, чемліт був колись переважно жіночим одягом, шився із тонкого фабричного сукна з коміром та вилогами на рукавах і оздоблювався інколи, окрім чорного сукна, барвистими вовняними нитками [6, с. 412].

Конструктивну спорідненість зі свитою відзначає і польський дослідник А. Фішер. Він називає полотнянку “літньою свитою”, яку носили на цілому Опіллі і Розточчі, а взимку – сукняний одяг чи кожух, для надання комплексу вбрання святкового вигляду [26, s. 62], а інший польський етнограф, О. Кольберг називає її “полотняною сукманою” [27, s. 45]. Ймовірно, дослідник мав на меті підкреслити спільний принцип їх крою, а саме відрізу спинку, яка ззаду густо призбиралась [17, с. 97], а також виділити спільний для них принцип декоративної оздоби, яка у сукмані, як і в полотнянці, підкреслювала лінії крою [14, арк. 9].

У дослідників другої половини XX ст. розходяться думки щодо часових меж появи полотнянки, а також визначення її типологічних особливостей. Так, полотнянку називають новою формою верхнього жіночого та чоловічого одягу (не уточнюючи, коли саме ця форма з'явилась), яка буває довгою чи короткою, зі вставними клинами та складками, чи без них, прикрашена або гладка [9, с. 12]. Згідно іншого джерела, полотнянка була найстарішим видом довгополого полотняного одягу, перші згадки про який зустрічаються у документах XV ст., проте загальнозживаним він став лише у XVI–XVII ст. [16, с. 111]. Виділяли довгу полотнянку, прямоспинну плахту, яку одягали поверх кожуха, та короткий кабат [16, с. 111]. Дослідники цього періоду також відзначали подібність крою полотнянки із кроєм верхнього плечового одягу із сукна та виділяли з-поміж них ті, які не прикрашались і декоровані кольоровим шнуром, аплікацією, вишивкою [24, с. XVIII]. Яворівські полотнянки згадуються лише як доповнення до кожуха, що одягався лише у дощову та снігову погоду [25, с. 59]. Цей полотняний верхній одяг інколи лише згадується як компонент опільського народного вбрання [23, с. 527; 2, с. 202; 12, с. 41; 22, с. 155], а іноді цілком випадає з поля зору дослідників [13; 26].

Отже, протягом другої половини XIX – XXI ст. спостерігається послідовне зменшення уваги до полотнянки. Найбільше інформації про неї надає Я. Головацький [8, с. 44], тоді як наступних дослідників значною мірою цікавило її походження [5, с. 586–587; 16, с. 111] чи практичне застосування одного з її підвидів [9, с. 12]. Проте, цілком слушною та обгрунтованою є думка про спорідненість крою верхнього сукняного одягу та полотнянки, а також виділення її основних типів крою: з вусами та відрізною спинкою.

Поширення полотнянок слід обмежити Перемишлянським, Золочівським, Миколаївським, Пустомитівським, Городоцьким, Яворівським, Жовківським та Буським районами Львівської області, оскільки свідчення про їх використання в Опіллі Тернопільської та Івано-Франківської областей відсутні. Таке районування відповідає свідченням

Я. Головацького [8, с. 44] і Хв. Вовка [5, с. 586–587] з одного боку, збереженим у музеях пам'яткам та фотоматеріалам – з іншого.

Для пошиття цього верхнього одягу використовували домоткане полотно простого або чинуватого переплетення [27, с. 45]. Територіально полотно чинуватого переплетення застосовувалось найчастіше у Яворівському районі, інколи – у Жовківському, тоді як із рухом на схід перевага віддавалась полотну простого переплетення. На території Городоцького району, де здавна вирощували льон, у пошитті верхнього одягу найчастіше використовували тонке лляне полотно [14, арк. 1–2]. Тканина могла бути лляною чи конопляною, або ж поєднувати лляні і конопляні волокна у різних пропорціях. Інколи підкладка полотнянки могла бути пошита із грубшого полотна, тоді як верх – з тоншого, якіснішого¹, хоча частіше і верх, і підкладка кроїлись із того самого полотна², або ж полотнянка не мала підкладки взагалі³.

Були довгі полотнянки, довжиною $\approx 1-1,20$ м⁴, середньої довжини – до середини стегна ($\approx 75-80$ см)⁵ та короткі ($\approx 55-60$ см)⁶. Жіночі полотнянки зазвичай кроїлись більш приталеними, із вусами ззаду, або вставками у боках. На думку дослідників, самі ці вуса відрізняли полотнянку від прямоспинної плахти [8, с. 44]. Окрім того, у Пустомитівському районі Львівської області носили “полотінки” – чоловічі полотняні кафтани середньої довжини [17, с. 96], а також полотнянки із відрізною спинкою у Буському районі Львівської області [27, с. 45].

Крій чоловічої короткої полотнянки був схожий на крій тунікоподібної сорочки. Перегнуте полотнище потрібної довжини залишали суцільною зі спинки та розрізали на дві поли попереду, пришиваючи рукави, комір-стійку або виложистий комір. Часто короткі полотнянки кроїлись із підкладкою, для якої використовували таке ж по якості і за кроєм полотно. Вони також могли мати одну зовнішню кишеню.

Жіночий крій короткої форми полотнянки був складнішим. Полотно перегинали, розрізали на дві пілки та підкрюювали спинку таким чином, щоб вона була вужчою за пілочки. Це дозволяло пілочкам знаходити одна на одну по діагоналі. Крім того, частково формувався і суцільнокросений рукав з того ж полотнища, який надточувався до потрібної довжини вже з іншого шматка тканини. Виріб кроївся згідно з параметрами власниці щільно прилягаючим у талії і розширювався до стегон⁷. Талія могла бути підкреслена двома бічними вусами, розміщеними симетрично по боках⁸. До горловини жіночої полотнянки, як і чоловічої, пришивали комір-стійку або невеличкий виложистий комірець, до якого з основного полотна пілок формували неширокі вилоги.

Одяг, пошитий до талії та розширений від неї, був найбільш зручним і тому широко використовувався у побуті. Він тісно облягав корпус і, разом з тим, розширювався до низу, та, маючи відносно невелику довжину, не заважав при роботі [15, с. 705]. Цим і пояснюється повсюдне на Опіллі використання коротких полотнянок у щоденному вбранні.

¹ Свита чоловіча святкова. с. Черниче Жидачівського району Львівської області. Поч. XX ст. ЛІМ – 8545 ТК – 2830.

² Верхній одяг з конопляно-лляного полотна. с. Копань Бібрського району Львівської обл. (тепер Золочівського району Львівської обл.). Поч. XX ст. ЛІМ – 2116 ТК – 1947; Каптан чоловічий. Львівська обл. 20-ті рр. XX ст. ЛІМ – 1907 ТК – 1953; Полотнянка чоловіча. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 2191 ТК – 1950.

³ Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 2358 ТК – 1985; Кафтан чоловічий. с. Новий Яр Яворівського району Львівської обл. ≈ 1917 р. ЛІМ – 3218 ТК – 2254.

⁴ Верхній одяг з конопляно-лляного полотна. с. Копань Бібрського району Львівської обл. (тепер Золочівського району Львівської обл.). Поч. XX ст. ЛІМ – 2116 ТК – 1947; Кафтан чоловічий. с. Новий Яр Яворівського району Львівської обл. ≈ 1917 р. ЛІМ – 3218 ТК – 2254; Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 2191 ТК – 1950; Свита чоловіча святкова. с. Черниче Жидачівського району Львівської області. Поч. XX ст. ЛІМ – 8545 ТК – 2830.

⁵ Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 1985 ТК – 3763; Полотнянка чоловіча. Львівщина. Кін. XIX – поч. XX ст. ЛІМ – 2358 ТК – 1985.

⁶ Кабат жіночий. с. Добростани Яворівського району Львівської обл. Друга пол. XIX ст. ЛІМ – 2088 ТК – 782; Кабат жіночий. с. Яблунівка Буського району Львівської обл. Робота Теклі Степанівни Ковалик. Поч. XX ст. ЛІМ – 1965 ТК – 783; Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 1965 ТК – 799.

⁷ Кабат жіночий. с. Яблунівка Буського району Львівської обл. Робота Теклі Степанівни Ковалик. Поч. XX ст. ЛІМ – 1965 ТК – 783; Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 1965 ТК – 799.

⁸ Кабат жіночий. с. Добростани Яворівського району Львівської обл. Др. пол. XIX ст. ЛІМ – 2088 ТК – 782.

Полотнянки середньої довжини складають найменш чисельну групу і були поширені у тих селах, які межують із Підгір'ям (частково Миколаївському та частково Перемишлянському районах Львівської області). Збереглися жіночі полотнянки середньої довжини. Їх крій відрізняється від коротких прямим силуетом, а оздоба – більшим багатством та різноманітністю. Розглянемо два відмінних типи крою полотнянки середньої довжини. У першому випадку зберігається тип крою, притаманний коротким полотнянкам, а саме: її спинка і пілочки формуються із суцільного полотна, перегнутого і розрізаного на дві частини, у боки вставлені вуса, проте ширина спинки дорівнює ширині пілочок, які не перекривають одна одну по діагоналі, а лише стикаються. Горловина викінчена стійкою, повністю оздобленою вишивкою¹. В ускладненому варіанті бічні вуса відсутні, тоді як спинка кроїться за принципом свити “із проходкою” [2, с. 83]: спинка підрізається в районі талії по прямій, куди вставляються вуса, а стійка чи комір відсутні. Горловину оздоблює лише суцільна із пілочками вузька смуга орнаменту².

Відповідно до того, вдягали полотнянки на щодень чи на свято, використовували різної якості тканину при практично незмінному крої. Проте, у випадку із довгими полотнянками, з'являється підвид, призначення якого зумовлює його крій. Як уже зазначалося, полотнянки нерідко одягали взимку поверх кожухів для захисту останнього від негоди. У такому випадку до крою із бічними вусами додавалися розрізи при талії, щоб ховати руки у кишені кожуха³.

Довгі ж полотнянки, які використовувались як верхній одяг, самостійно кроїлись аналогічно до попередніх типів, а саме: з бічними вусами, поширюючи поділ за рахунок не одного, а двох однакового розміру вусів, вшитих у боки симетрично⁴, або ж один з них міг бути більшого розміру, а другий – меншого⁵ з коміром чи стійкою, іноді доповнювалися зовнішніми кишенями⁶; скроєні за принципом свити “з прохідкою” без коміра із вилогами на рукавах⁷. Біля коміра полотнянка могла заціпатись на невеликий гудзик⁸, але найчастіше поли скріплювали за допомогою пояса.

Принципи оздоби полотнянки графічно прості. Перш за все, це усі лінії, зумовлені особливостями крою, підкреслені прокладеними зовні виробу швами “вперед голка” та “назад голка”. Нерідко, ці шви розміщувались попарно, найчастіше уздовж пілок та по краю стійки і виконувались контрастними, темними чорними або яскраво-червоними нитками⁹. По низу коротких та середньої довжини полотнянок залишали невеличкі розпірки, також оздоблені декоративними швами, до яких, окрім зазначених, додавали “ланцюжок”¹⁰ та “петельний шов”. Рукави до основи виробу могли пришивати за допомогою контрастного змережування, створюючи тим самим додаткову вертикальну декоративну лінію.

Не слід забувати про декоративні тканини чинуватого переплетення, які використовували для пошиття полотнянок. Вони мали щільнішу структуру, ніж з полотняним переплетенням, а утворені на них візерунки (“ялиночки”, “квадрати”, “шахівки”, “ромбики”) створювали додаткову гру світла і тіні. Доповнені змережуванням чи прокладеними уздовж ліній крою швами, такі полотнянки надавали народному вбранню святкового вигляду.

Відомі випадки, коли для пошиття цього верхнього одягу використовували тканину, переткану однією чи кількома червоними смугами, які, зазвичай, розміщували у нижній частині виробу. Наприклад, полотнянка із Жовківського району Львівської обл. оздоблена тканю

¹ Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 1985 ТК – 3763.

² Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 2358 ТК – 1985.

³ Кафтан чоловічий. с. Новий Яр Яворівського району Львівської обл. ≈ 1917 р. ЛІМ – 3218 ТК – 2254.

⁴ Свита чоловіча святкова. с. Черниче Жидачівського району Львівської області. Поч. XX ст. ЛІМ – 8545 ТК – 2830.

⁵ Верхній одяг з конопляно-лляного полотна. с. Копань Бібрського району Львівської обл. (тепер Золочівського району Львівської обл.). Поч. XX ст. ЛІМ – 2116 ТК – 1947.

⁶ Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 2191 ТК – 1950.

⁷ Каптан чоловічий. Львівська обл. 20-ті рр. XX ст. ЛІМ ТК – 1952.

⁸ Свита чоловіча святкова. с. Черниче Жидачівського району Львівської області. Поч. XX ст. ЛІМ – 8545 ТК – 2830.

⁹ Полотнянка. Львівщина. Поч. XX ст. ЛІМ – 1965 ТК – 799.

¹⁰ Кабат чоловічий. Львівська обл. Поч. XX ст. ЛІМ – 1986 ТК – 781.

червоною смугою по долу, а її конструктивні деталі з'єднані за допомогою змережування білими нитками¹.

Для виконання декоративних швів на полотнянках використовували бавовняні червоні та чорні, білі лляні або чорні вовняні нитки.

Найменш оздобленими залишалися довгі полотнянки. Полотнянка, пошита у 30-х рр. ХХ ст., мала комір, вишитий вузькою смугою орнаменту, виконаного хрестиком чорними нитками. Її візерунок дуже простий – це чергування квадратів, із вписаними в них ромбами і косими хрестами². Значно більше декору у коротких чоловічих та середньої довжини жіночих полотнянках початку ХХ ст. У першому випадку вишивка хрестиком, півхрестиком, гладдю, набируванням, машинним швом червоними та чорними нитками розміщується на стійці та кишені. Композиція останньої стає композиційним центром виробу, знаходячи своє продовження на пілці за допомогою смуг із китицями на кінці, які виходять від її осереддя, тоді як орнаментальна смуга стійки доповнює центральну, повторюючи основні її мотиви³.

Найбільш ускладненим є композиційне вирішення середньої довжини жіночих полотнянок. Воно будується на ритмі горизонтальних орнаментальних смуг із вертикальними, які відповідають лініям зшивання основних деталей крою⁴, або ж акцентують увагу на вилогах рукавів та стійці⁵. Таке вирішення не порушує загальної структури виробу, а урізноманітнює і доповнює її.

Порівняння полотнянки з іншим верхнім одягом Опілля може продемонструвати внутрішню єдність принципів побудови верхнього одягу та виявити окремі їх характерні особливості. Їх загальний силует, незалежно від типологічної групи, залишається практично незмінним. Для чоловіків – це одяг прямого або злегка розширеного до низу крою, тоді як жіночий сильно приталений зі значно поширеним вусами подолом. Відповідно до матеріалу, з якого вона шилась, полотнянка близька до яворівського кабата. В окремих кабатах, пошитих із доморобного полотна у кінці ХІХ ст., рукав викроєний за тим самим принципом, що й у полотнянки, тобто із тієї ж тканини, що й пілочки та спинка, до якої дошивалось полотно до потрібної довжини⁶. Горловина кабату могла мати вузьку стійку або ж вирішуватись за допомогою обшивки, так само, як і в окремих полотнянках. Проте жіночі яворівські кабати значно менш приталені, а оздоблення пілок і низу виробу – яскравіше та багатше. Вони зазвичай зашпилювались на ряд гудзиків, тоді у полотнянці пілочки скріплювались найчастіше за допомогою пояса.

Полотнянки, пошиті за принципом свити “із прохідкою”, близькі до крою сіраків, опанч та капот, проте їхнє декоративне вирішення докорінно відмінне. Якщо перші вражають нашитими смугами кольорових шнурів, аплікативними мотивами, а капоти – смушковими вилогами і золотим позументом, полотнянка оздоблювалась лише вузькими стрічковими швами контрастного кольору, або залишалася зовсім чистою. Верхній одяг, який шився із сукна, найчастіше кроїли з великим коміром та вилогами, опанчу – з “бородицею”, яка мала скоріше декоративне, аніж практичне значення, тоді як полотнянки могли мати невеликі стійку чи виложистий комір.

Хоча у способах і масштабах декорування полотнянка поступається сукняному верхньому одягу, її значення у загальному комплексі народного вбрання значне. Оздоблена найчастіше лише по краю пілок та по низу, вона надавала жіночій постаті скульптурної монументальності, підкреслюючи її талію, виділену кроєм та доповнену контрастним (найчастіше, червоним) поясом. Маючи багато спільного у крої з опільськими варіантами свити (опанчами і сіраками), полотнянка була більш легшим їх варіантом, не лише у тому значенні, що вона менше зігрівала, а й щодо загального декоративного навантаження у комплексі

¹ Полотнянка. Жовківський район Львівської обл. Поч. ХХ ст. Приватна колекція Р. Гунди (м. Львів).

² Свита чоловіча святкова. с. Черниче Жидачівського району Львівської області. Поч. ХХ ст. ЛІМ – 8545 ТК – 2830.

³ Полотняний верхній одяг (“спенцер”). с. Добростани Яворівського району Львівської обл. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст. ЛІМ – 2088 ТК – 786.

⁴ Полотнянка. Львівщина. Поч. ХХ ст. ЛІМ – 2358 ТК – 1985.

⁵ Полотнянка. Львівщина. Поч. ХХ ст. ЛІМ – 1985 ТК – 3763.

⁶ Кабат чоловічий. Львівська обл. Поч. ХХ ст. ЛІМ – 1986 ТК – 781.

народного вбрання. З одного боку, вона була своєрідною паузою між композиційно навантаженою пазухою із гаптованим чи вишиваним комірцем, під яким у декілька рядів розміщувалось щире чи скляне намисто, та барвистою вибійчаною спідницею із білою запаскою (в одному варіанті комплексу), або ж доповнювала контраст поясного одягу темної спідниці і світлої запаски (в іншому варіанті). З іншого, слід виділити інтегруючу функцію полотнянки, яка збирала в єдиний цілісний образ різноманітні фактури, присутні у ньому: оздоблену вишивкою сорочку та запаску, темну катанку і спідницю, яка також могла бути вибійчаною, а також з'ємні нашійні прикраси.

Композиційне значення полотнянки залежало також від її довжини. Короткі та середньої довжини, вони перебували у безпосередньому зв'язку із поясним одягом, доповнюючи чи контрастуючи із ним, тоді як довгі огортали постать цілком, надаючи їй святково-монументального, узагальнено-урочистого звучання.

Отже, полотняний одяг з його варіативністю та різноманітністю демонструє оригінальність розвитку народного вбрання, у якому простота переходить у довершеність, а єдність тканини, крою і оздобы одного виробу гармонійно доповнює художні вартості іншого у комплексі народного вбрання. Куртка, кафтан та катанка за кроєм, використанням фабричних тканин та способом оздоблення перегукуються із міщанським одягом, тоді як плахта і полотнянка – суто народні компоненти народного вбрання. Доцільним було б продовження і поглиблення вивчення полотняного одягу із виділенням територіальної специфіки між окремими районами Опілля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Р. П. Энциклопедия моды / Р. П. Андреева. – СПб. : Литература, 1997. – 416 с.
2. Білан М. С. Український стрій / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – Львів : Фенікс, 2000. – 326 с.
3. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка (етнографічний аспект) / Л. Булгакова-Ситник. – Кам'янець-Подільський : ПП Медобори-2006, 2010. – 336 с.
4. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 356 с.
5. Волков Хв. Этнографические особенности украинского народа / Хв. Волков // Украинский народ в его прошлом и настоящем. – Том II. – Отд. 4. – Петроград : Типография т-ва Общественная польза, 1916. – С. 455–647.
6. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Том II / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1991. – 448 с.
7. Головацкий Я. Ф. О костюмахъ или народномъ убранствѣ русиновъ или русскихъ въ Галичинѣ и Сѣверовосточной Венгріи / Я. Ф. Головацкий. – Петроградъ: Въ типографіи А. А. Краевскаго (Литейная, дом № 38), 1868. – 67 с.
8. Головацкий Я. Ф. О народной одеждѣ и убранствѣ Рисиновъ или Русскихъ въ Галичинѣ и сѣверо-восточной Венгріи / Я. Ф. Головацкий. – Спб. : Типографія В. Киршбаума, 1877. – 85 с.
9. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 78 с.
10. Захарчук-Чугай Р. З. Українська народна вишивка (західні області України) / Р. З. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 192 с.
11. Кирчів Р. Ф. Етнографічно-фольклорна діяльність “Руської трійці” / Р. Ф. Кирчів. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2011. – 422 с.
12. Космина О. Традиційне вбрання українців. Т. I. Лісостеп – степ / О. Космина. – К. : Балтія-друк, 2013. – 160 с.
13. Культура і побут населення України: Навч. посібник / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. – К. : Либідь, 1993. – 228 с.
14. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Ф. 140. Спр. 15/л. Чехович С. В. Вишивальниці Городоцького району. – 28 арк.

15. Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. / Г. С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1956. – С. 543–757.
16. Матейко К. Український народний одяг / К. Матейко. – К. : Наукова думка, 1977. – 224 с.
17. Матейко К. Український народний одяг. Етнографічний словник / К. Матейко. – К. : Наукова думка, 1996. – 195 с.
18. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.
19. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с.
20. Познанский Б. Одежда Малороссовъ / Б. Познанский // Труды двѣнадцатаго археологического съезда въ Харьковѣ, 1902. Томъ III. – Москва, 1905. – С. 178–210.
21. Січинський В. Чужинці про Україну / В. Січинський. – Авгсбург : Видання Петра Павловича, 1946. – 96 с.
22. Стельмащук Г. Народне вбрання мешканців Опілля / Г. Стельмащук // Голешів в історії, культурі та людських долях: історико-краєзнавчі нариси, спогади / [Упоряд. Ф. Романович, Р. Яців]. – Львів : Простір-М, 2014. – С. 152–155.
23. Стельмащук Г. Регіональні риси традиційного вбрання українців XIX – початку XX ст. / Г. Стельмащук // Українське народознавство / [За ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва]. – Львів : Фенікс, 1994. – С. 518–546.
24. Українське народне мистецтво. Вбрання / [під заг. ред. К. Г. Гуслистого]. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 325 с.
25. Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини / Р. В. Чугай. – К. : Наукова думка, 1979. – 142 с.
26. Fischer A. Rusini. Zarys etnografji Rusi z tablicami i 33 ilustracjami / A. Fischer. – Lwów–Warszawa–Kraków : Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1928. – 192 s.
27. Kolberg O. Dzieła wszystkie. T. 56. Ruś Czerwona. Część I / O. Kolberg. – Wrocław–Poznań : Polskie towarzystwo ludoznawcze, 1976. – 446 s.
28. Zawadzki W. Obrazy Rusi Czerwonej / W. Zawadzki. – Poznań : J. K. Zupański, 1869. – 80 s.

REFERENCES

1. Andreeva, R. P. (1997), *Encyklopedia mody* [Encyclopedia of Fashion], St. Petersburg, Literatura. (in Russian).
2. Bilan, M. S. and Stelmaschuk, G. G. (2000), *Ukrainskyi strii* [Ukrainian Costume], Lviv, Fenix. (in Ukrainian).
3. Bulgakova-Sytnyk, L. (2010), *Podilska narodna vyshyvka (etnografichnyi aspekt)* [Podillia's Folk Embroidery (Ethnographic Aspect)], Kamianets-Podilskyi, Medobory-2006. (in Ukrainian).
4. Vovk, Ph. (1995), *Studii z ukrainskoi etnografii ta antropologii* [Ukrainian Ethnography and Anthropology Studies], Kyiv, Mystectvo. (in Ukrainian).
5. Volkov, Ph. (1916), *Etnograficheskie ocobennosti ukrainskogo naroda* [Ethnographic Features of the Ukrainian People], *Ukrainskyi narod v ego proshlom i nastoyashchem* [Ukrainian People in Their Past and Present], Vol. II, Petrograd, Obcshestvennaya polza, pp. 455–647. (in Russian).
6. Voropai, O. (1991), *Zvychai nashogo narodu. Etnografichnyi narys* [Tradition of Our People. Ethnographic Essay], Vol. II, Kyiv, Oberig. (in Ukrainian).
7. Golovatskyi, Ja. F. (1868), *O kostiumah ili narodnom ubranstve rusinov ili russkih v Galichine i Severovostochnoi Vengrii* [About Costumes or Folk Clothes Ukrainians People from Galicia and North Eastern Hungary], Petrograd, A. A. Krayevsky. (in Russian).
8. Golovatskyi, Ja. F. (1877), *O kostiumah ili narodnom ubranstve rusinov ili russkih v Galichine i Severovostochnoi Vengrii* [About Costumes or Folk Clothes Ukrainians People from Galicia and North Eastern Hungary], St. Petersburg, V. Kirshbaum. (in Russian).

9. Gurgula, I. (1966), *Narodne mystectvo zakhidnykh oblastei Ukrainy* [The Folk Art of Western Regions of Ukraine], Kyiv, Mystectvo. (in Ukrainian).
10. Zakharchuk-Chuhai, R. Z. (1988), *Ukrainska narodna vyshyvka (zakhidni oblasti Ukrainy)* [Ukrainian Folk Embroidery (Western Regions of Ukraine)], Kyiv, Naukova Dumka. (in Ukrainian).
11. Kyrchiv, R. F. (2011), *Etnografichno-folklorna diialnist "Ruskoi triitsi"* [Ethnographic and Folklore Activities of "Ruska Triytsia"], Lviv, Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
12. Kosmyna, O. (2013), *Tradytsiine vbrania ukrainciv. T. I. Lisostep – step* [Traditional Clothes of Ukrainians. Vol. I. Forest-steppe – steppe], Kyiv, Baltia-druk. (in Ukrainian).
13. Naulko, V. I., Artiuh, L. F. and Gorlenko, V. F. (1993), *Kultura i pobut naseleння Ukrainy* [The Culture and Everyday Life of Ukrainian People], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
14. *Lvivska natsionalna naukova biblioteka im. V. Stefanyka* [Lviv National Scientific Library named after V. Stefanyk], fund 140, case 15/1. Chekhovych S. V. Embroiderers Horodok district. – 28 p.
15. Maslova, G. S. (1956), *Narodnaya odezhda rysskikh, ukraintsev i belorysov v XIX – nachale XX v.* [Russian, Ukrainian, Belorussian Folk Dress in the XIX – the early XX century], *Vostochnoslavianskyi etnographicheskyyi sbornik* [East Slavic Ethnographic Scientific Works], Moscow, Academy of Sciences of USSR, pp. 543–757. (in Russian).
16. Mateiko, K. (1977), *Ukrainskyi narodnyi odiag* [Ukrainian Folk Clothes], Kyiv, Naukova Dumka. (in Ukrainian).
17. Mateiko, K. (1996), *Ukrainskyi narodnyi odiag. Etnographichnyi slovnyk* [Ukrainian Folk Clothes. Ethnographic Dictionary], Kyiv, Naukova Dumka. (in Ukrainian).
18. Nikolayeva, T. (1996), *Istoria ukrainskogo kostiuma* [History of Ukrainian costume], Kyiv, Lubid. (in Ukrainian).
19. Nikolayeva, T. (2005), *Ukrainskyi kostium. Nadia na renesans* [Ukrainian costume. The Hope of Renaissance], Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).
20. Poznanskyi, B. (1905), *Odiezhda malorossov* [Maloross' clothes], *Trydu dvenadcatago arheologicheskago syezda v Kharkove* [The twelfth Archaeology Congress in Kharkiv Scientific Works], Vol. III, pp. 178–210. (in Russian).
21. Sichynskyi, V. (1946), *Chuzhyntsi pro Ukrainu* [Foreigner about Ukraine], Augsburg, Petro Pavlovych edition. (in Ukrainian).
22. Stelmashchyk, G. (2014), *Narodne vbrannia meshkantsiv Opillia* [Folk Clothes Opillia's Residents], *Goleshiv v istorii, kultury ta liudskyyh doliah: istoryko-krayeznavchi narysy, spogady* [Goleshiv in history, culture and human fates: historical and region studies essays, memoirs], Lviv, Prostir-M, – pp. 152–155. (in Ukrainian).
23. Stelmashchyk, G. (1994), *Regionalny rysy tradytsiynogo vbrannia ukrainciv XIX – pochatku XX st.* [Regional Feature of tradition clothes by Ukrainians in the XIX – the early XX century], *Ukrainske narodoznnavstvo* [Ukrainian Ethnology], Lviv, Fenix, pp. 518–546. (in Ukrainian).
24. Guslysty, K. G. (1961) *Ukrainske narodne mystectvo. Vbrannia.* [Ukrainian Folk Art. Clothes], Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchogo mystectva i muzychnoi literatury USSR. (in Ukrainian).
25. Chygai, R. V. (1979), *Narodne dekoratyvne mystetstvo Yavorivshchyny* [Javoriv Region Folk Decorative Art], Kyiv, Naukova Dumka. (in Ukrainian).
26. Fischer, A. (1928), *Rusini. Zarys etnografji Rusi z tablicami i 33 ilustracjami* [Rusyny. Ethnography Essay with Tables and 33 Illustrations], Lviv–Warsaw–Krakow, Publisher national plant them. Ossolińskich. (in Polish).
27. Kolberg, O. (1976), *Dziela wszystkie. T. 56. Ruś Czerwona. Część I* [All Affairs. Vol. 52. Red Rus. Part I], Wrocław–Poznan, Polish Ethnological Society. (in Polish).
28. Zawadzki, W. (1869), *Obrazy Rusi Czerwonej* [Depictions of Red Rus], Poznan, J. K. Zupański. (in Polish).

УДК 769 (410.1) “17/18” : 069 (477.54)

Марина Філатова

**ОБРАЗ “МАЛЮКА БОНІ” В АНГЛІЙСЬКІЙ САТИРИЧНІЙ ГРАВЮРІ
МЕЖІ ХVІІІ–ХІХ СТОЛІТЬ З ФОНДІВ ХАРКІВСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

У статті досліджено колекцію англійської антинаполеонівської сатиричної графіки кін. ХVІІІ – поч. ХІХ ст. з фондів Харківського художнього музею. Охарактеризовано індивідуальні особливості творчого почерку відомих англійських карикатуристів, підкреслено прямий зв'язок сюжетів карикатур з політичною ситуацією того часу. Більшість англійських карикатур межі ХVІІІ–ХІХ ст. пов'язано з ім'ям Наполеона Бонапарта, який і був головним героєм переважної кількості сатиричних аркушів.

Ключові слова: англійське мистецтво, політична карикатура, сатирична графіка, Наполеон Бонапарт, “Малюк Боні”.

Марина Філатова

**ОБРАЗ “МАЛЫША БОНИ” В АНГЛИЙСКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ГРАВЮРЕ
РУБЕЖА ХVІІІ–ХІХ ВЕКОВ ИЗ ФОНДОВ ХАРЬКОВСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ**

В статье исследовано коллекцию английской антинаполеоновской сатирической графики кон. ХVІІІ – нач. ХІХ вв. из фондов Харьковского художественного музея. Охарактеризовано индивидуальные особенности творческого почерка известных английских карикатуристов; подчеркнута прямую связь сюжетов карикатур с политической ситуацией того времени. Большинство английских карикатур рубежа ХVІІІ–ХІХ вв. связано с именем Наполеона Бонапарта, который и был главным героем подавляющего числа сатирических листов.

Ключевые слова: английское искусство, политическая карикатура, сатирическая графика, Наполеон Бонапарт, “Малыш Бони”.

Marina Filatova

**THE PORTRAYAL OF “LITTLE BONEY” IN BRITISH SATIRICAL ENGRAVING
OF EIGHTEENTH TO NINETEENTH CENTURIES FROM THE KHARKIV
ART MUSEUM FUNDS**

The paper studies the collection of British anti-Napoleonic satirical graphics of the late eighteenth early, nineteenth centuries from the funds of the Kharkiv Art Museum. It identifies the individual characteristics of the artistic style of famous British cartoonists, whilst also highlighting the direct link between the themes and the political situation of the time.

Satirical graphics of the late eighteenth, early nineteenth century are a distinctive and colorful phenomenon of British art and culture. During this time, the absence of censorship and freedom of the press in England created favorable conditions for the development of political cartoons in contrast to continental Europe. Caricature broadsheets were published on a daily basis for popular consumption in their hundreds and thousands. Created by outstanding masters of this genre such as James Gillray, George Cruikshank, William Elms, Charles Williams, these satirical sheets appeared instantaneously, as troublesome news reached the shores of Albion. These cartoons were a powerful political tool – not only did they amuse and entertain, they annoyed, thrilled and had great influence on public opinion.

Not one historical era has been reflected so well in caricatures, as that of Napoleon Bonaparte. He was the protagonist of the overwhelming majority of British cartoons at the turn of the nineteenth century. The British created a caricature of Napoleon as “Little Boney”. In the Napoleonic

era British cartoonists fulfilled an important social mandate, by creating an image of Napoleon which caused the viewer not only disgust but also disdain. During these years, the caricatures of Napoleon brought together the people of Europe, creating a new international language which facilitated the exchange of opinions on the person on everyone's mind – Napoleon Bonaparte. It is the British cartoonists of this era, who had the most profound influence on foreign artists and made the greatest contribution to the forming principles and guiding rules of the genre of political caricatures as we know it today.

Key words: *British art, political caricature, satirical drawings, Napoleon Bonaparte, "Little Boni".*

Англійська сатирична графіка кінця XVIII – початку XIX ст. – одне з найбільш самобутніх та яскравих національних явищ в історії англійської культури. Саме в ній якнайяскравіше виявився англійський гумор, любов до парадоксальності ситуацій та порівнянь, сарказм. У колекції зарубіжного мистецтва Харківського художнього музею зберігається понад 100 сатиричних аркушів англійської карикатури, з яких більша частина є антинаполеонівськими. Створені у період піднесення в Англії цього жанру графіки, що характеризується активністю художників, пік якої припадає на епоху боротьби народів з Наполеоном, вони дають безцінний матеріал для вивчення загальних рис англійської політичної карикатури межі XVIII–XIX ст. і особливостей творчості окремих майстрів.

Вивчення та дослідження художньої спадщини англійської графічної школи, проблем розвитку сатиричної гравюри – одна зі складових проблематики художньої культури та образотворчого мистецтва Англії. Праці з даної теми можна розподілити на декілька груп: загальні дослідження з історії карикатури, в які включені розділи з історії англійської політичної сатири кінця XVIII – XIX ст.; роботи, присвячені творчості окремих майстрів; каталоги різних музейних колекцій та виставок; довідкові видання. Серед іноземних видань слід, перш за все, назвати дослідження Дж. Ештона [9], Ф. Клінгендера [11], Б. Лінча [12]. Найповнішим та точним за відомостями джерелом є каталог колекції Британського музею, складений Мері Дороті Джордж [10]. Вітчизняних досліджень з англійської політичної сатири поки що немає. Багато карикатур взагалі ще не опубліковано. О. В. Швириков [7], прослідковуючи історію розвитку карикатури в різних країнах впродовж століть, значну увагу приділяє і політичній сатирі Англії. Робота К. О. Некрасової [3] має оглядовий характер. Особливої уваги заслуговує книга В. П. Шестакова [8]. В ній вперше англійське образотворче мистецтво, і в тому числі карикатура, розглядається як цілісний процес, в якому відображається ментальність нації, зростання національної самосвідомості, особливості національного характеру.

Мета статті – проаналізувати антинаполеонівські сатиричні аркуші відомих англійських карикатуристів межі XVIII–XIX ст. з колекції Харківського художнього музею, розкрити основні засади, характерні в цілому для англійської політичної сатири цього періоду, а також визначити індивідуальні особливості творчої манери кожного з майстрів.

Особлива цінність англійських карикатур полягає в максимальному наближенні сучасної людини до реалій минулого. Хитросплетіння європейської політики показані у всьому різноманітті, рельєфно та дотепно [9, с. 25]. Диктатура Наполеона протиставила спочатку революційну, а згодом імператорську Францію іншим європейським державам, що призвело до численних воєн. Французькі війська не раз захоплювали території Німеччини, Італії, Швейцарії, Голландії, Португалії, Іспанії, Австрії та Росії. Єдиною європейською країною, яка уникла ворожого вторгнення, виявилася Великобританія, багато в чому завдяки тому, що вона була надійно захищена морями та потужним флотом. З 1793 року Великобританія вступила у війну з революційною Францією, і саме тоді англійському уряду стала у нагоді сатирична зброя карикатуристів. Треба віддати належне мистецтву останніх, їх умінню тонко відчувати настрої англійського суспільства, яке вимагало нищівного висміювання ворога. Британський ліберальний історик Дж. М. Тревел्यान писав, що в епоху наполеонівських воєн карикатури "панували над свідомістю та уявою століття так само, як фотографія і фільми панують над нашими" [5, с. 509].

Жодна історична епоха не була так повно представлена в карикатурах, як епоха Наполеона Бонапарта. В Англії, Франції, Іспанії, Австрії, Пруссії, Німеччині, Росії кожен його дію зустрічали новими сатиричними аркушами. Наполеон чудово розумів, що ніщо так не применшує в очах суспільства його особистість, як карикатури, тому ноту за ноту посилав він до Англії, вимагаючи від уряду приборкання карикатуристів. Укладаючи Ам'єнський договір (1802), Бонапарт вніс умову, щоб пасквілянтів, які висміюють його особистість і діяння, було притягнуто до судової відповідальності нарівні з убивцями [3, с. 50]. Але лондонський уряд, знаючи ціну карикатурі, не зачепив жодного з великих сатириків, заарештувавши для виду кілька нікому не відомих осіб. Чим відомішим ставало ім'я Наполеона, тим більше та сильніше ставала армія карикатуристів. Необхідно відзначити, що техніка офорту, в якій виконувалися карикатури, давала можливість отримати до 200 якісних відбитків з однієї дошки. Тому не дивно, що відбитки більшості згадуваних у цій статті аркушів є і в інших музеях як нашої країни, так і зарубіжних, у тому числі і у Британському музеї.

Слід зазначити, що історія карикатури невіддільна від історії цензури. Починаючи з XVI століття, цілий ряд європейських країн публікують закони і укази, які забороняють поширення естампів наклепницького характеру [7, с. 118]. В іншому становищі була англійська карикатура. Відсутність цензури і свобода друку в Англії створили сприятливіші умови для розвитку карикатури порівняно з континентальною Європою; художники та журналісти могли більш вільно висміювати Наполеона, а тому кожен його вчинок знаходив сувору оцінку в сатиричній гравюрі. В жодній європейській країні мистецтво карикатури не було так розвинене, як тут. Але цьому сприяли не тільки традиції політичної свободи та свободи друку, а й тривале культивування сатиричного жанру в англійському мистецтві. У першій половині XVIII ст. користувалися великим успіхом карикатури Уільяма Хогарта (1697 – 1764), який створив собі безсмертне ім'я своїми знаменитими картинами-сатирами. Успіх Хогарта сприяв появі, в другій половині XVIII ст., цілої плеяди талановитих художників-карикатуристів на чолі з Джеймсом Гілреєм і Томасом Роуландсоном. Реалістичне мистецтво Хогарта з притаманними йому аналітичністю, використанням театральних та драматургічних прийомів та одночасним зверненням до символіки, алегорії вплинуло на англійську політичну сатиру межі XVIII–XIX ст. [12, р. 54].

Однією з улюблених тем англійських карикатуристів був, звичайно, Наполеон, який енергійно, але безрезультатно прагнув зламати могутність Англії. Англійські карикатуристи Дж. Гілрей, Дж. Крукшенк, У. Ельмс та інші створили не менше тисячі сатиричних малюнків, що висміювали Наполеона та його політику. Не було жодної слабкої риси в його характері, не залишилося, здається, жодної частини тіла, які не були б зображені ними в карикатурному вигляді. Саме англійці створили карикатурний тип Бонапарта у вигляді “Малюка Боні”.

Атаку англійських карикатуристів на Наполеона очолив видатний художник Джеймс Гілрей (James Gillray, 1757 – 1815). У колекції Харківського художнього музею зберігаються відомі сатиричні аркуші майстра, які дають яскраве уявлення про своєрідну графічну мову Дж. Гілрея та характер його сміху. Зазвичай у своїх творах художник уникає оповідного розвитку сюжету, написів, що передають репліки персонажів; його мова лаконічна та дохідлива. Майстер багато трудився над створенням карикатурного типу Наполеона. У карикатурі “Союзні держави, що відроджують рівність” (1 вересня 1799 р.) художник створює далекий від портретності гротескний образ Бонапарта: потворний ніс, непоказна фігура на некрасивих ногах у високих чоботях, довгі руки. Все це було підкреслено Гілреєм та притому так вдало, що іншим художникам залишалося тільки наслідувати. Це він перший започаткував зображення Наполеона у вигляді корсиканської лисиці (натяк на хитрість корсиканського вихідця) та корсиканського м'ясника, в крамниці якого серед свинячих, волових та інших туш висять людські туші (натяк на нещадне винищення роду людського завдяки безперервним війнам). Взагалі, в сатиричних аркушах майстра використані комічні ситуації, розмаїті; відчувається велика майстерність художника в створенні гострих індивідуальних характеристик персонажів.

Як тільки Великобританія оголосила війну Франції (1803) і Наполеон почав приготування до висадки великого десанту, британську націю охопив жах перед французьким

вторгненням. Карикатуристи стали навперебій випускати патріотичні листи, прагнучи применшити французьку загрозу в очах обивателів. Особливо важливо було “применшити” французького очільника – Наполеона Бонапарта, якого стали повсюдно зображати коротуном. Саме в 1803 році він отримав свою головну карикатурну кличку – “Малюк Боні”, що закріпилася за ним назавжди. Роздуми про велике та мале не могли не викликати в англійців асоціацій з головним літературним твором на цю тему “Подорож Гуллівера” Джонатана Свіфта. У результаті 26 червня 1803 року вийшла у світ гравюра Гілрея, що зображує англійського монарха Георга III в ролі короля велетнів, який розглядає у підзорну трубу крихітного Гуллівера-Наполеона. У фондах Харківського художнього музею є два відбитки аркуша “Король Бробдінгнега і Гуллівер” (26 червня 1803 р.). Ця сатира Гілрея стала однією з найбільш популярних антинаполеонівських карикатур та викликала безліч наслідувань [7, с. 109].

Одним з найвідоміших сатиричних творів майстра є аркуш зі складним літературним підтекстом та безліччю захоплюючих деталей – “Долина смертної тіні” (14 вересня 1808 р.). Сюжет сходить до знаменитої релігійної алегорії Джона Беньяка “Шлях паломника” (1678), де описуються мандри Християнина, що долає багато спокус на шляху із земного світу в Рай. Десятий розділ так і називається “Долина смертної тіні”. Гілрей пародійно зображує Пекло, в яке потрапив “Малюк Боні”. Художник персоніфікує народи та країни у вигляді тварин, птахів, жаб, змій, створює алегорії, влучно інтерпретуючи політичну ситуацію часу. Експресивний малюнок, загальний гротесковий характер зображення, його високе емоційне напруження позбавляють роботу комічності, здатної викликати сміх. Вона виглядає швидше як гостра, зла сатира.

Творець більшості гравюр, присвячених російській кампанії 1812 року, – Уільям Ельмс (William Elmes, активно працював у 1804–1816 рр.), створює репліку на пророчий аркуш Гілрея “Долина смертної тіні” (1808) з такою самою назвою. Це вже 1812 рік, і головна загроза “Малюку Боні” виходить від Росії. Російський ведмідь більш не скутий, він встав на диби та нападає на Бонапарта. Смерть, залишивши Іспанського мула, видерлася на Ведмедя і вже вразила кількох французьких генералів. Язики вогню у Гілрея, що відсилають до пекельного полум'я, в Ельмса перетворилися на заграву московської пожежі – у самій їх гущі виникає купол з хрестом – “Кремлівський палац” – та караюча рука з написом “помста”. З небес летить розлючена “московитська кішка”. Є тут і улюблений персонаж Ельмса – Джек Фрост (Мороз), який їде в санях, як Санта Клаус. Постать “Малюка Боні” в точності скопійована з гілреївського аркуша, але в Ельмса він наступив ногою на розп'яття, Біблію та єпископський жезл, тим самим художник хотів прибрати можливість асоціації Наполеона з благочестивим християнином зі “Шляху паломника”. Ельмс намагався слідувати історичним реаліям, на відміну від Гілрея, він не намагався заглянути в майбутнє, адже і сьогодення давало багато приводів для оптимізму. Гравюра Ельмса – не продовження, а скоріше іронічна пародія на карикатуру Гілрея – настільки різні були характери обдарувань цих двох майстрів [6, с. 71].

Уільям Ельмс часто використовує фантазмагоричні образи. Багато його композицій побудовано на основі гротескового контрасту. На аркуші “Генерал Мороз, який голить малюка Боні” (1 грудня 1812 р.) змальовано величезне фантастичне чудовисько з ведмежими ногами, яке схопило Наполеона та наступило пазуристими лапами на французькі війська. Фантазмагорична картина протистояння Наполеона та російського морозу. На цій гравюрі немає навіть натяку на російську армію: генерал Мороз розправився з французами поодиночі, розтоптавши крихітних солдатиків своїми ведмежими лапами. Однією рукою Мороз схопив свою жертву, “Малюка Боні”, за ніс, в іншій тримає бритву з написом “Російська сталь”. Сюжет з бритвою згодом десятки разів повторювався карикатуристами всієї Європи [6, с. 93].

Під час Вітчизняної війни 1812-го року була дуже популярна легенда про те, що нібито отаман Платов пообіцяв віддати свою дочку в дружини тому, хто впіймає Бонапарта. На аркуші Ельмса “Ласий шматок для козака, або Винагорода Платова за голову Бонапарта” (4 січня 1813 р.) дочка Платова представлена у вигляді козачки, чий образ складений з цікавого поєднання краси та варварства. У її ніг зображено купідона, який шукає свою жертву серед “хмар козаків”, що носяться у небі та полюють на “Малюка Боні”. Карикатура нагадує лубочну картинку: немає світлотіньового моделювання та пластичності форм, відсутня глибина

простору, композиція має чисто декоративне звучання на площині, що підкреслено широкими плямами розмальовки.

Один з найталановитіших британських художників XIX ст. Джордж Крукшенк (George Cruikshank, 1792 – 1878) особливо багато карикатур створив наприкінці 1812 і в 1813 році, коли Наполеон зазнав фіаско в Росії. Твори 1813–1823 рр., що належать Харківському художньому музею, дають певне уявлення про ранній період творчості майстра, коли, знаходячись під впливом батька, відомого карикатуриста Ісаака Крукшенка (Isaak Cruikshank, 1764 – 1811), він створив свій власний своєрідний стиль. Більшість сатиричних аркушів Дж. Крукшенка з фондів музею вирішена у формі “розмовної карикатури”. У його роботах не слід шукати об’єктивно-історичної оцінки тому, що відбувалося. Вони відображають загальні антинаполеонівські настрої епохи: військові успіхи союзників у 1813 році (“Кровопускання та гаряча вода! Або Союзні доктори приводять Боні до свідомості” (12 грудня 1813 р.)), поспішна втеча Наполеона з Росії (“Неймовірна втеча, або Великий стрибок Боні “а ля Грімальді!” (1813)), позбавлення французького імператора престолу (“Союзні пекарі, або Корсиканська жаба у скрутному становищі” (1 квітня 1814 р.)). Дж. Крукшенк поєднує в своїх творах комічність ситуації, карикатурне зображення персонажів та гумористичність написів, реплік. Не підлягає сумніву прямий зв’язок карикатур з пресою того часу, що з невпинною ідкістю і злісністю нападала на Наполеона [9, р. 27]. Образ Наполеона, створений художником, – це популярний карикатурний тип “Малюка Боні”, – немічного карлика з пташиним носом, тонкими ручками та ніжками, у величезних чоботях і гігантському капелюсі. Комічні та інші крукшенківські типи – неймовірно товстий Джон Буль, невисокий круглий голландець у гостроверхому капелюсі, худий довгоногий австрієць і інші. Проте це карикатура зовнішності, перебільшеної міміки, а не характерів. При зображенні реальних конкретних осіб, наприклад Олександра I (“Кровопускання та гаряча вода”), Блюхера, Шварценберга, Велінгтона, князя Воронцова (“Союзні пекарі”), Дж. Крукшенк майже повністю уникає навіть зовнішніх спотворень, здатних викликати сміх. Тут комізм виражається у дії, в тому, наприклад, з якою серйозністю союзники, начепивши фартухи, прагнуть засунути карлика Боні в піч (“Союзні пекарі”). У забавних, часто дотепних написах, розмовах персонажів художник використовує гру слів, різні натяки. Композиції майстра ясно читаються, вони побудовані на основі принципу єдності часу, місця та дії.

Політичні пристрасті навколо Бонапарта були дуже напружені, Наполеон став тією постаттю, яка цікавила всі європейські країни і була всім ненависна як зразок диктатора та загарбника. В наполеонівську епоху англійські карикатуристи виконали найважливіше соціальне замовлення, створивши образ Наполеона, який викликав у глядача тільки почуття огиди разом з насмішкою. Дослідники одноголосно вказують, що англійські сатиричні гравюри на Наполеона створили нову еру в історії цього жанру образотворчого мистецтва. Карикатури на Наполеона були протягом декількох років об’єднуючим елементом для всіх європейських народів, свого роду інтернаціональною мовою, якою ці народи могли обмінюватися думками про людину, яка цікавила всіх, – Наполеона.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк / Б. Р. Виппер. – М. : Издание Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1945. – 64 с.
2. Кузьминский К. С. Отечественная война в живописи / К. С. Кузьминский // Отечественная война и русское общество / [ред. А. Дживилегов, С. Мельгунов, В. Пичета]. – М. : Издательство И. Д. Сытина, 1911. – Т. V. – С. 192–235.
3. Некрасова Е. А. Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII и начала XIX веков / Е. А. Некрасова. – Ленинград : Государственное издательство изобразительных искусств, 1935. – 67 с.
4. Орлов А. А. Наполеон требовал приравнять карикатуристов к убийцам. Русские и французы в английской карикатуре конца XVIII – начала XIX в. / А. А. Орлов // Военно-исторический журнал. – 1999. – № 6. – С. 73–81.

5. Треvelyan Дж. М. Социальная история Англии. Обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории / Дж. М. Треvelyan ; [Под ред. А. Крушинской, К. Татариновой]. – Смоленск : Русич, 2001. – 624 с.
6. Успенский В. М. Медведи, Казаки и Русский Мороз: Россия в английской карикатуре до и после 1812 года / В. М. Успенский, А. А. Россомахин, Д. Г. Хрусталёв. – СПб. : Арка, 2014. – 252 с.
7. Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времён до наших дней / А. В. Швыров. – СПб. : Тип. Пантелеева, 1904. – 404 с.
8. Шестаков В. П. История английского искусства от средних веков до наших дней / В. П. Шестаков. – М. : Галарт, 2010. – 472 с.
9. Ashton J. English Caricature and Satire on Napoleon I / J. Ashton – London, Chatto&Windus, 1884. – Vol. 1. – pp. 23–81.
10. George M. D., Catalogue of Political and Personal satires, preserved in the Department of prints and drawings in the British museum / M. D. George. – London : Printed by order trustees, 1935–1954. – Vol. V–XI.
11. Klingender F. D. Russia – Britain’s ally 1812 / F. D. Klingender. – London : G. Harrap & Co. LTD, 1942. – 60 p.
12. Lynch B. A. History of caricature / B. A. Lynch. – London : Faber and Gwyer, 1926. – 126 p.

REFERENCES

1. Vipper, B. R. (1945), *Angliiskoe iskusstvo. Kratkii istoricheskii ocherk* [English art. A brief historical sketch], Moscow, Izdanie Gosudarstvennogo muzeya izobrazitelnih iskusstv imeni A. S. Pushkina. (in Russian).
2. Kuzminskiy, K. S. (1911), *Otechestvennaya voina v zhivopisi* [Patriotic War in painting], *Otechestvennaya voina i russkoe obshchestvo* [Patriotic War and the Russian society], ed. by Djivilegov A., Melgunov S., Picheta V., Moscow, Izdatelstvo Sitina I. D., Vol. V, pp. 192–235. (in Russian).
3. Nekrasova, E. A. (1935), *Ocherki po istorii angliyskoy karikatury kontsa XVIII i nachala XIX vekov* [Essays on the History of English caricature late XVIII and early XIX centuries], Leningrad, Gosudarstvennoe izdatelstvo izobrazitelnih iskusstv. (in Russian).
4. Orlov, A. A. (1999), *Napoleon treboval priravnnyat karikaturistov k ubiytsam. Russkie i frantsuzy v angliyskoy karikature kontsa XVIII – nachala XIX v.* [Napoleon demanded equate cartoonists to murderers. Russian and French to English caricature late XVIII – early XIX century.], *Voennno-istoricheskii zhurnal* [Military History Magazine], no 6, pp. 73–81. (in Russian).
5. Trevelyan, D. M. (2001), *Sotsialnaya istoriya Anglii. Obzor shesti stoletiy ot Chosera do korolevy Viktorii* [The social history of England. Overview of six centuries from Chaucer to Queen Victoria], Ed. A. Krushinskaya, K. Tatarinov, Smolensk, Rusich. (in Russian).
6. Uspenskiy, V. M., Rossomahin, A. A. and Hrustalev, D. G. (2014), *Medvedi, Kazaki i Russkiy Moroz: Rossiya v angliyskoy karikature do i posle 1812 goda* [Bears, Cossacks and Russian Frost: Russia in the English caricature before and after 1812], St. Petersburg, Arka. (in Russian).
7. Shvirov, A. V. (1904), *Illyustrirovannaya istoriya karikatury s drevneyshikh vremen do nashikh dney* [Illustrated History of the cartoons from the earliest times to the present day], St. Petersburg, Tipografiya Panteleeva. (in Russian).
8. Shestakov, V. P. (2010), *Istoriya angliyskogo iskusstva ot srednikh vekov do nashikh dney* [The history of English art from the Middle Ages to the present day], Moscow, Galart. (in Russian).
9. Ashton, J. (1884), *English Caricature and Satire on Napoleon I*, London, Chatto&Windus, Vol. 1. – pp. 23–81. (in English).
10. George, M. D. (1935–1954), *Catalogue of Political and Personal satires, preserved, in the Department of prints and drawings in the British museum, London, Printed by order trustees, Vol. V–XI.* (in English).
11. Klingender, F. D. (1942), *Russia – Britain’s ally 1812*, London, G. Harrap & Co. LTD. (in English).
12. Lynch, B. A. (1926), *History of caricature*, London, Faber and Gwyer. (in English).

УДК 745.54

Мар'яна Мисак

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ ОРИГАМІ
ЯК СУЧАСНОГО ВИДУ МИСТЕЦТВА**

У статті розглянуто особливості формування та сучасний стан оригамі як виду мистецтва. Описано стилістичні форми, техніки складання паперової пластики у різних країнах. Відзначено, що на сучасному етапі оригамі посіло чільне місце у світі, його виняткова багатофункціональність знайшла своє застосування у різних галузях науки і мистецтва.

***Ключові слова:** оригамі, складка, формоутворення, паперова пластика, дизайн, образотворче мистецтво.*

Марьяна Мысак

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ОРИГАМИ
КАК СОВРЕМЕННОГО ВИДА ИСКУССТВА**

В статье рассмотрено особенности формирования и современное состояние оригами как вида искусства. Описано стилистические формы, техники складывания бумажной пластики в разных странах. Отмечено, что на современном этапе оригами заняло ведущее место в мире, его исключительная многофункциональность нашла свое применение в различных отраслях науки и искусства.

***Ключевые слова:** оригами, складка, формообразования, бумажная пластика, дизайн, изобразительное искусство.*

Maryana Mysak

**FEATURES OF FORMATION AND DEVELOPMENT ORIGAMI
AS A MODERN ART**

The article discusses the development of origami. The modern state of origami at present time. The basic properties of paper folding. Analyzed installation of origami as a modern art form around the world. The author has analyzed and described the stylistic differences between the forms and structures of origami. This article describes some of the defining technology of paper art. We describe the general principles of formation and styles of paper art. Studied the main paper plastic machinery and its application in various fields of science and design. Origami considered as a method of educational process. In social spheres of its use in the educational process and in the medical field, but actually paper folding used as art therapy. Scientists have shown that origami classes helps not only to improve memory, but through this art can develop dimensional thinking. Also paper art actively used in mathematics and engineering field. An important contribution to the development of art paper did Friedrich Froebel, who brought origami to the educational process. His methods of studying through assembly, has quickly gained popularity. Later this method took over Japan and introduced in kindergartens, schools and universities.

Major trends and directions plastic paper originated in Japan, and then quickly became popular all over the world, especially in America and Europe. Today in almost every country where there are union study and research paper folding and origami. Many artists and designers are increasingly turning to origami and use it in their work. Every year in the world there are new techniques art paper. The main problem is that they do not study. Today we can count twenty kinds of papertwenty kinds of paper technics. In the world there are many attempts to classify paper folding. One of the simplest version is the classification of paper art in simple and complex. But this systematization is very primitive. News is classified and organize paper plastic. As every year there

are more new species of folding. Paper assembly is one of the oldest forms of art, but also it develops today.

Key words: *origami, fold, forming, plastic paper, design, fine art.*

Дослідження певних аспектів розвитку паперової пластики дає змогу більш глибоко оцінити оригамі як давно сформований та самостійний вид мистецтва. Актуальність зумовлена насамперед тим, що паперова пластика в європейських країнах світу розвивається дуже стрімко і займає свою нішу як популярний і сучасний вид мистецтва. Щороку з'являються нові техніки паперового складання, які впливають на різноманітні сфери дизайну, створюється синтез нових видів паперової пластики, які ще науково не описані і не вивчені. Оригамі – один із небагатьох видів мистецтва, що знаходить своє призначення у різних галузях дизайну, мистецтва та науки. Паперопластика може існувати не лише як самостійне мистецтво, яке несе естетичну красу, але його застосування є доцільним і корисним у інших сферах суспільного життя.

Одним із найвидатніших оригамістів сучасної історії паперового мистецтва є Акіра Йошідзава [3]. Його вклад у розвиток і популяризацію оригамі є визначальним для новітнього бачення оригамі як популярного виду мистецтва. Також значний внесок зробив засновник британського центру розвитку оригамі – Роберт Гарбін [6]. Здобутки багатьох митців вплинули на становлення паперопластики як популярного виду мистецтва. Зокрема, доцільно виокремити: Роберта Ланга [7] та Вінсенте Паласіуса [10]. Особливу цінність несуть здобутки німецького педагога Фрідріха Фребеля [4], який ввів паперову пластику у систему навчання для дітей і тим самим популяризував оригамі у європейських країнах світу. Загалом світовий досвід створення паперової пластики вказує на загальну популярність різних видів паперового мистецтва.

Мета статті – розглянути і дослідити виникнення та розвиток одного із видів сучасного мистецтва, визначити основні стилістичні форми паперової пластики. Проаналізувати сфери практичного застосування оригамі.

Паперова пластика – одне з найдавніших мистецтв у світі. Свій початок вона бере ще зі стародавніх часів. Існує думка, що паперова пластика є традиційно східним мистецтвом. Так, доцільно зазначити, що в Японії та деяких країнах східного світу паперопластика набула популярності, оскільки вона відображає світогляд, філософію і релігійні переконання народу. Це мистецтво зароджувалось як народне, декоративно-ужиткове, а згодом набуло форми образотворчого мистецтва, пройшовши еволюцію у часі. Перші згадки про паперову пластику східного походження описують Масао Окамура і Сатоші Такага. У своїх книгах автори висвітлюють традиційне японське мистецтво складання, яке називається – оригамі. Термін складається з японських слів: “орі” – складати і “гамі” – папір. Але в різних країнах мистецтво оригамі має різні назви: в Англії – “paperfolding”, у Німеччині – “papierfalten”, в Іспанії – “papiroflexia”, що дослівно означає “складання паперу”. Масао Окамура і Сатоші Такага досліджували традиційне оригамі, яке використовувалось у повсякденному житті, у релігійних церемоніях та обрядах, а також розважальне оригамі. Автори описують церемоніальні обгортки (цуцумі), які стали важливою складовою японського етикету, їх варто згадати хоча б для того, щоб вказати, наскільки важливу роль складання мало в японському суспільстві. Доцільно також згадати японське “тато”. Це маленькі гаманці або торбинки, які носили чоловіки, а також згодом ними користувалися і жінки, щоб помістити дрібні речі домашнього вжитку, наприклад голки та нитки. Ще одним важливим прикладом є обрядові метелики “мето” і “ото”, на основі яких зародилося сучасне ігрове оригамі. Згідно з дослідженнями, можна вважати, що ігрове оригамі в Японії бере свій початок з 1600 року. Розважальне, або ігрове, оригамі дуже вдало проілюстровано в двох виданнях, які були опубліковані в Японії. Там описані початкові етапи розвитку оригамі. Перша публікація – ілюстрована історія Сатоші Такагі, видана НОА (Японською Асоціацією Оригамі) у 1993 році, заголовок якої перекладають як “Оригамі крізь призму класики”. Друга книга – “Oru Kokogu” (“Дух Згортання”) Масао Окамури, яка була програмою для виставки, що проводилася в Тацуно (Японія) в 1999 році. Однак існують припущення, що японське розважальне оригамі зародилося раніше, ніж у 1600 році, але, на

жаль, ми не маємо жодних свідчень, і залишається покладатися на невизначені посилання і велику кількість здогадок [1, с. 41].

Основні дослідження розважального оригамі науковцями були зроблені у XVII ст. Більшість зі свідчень, які ми маємо, – це такі речі, як класичний журавель, коробочки, човники та капелюшки, – типові схеми оригамі того часу для дітей. Згодом, наприкінці XVIII ст., у 1797 році, відомі японські дослідники оригамі Сенбадзуру Оріката і Цюсінгуру Оріката провели поділ та систематизували деякі види оригамі та способи складання. Вони поділялися на два типи: на оригамі для дітей, в основі яких було не більше 5–6 складок, та оригамі для дорослих, яке було складнішим і зазвичай передбачало багато згортань. Перші згадки про “доросле складання” датовані 1797 роком. Багато науковців вважають, що воно існувало ще раніше, але підтвердження тому немає, оскільки бракує свідчень його раннього розвитку. Деякі напрямки японського оригамі для дітей та дорослих тривали впродовж XIX ст. Також важливі згадки та описи оригамі для дорослих подаються в енциклопедії “*Kaagaragusa*” (“*Kan no mado*”), яка датована приблизно 1845 роком [8].

Що ж до дитячого оригамі, то суттєвих змін воно набуло з появою в Японії у XIX ст. перших сучасних дитячих садочків, засновником яких був Фрідріх Фребель – відомий німецький педагог, теоретик дошкільного виховання. Саме він вперше розглянув оригамі не лише як ігровий матеріал, але також звернув увагу на навчальний аспект складання паперу. Фребель використовував оригамі як навчальний матеріал, що розвиває розумові здібності дитини, а отже, ввів мистецтво оригамі у систему навчання. Його винахід отримав назву “складки життя”, оскільки всі фігури оригамі імітували предмети, які оточують нас у повсякденному житті, здебільшого це були фігурки тварин. А також “складки краси”, які не мали жодної смислової ідеї, крім створення гармонійної композиції. Ідеї автора згортання паперу були введені разом з іншими освітніми ідеями західного дитячого садка, які базувалися на принципах Фребеля – вивчення через гру. Використання кольорового паперу в оригамі замість традиційного білого прийшло завдяки новітнім поглядам Фребеля. Згодом послідовниками вчень Фрідріха Фребеля було введено у різних країнах світу в навчальний процес вивчення паперової пластики, оскільки вона покращує об’ємно-просторове мислення та логіку. У досить короткі терміни сотні педагогів освоїли техніку складання та принципи викладання оригамі, поповнивши ними багаж своїх методичних прийомів, використовуваних під час роботи з дітьми [4, с. 208].

Можна стверджувати, що японське дитяче оригамі у той період часу було більш розвиненішим, ніж Фребелівські “складки життя”. Основні ідеї згортання фігур, які придумав Фребель, в Японії, врешті-решт, поглинулися традиційним оригамі, однак деякі, як, наприклад, “складки життя”, перейнялися японцями в повсякденне життя. Як результат – відбулося відродження дитячого розважального оригамі в Японії. Згодом, після введення паперового мистецтва у навчальний процес, активно розпочалось видання книжок та посібників про навчальне оригамі для освітніх закладів.

Однак існує ще одна думка щодо застосування паперового складання в навчальному процесі. Джоан Саллас, відомий оригаміст, стверджує, що у XVIII ст. в Німеччині був тренд застосувати оригамі в навчанні дітей у школах [9, с. 20–21]. Можна припустити, що оригамі також практикувалося й у французьких дитячих навчальних закладах на початку XVIII ст., а це, своєю чергою, дає підстави стверджувати, що використання оригамі Фребелем не було таким революційним, як раніше вважалось. Фрідріх Фребель, який народився в 1822 р., особисто залишив нам свої спогади про складання паперу у дитинстві, тим самим підтверджуючи те, що традиційне складання було поширеним в Європі у XVIII ст. На жаль, свідчення існування оригамі в Європі є значно менш відомими, ніж свідчення в Японії в цей період [2, с. 17–18].

Отже, із середини XIX ст. Фрідріх Фребель зробив важливий внесок в історію європейського і світового оригамі, оскільки поціновувачі та педагоги розповсюдили оригамі по цілому світу і Фребелівське складання паперу почало з’являтися в книгах на багатьох мовах. Оскільки Фребелівське складання акцентувалось на креативності, зосереджуючись на “складках краси”, то воно було приречене на крах.

Згодом ігрове оригамі набуло іншого значення і форми, почали з'являтися не лише складніші статичні моделі оригамі, але також широко набули популярності і кінематичні фігури. Така трансформація паперової пластики швидко набула популярності у тогочасному цирковому мистецтві. Фокусники вивчали складання паперу і придумували власні моделі, нові форми та експериментували з можливостями здивувати глядача. А після 1870 року, коли Японія вийшла із самовстановленої ізоляції і повністю відкрилася світові, японські фокусники подорожували Європою і Північною Америкою, поширюючи оригамі, навчаючи інших культурі складання паперу. Західні фокусники дуже скоро підхопили тему складання паперу і перетворення його у різноманітні фігури. Традиція застосування фокусниками складання паперу продовжилась і в другій половині ХХ століття. Протягом останніх сімдесяти років фокусники проявили особливу цікавість в окремій категорії складання купюр. Доцільно зауважити, що багато з провідних сучасних креативних оригамістів спочатку були фокусниками. Свідченням дослідження оригамі є видання в Європі монографій, присвячених темі паперового мистецтва. Так, у Німеччині, Англії та Франції книги про паперову пластику були особливо популярними. Серед них варто виокремити "Підручний довідник по оригамі" Йозефа Перля (перше видання датоване 1904 роком), "Всі види згортання паперу" Хільдегарда Гірке і Еліс Девідсон (перше видання датоване 1910 роком). В Англії сценічний маг Уїлл Блайт написав книгу під назвою "Паперова магія" в 1920 році, а також "Ще більше паперової магії" у 1923 році. Меррей і Рігні (ще двоє фокусників) видали "Веселощі з Оригамі" у Сполучених Штатах Америки у 1928 році, а Маргарет Кемпбел (дослідниця паперової пластики), яка пізніше жила в Південній Африці, видала книгу "Виготовлення паперових іграшок" в Англії в 1937 році. Вона подорожувала Сходом, а тому її книга містить багато традиційних складок, відомих в Японії. Книги Меррей і Рігні та Маргарет Кемпбел були дуже вагомими щодо поширення популярності оригамі на Заході [6, с. 57–58].

Згодом у ХХ ст. оригамі набуло ще іншої форми, більш творчої та незалежної. Паперове конструювання вийшло за рамки традицій східного світу. Кожен митець намагався зробити свій виріб унікальним та неповторним, вони шукали і здійснювали нові синтети різних методів складання, експериментували і досліджували багатофункціональні властивості паперу. Найвідоміші оригамісти та митці паперової пластики об'єднувались у спілки та організації з дослідження і вивчення паперового мистецтва. Саме це і можна вважати наступним етапом популяризації та становлення оригамі у світі як одного з видів мистецтва. Гершон Легман – один із небагатьох на той час дослідників оригамі – захоплено почав вивчати літературу про складання паперу в 1945 році. Завдяки випадковим подіям він зумів налагодити зв'язки з японськими, аргентинськими і західними оригамістами, а саме з Акіра Йошідзава, доктором Віценте Солордзано і Лігією Монтоя. Доцільно виокремити здобутки Акіра Йошідзава. Він визнаний світовим майстром оригамі, який зумів надати старовинному японському традиційному мистецтву істинний дух творчості і підняти його до рівня "справжнього" мистецтва. Його творчість сповнена емоційністю та любов'ю, кожна його робота – це новий художній образ, нова історія. Він винайшов і пропагував новий вид складання паперу – "мокре складання". Ця техніка допомагає утворювати плавніші та пластичніші лінії, фігури, створені цим способом, більш реалістичні, ніж у класичному оригамі. Також митець був засновником так званої абетки оригамі. Він винайшов умовні позначення згинів та складок розгортки оригамі. Акіра Йошідзава у другій половині ХХ століття популяризував оригамі у світі, він відкривав гуртки, навчальні заклади та багато подорожував різними країнами з власними виставками та семінарами, пояснюючи людям значення і важливість цього мистецтва, тим самим зробив вагомий внесок в історію та розвиток оригамі.

Йошідзава був одним із фундаторів першої у світі "Японської Асоціації Оригамі". Ця спілка до сьогодні досліджує усі питання, які стосуються оригамі та нових напрямків паперового мистецтва, організовує навчальні заходи, семінари та дає можливість спілкуватись і обмінюватись досвідом багатьом знавцям оригамі. Також японська асоціація ініціює міжнародні виставки та різноманітні заходи, які популяризують паперову пластику. Однією з таких виставок була перша персональна виставка робіт у техніці оригамі відомого японського майстра Мічію Учіяма, яка відбулася в Токіо в 1931 році [3, с. 93–94].

Згодом, подібні спілки були створені у багатьох країнах. Доцільно згадати ще дві асоціації оригамістів, які точно можна вважати не менш важливішими, а в дечому, можливо, і прогресивнішими на даний час. Однією з таких асоціацій є Центр оригамі в Нью-Йорку, який був заснований Ліліан Оппенгаймер у жовтні 1958 року. Із відкриттям цього Центру започаткувалася сучасна мода на оригамі. Після смерті майстрині в 1994 році, асоціація перейменована в “Оригамі США”, що стало національною спільнотою по оригамі для США. Однак, треба зазначити, що у 1950 році оригамі не було популярне у Сполучених Штатах Америки. Звичайно, були майстри, які складали папір і пропагували цю ідею створення фігур, картин та інших мистецьких об’єктів, але це мало назву “paper folding”, що перекладається як “паперове складання”. Вперше термін “оригамі” ввела і поширила Ліліан Оппенгаймер, яка була великою поціновувачкою японського мистецтва, вона неодноразово відвідувала цю країну і вивчала оригамі з середини, від кращих майстрів цього ремесла. Можна зазначити, що Оппенгаймер тісно співпрацювала з Акірою Йошідзава, Гершоном Легманом та Робертом Гарбіном, відомим британським ілюзіоністом. Останній почав цікавитись і досліджувати оригамі з 1953 року, написав десятки книг про оригамі, а також є автором ексклюзивної серії видань “Оригамі та магія паперу”. Також Роберт Гарбін очолив першу спілку оригамістів у Лондоні в 1965 році. Як Роберт Гарбін в Англії, так і Ліліан Оппенгаймер у Нью-Йорку почали окремо один від одного цікавитися оригамі практично в один і той самий період часу, що спричинило масову популяризацію і поширення оригамі на різних континентах [5, с. 171–172]. Упродовж наступних років спільноти по оригамі були засновані в Італії, Франції, Німеччині, Бельгії, Голландії та Іспанії, а згодом по всьому світі. Все було зв’язане дружніми відносинами між митцями і зосереджувалося на Центрах, асоціаціях та спілках Оригамі.

Мости між Японією і Заходом були налагоджені, особливо завдяки пані Тошіе Такахама, яка виявила новий Західний підхід до складання під час свого візиту на Торговий ярмарок оригамі в Нью-Йорку у 1965 році. Нові ідеї, які розвинулися в Європі та Америці, були перейняті Японією. Вони були запозичені японськими майстрами, такими як Докуохтей Накано, і поглинулися корінною традицією. Інші японські оригамісти, зокрема Куніхіко Касахара і Йошіхіде Момотані, ввели нові підходи в японське оригамі. Важливе значення має те, що в Японії почали формуватися нові спільноти: Sosaku Origami ‘66, яка була заснована Тошіе Такахама; Японська Асоціація Оригамі (NOA); Origami Tanteidan (“Дослідник оригамі”), зараз перейменована у Японську спільноту мистецького оригамі (JOAS), яка є групою високообдарованих молодих оригамістів. У грудні 1989 року Хуміякі Худзіта – японський вчений, який працював в Італії – вирішив організувати конференцію по математичному складанню паперу із заголовком “Наука і Технологія Оригамі” [10, с. 78–79]. Вона проводилася у місті Феррарі і на неї було запрошено вибрану кількість математиків і науковців, зокрема брали участь Коюра Міура і Тошікадзу Кавасаки з Японії. Це стало справжнім початком вивчення математики оригамі. З того часу було проведено ще дві зустрічі, присвячені науковому оригамі, – в Оцу (Японія) і в Каліфорнії (США).

Нова математична основа для теорії складання і її геометрія була відпрацьована оригамістами як в Японії, так і в інших країнах світу. Асоціація фахівців із прикладної математики створила цільову групу з дослідження оригамі, до якої залучені вчені, інженери та інші любителі цього мистецтва. Група займається пошуком застосування техніки оригамі у промисловому дизайні і технології.

Інженери впевнені, що мистецтво оригамі може знайти широке застосування і в промисловості. Так, виробник тари для продуктів Toyo Seikan вже використовує техніку оригамі для виготовлення пивних та інших банок. Кришки штампуються разом зі спеціальною алмазною нарізкою, тому відкрити таку банку набагато легше. Автор алмазної нарізки – Корі Міура, професор Інституту космічних досліджень і астронавтики – винайшов технологію “фальцювання Міури”. За допомогою його методу можна скласти вироби з аркушів паперу, фольги і металу, а потім із легкістю їх розгортати. Особливо набули поширення по всьому світу великі карти, що складаються за методом Міури.

Таким чином, досягнення в техніці використання паперу свідчать про можливість широкого застосування цього методу. Такі майстри, як Сюдзо Фудзімото та Джун Маекава в

Японії, Пітер Енгель, Джон Монтролл і Роберт Ланг у США дослідили нові методи складання паперу [7, с. 96–97]. Роберт Ланг розвинув напрямок використання комп'ютерів для розробки основних схем складних моделей, а згодом напрацював детальний аналіз методів згортання паперу. Однак, не дивлячись на нові відкриття, виявилось, що складні або високорівневі згортання таки зводилися до старих традиційних загальних видів зіркоподібного і решіткового складання. Окрім того, оригами використовують під час роботи з людьми похилого віку. Так, професор Кавасима Рюта займається вивченням фізіології мозку в Інституті вікової медицини при Університеті Тохоку. Він довів, що виконання оригами збільшує потік крові, що проходить через прифронтальну зону головного мозку, допомагаючи йому краще працювати, тому в багатьох клубах для літніх людей відкривають гуртки оригами.

Отже, дослідивши виникнення, розвиток, а також стилістичні особливості паперового мистецтва, проаналізувавши сфери його практичного застосування, доцільно зазначити, що на сучасному етапі оригами посіло чільне місце у світі, його виняткова багатофункціональність знайшла своє застосування у різних галузях науки і мистецтва. Оригами відрізняється своєю простотою та універсальністю. Паперова інженерія з кожним роком відкриває все більше нових можливостей у різних галузях дизайну. Його необмежені властивості нашоухують митців на пошук нових форм. Оригами містить у собі як культурно-історичні цінності, так і перспективні можливості для майбутнього. Основною перевагою цього мистецтва є доступність і дешевизна матеріалу, з якого його виготовляють, тобто воно є доступним для різних верств населення. Конструктивні і пластичні можливості дають змогу експериментувати і втілювати найрізноманітніші ідеї. Незважаючи на розвиток новітніх технологій і можливостей, паперова пластика не втрачає своєї актуальності. Багато науковців та фахівців у цій сфері вважають оригами “технологією XXI століття”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бич Р. Оригами. Большая иллюстрированная энциклопедия / Р. Бич. – М. : ЭКСМО, 2005. – 256 с.
2. Пашинский В. Н. Оригами. Бумажные фигурки / В. Н. Пашинский. – Москва : Астрель ; Санкт-Петербург : Полигон, 2012. – 80 с.
3. Yoshizawa A. Akira Yoshizawa: Japan's Greatest Origami Artist / Akira Yoshizawa. – Tokyo : Tuttle Publishing, 2016. – 192 p.
4. Froebel F. Friedrich Froebel's Pedagogics of the Kindergarten: Or, His Ideas Concerning the Play and Playthings of the Child / Friedrich Froebel. – London : Forgotten Books, 2015. – 404 p.
5. Gray A. The Magic of Origami / Alice Gray, Kunihiko Kasahara, Lillian Oppenheimer. – Tokyo : Japan Publications, 1985. – 232 p.
6. Harbin R. Secrets of Origami: The Japanese Art of Paper Folding / Robert Harbin. – New-York : Dover Publications ; INC ; Mineola, 1997. – 255 p.
7. Lang J. R. Origami Design Secrets: Mathematical Methods for an Ancient Art, Second Edition / Robert J. Lang. – New-York, 2003. – 758 p.
8. Lister D. Old European Origami / David Lister. – Access mode : <http://www.britishorigami.info/academic/lister/oldeuro.php>
9. Sallas J. The Beauty of the Fold: A Conversation with Joan Sallas / Joan Sallas, Charlotte Birnbaum. – Berlin : Sternberg Press, 2012. – 86 p.
10. Palacios V. Origami from Around the World / Vicente Palacios. – New-York, 2002. – 177 p.

REFERENCES

1. Bich, R. (2004), *Origami* [Origami]. *Bolshaya illyustrirovannaya entsiklopediya* [Large Illustrated Encyclopedia], EKSMO, Moscow. (in Russian).
2. Pashinskyi, V. N. (2011), *Origami. Bumazhnyye figurki* [Origami. Paper figures], Poligon, Sankt-Peterburg. (in Russian).
3. Yoshizawa, A. (2016), *Akira Yoshizawa: Japan's Greatest Origami Artist*, Tuttle Publishing, Tokyo. (in English).

4. Froebel, F. (2015), Friedrich Froebel's Pedagogics of the Kindergarten: Or, His Ideas Concerning the Play and Playthings of the Child, Forgotten Books, London. (in English).
5. Gray, A. (1985), The Magic of Origami, Japan Publications, Tokyo. (in English).
6. Harbin, R. (1997), Secrets of Origami: The Japanese Art of Paper Folding, Dover Publications ; INC ; Mineola, New-York. (in English).
7. Lang, J. R. (2003), Origami Design Secrets: Mathematical Methods for an Ancient Art, Second Edition, New-York. (in English).
8. Lister, D. Old European Origami. – Access mode : <http://www.britishorigami.info/academic/lister/oldeuro.php> (in English).
9. Sallas, J. (2012), The Beauty of the Fold: A Conversation with Joan Sallas, Sternberg Press, Berlin. (in English).
10. Palacios, V. (2002), Origami from Around the World, New-York. (in English).

УДК 711.13:504.38

Оксана Дячок

АРХИТЕКТУРА ЕНЕРГЕТИЧНО САМОДОСТАТНІХ БУДІВЕЛЬ

У статті досліджено питання формування архітектури будівель з нульовим балансом, види відновлювальних джерел енергії та засоби їх використання в сучасній архітектурі. На основі сформульованих принципів запропоновано концептуальний проект житлового комплексу із трьох житлових 26-поверхових будинків у передмісті Тернополя, який споживає мінімальну кількість енергії.

Ключові слова: архітектура, нетрадиційні джерела енергії, відновлювальні енергетичні ресурси, сонячна енергія, енергія вітру, будівлі з нульовим балансом.

Оксана Дячок

АРХИТЕКТУРА ЭНЕРГЕТИЧЕСКИ САМОДОСТАТОЧНЫХ ЗДАНИЙ

В статье исследовано вопросы формирования архитектуры зданий с нулевым балансом, виды возобновляемых источников энергии и средства их использования в современной архитектуре. На основании принципов, сформулированных автором, предложено концептуальный проект жилого комплекса из трех жилых 26-этажных домов в пригороде Тернополя, который потребляет минимальное количество энергии.

Ключевые слова: архитектура, нетрадиционные источники энергии, возобновляемые энергетические ресурсы, солнечная энергия, энергия ветра, здания с нулевым балансом.

Oksana Dyachok

ARCHITECTURE OF THE ENERGY SELF-SUFFICIENT BUILDINGS

In the article investigated the question of the formation of the architecture of the buildings with zero balance, the types of renewable energy sources and their use in modern architecture.

Examining the different kinds of alternative energy sources put out to find the concept of designing a house with zero balance. The idea is that each building should be energetically self-sufficient, not consume traditional forms of energy from centralized networks (gas, electric current, hot water), while providing high standards of comfort and hygiene. As shown by the study, environment building is a building that maximally uses energy-saving technologies and renewable energies to ensure the normal life of the people and creates minimal environmental load on.

In foreign practice for achieving zero balance using wind energy, solar panels with photovoltaic panels of large size and wind turbines, as well as the heat of the Earth and geothermal springs. In the long run – using nanotechnology. Building solar batteries that are able to accumulate energy. An important component of energy efficient buildings is reusing heat, water, their circulation. A large reserve of saving is heat insulation of external enclosures.

Examining the different kinds of alternative energy sources available in Ukraine, found the concept of designing a house with zero balance. The author defines the principles of the formation of energy- self-sufficient living: the analysis of the energy balance and the heat load of the building; the analysis of the energy potential of the area and the correlation of the buildings to the local climatic conditions; the use of natural renewable energy sources; usage of the computer automatic system for analytical calculations; reducing heat loss through external protective structures; methods of internal planning and reducing the thermal conductivity; recycling and heat recovery of water and air; taking into consideration the high standards of comfort and hygiene.

Based on the defined principles, the author proposed conceptual project of residential complex of three 26-storey buildings in the suburb of Ternopil, which consumes the minimum amount of energy. Local conditions were analyzed in their potential of renewable energy (solar radiation, wind, aquifers, etc.), surrounding objects were studied on the subject of harmful emissions. The complex consists of three residential 26-storey buildings. The shape of the buildings constructed in a way to concentrate the air flows on wind turbines, located at intervals. The space-planning decision of the apartments aimed at minimizing the area of external enclosures to reduce heat loss. The author also used the dual-layer ventilated facades that provide a more effective regulation of microclimate duaring the whole year. The solar panels perform three functions: fences of the balconies and loggias, sunscreen and solar panels.

Key words: *architecture, alternative energy sources, renewable energy resources, solar energy, wind energy, zero-energy building.*

Питання енергозбереження та енергоефективності з кожним роком стають все більш актуальними, перед енергетикою стоїть багато проблем і найбільш гостра – проблема її джерел.

На думку багатьох учених, у ХХІ столітті викопні джерела енергії закінчатся, тому у світовій практиці вже існують багато спроб зменшити або й цілком відмовитися від них. Законодавство та політика багатьох країн, особливо європейських, сприяють розповсюдженню альтернативних джерел. Лідерами у цьому є Швеція, Франція, Австрія, Іспанія та Німеччина. Будівництво будинків з низьким споживанням енергії набирає обертів у Європі. Після 2012 року в масовому порядку почали зводитися пасивні будинки, у 2015–2020 роках у ЄС стоїть завдання будувати будинки з нульовим споживанням енергії.

До альтернативних, нетрадиційних джерел енергії сьогодні відносять: сонячне випромінювання, енергію вітру, біомасу, гідроенергію малих рік, теплову енергію доквілля, енергію морських хвиль, термальних вод, а також теплові викиди промисловості, які є досить перспективними для ефективного використання на території України.

Значну частку енергоресурсів забирає будівництво. Тому архітектура прямуватиме до енергетичної самодостатності.

Питаннями енергозбереження в будівництві займалися такі дослідники: А. А. Долінський, Б. І. Басок, О. М. Недбайло [4]. Вони досліджували концептуальні основи створення експериментального будинку типу “нуль енергії” [4]. Особливості впровадження нетрадиційних та відновлюваних джерел енергії в Україні досліджували Г. М. Бабієв, Д. В. Дероган, А. Р. Щокін [1; 5]. Аналіз можливостей розвитку геотермальної енергетики України проводили В. Д. Білодід, Т. В. Павлюченко, Г. О. Білодід [2]. П. Ф. Васько досліджував сучасний стан, потенційні можливості і передумови подальшого розвитку малої гідроенергетики в Україні [3]. Деякі матеріали публікацій торкаються часткового реагування архітектури на окремі прояви змін клімату. Так, проблемі використання сонячної енергії, особливо при надмірних надходженнях сонячної радіації на Землю, присвячені публікації Н. Мхитаряна [7], А. Огурцова, Л. Мамаєва, М. Волошина [8]. Однак, розгляд актуальних питань має обмежений і автономний характер, якому не вистачає комплексного підходу.

Мета статті – дослідити принципи формування архітектури будівель з нульовим балансом та засоби використання відновлювальних джерел енергії у сучасній архітектурі.

Будівлі з нульовим балансом енергії (Zero-energy building) поступово завойовують світ. Першу “нульову” будівлю в Китаї збудували італійці для британського університету (рис. 1).

Будівлю запроектувала італійська компанія Mario Cucinella Architects (MCA), наповнивши її сучасними рішеннями, які дозволили максимально повно задіяти природні можливості для терморегуляції та освітлення, будівля також сама забезпечує себе електрикою [10].

Створюючи цю чудернацьку будівлю, італійці черпали натхнення в китайських ліхтариках і традиційних дерев'яних жалюзі та ширмах. CSET загальною площею 1300 м² забезпечується енергією за рахунок фотоелектричних батарей, а також вітряків, які знаходяться поруч.

Будівля обладнана також акумуляторами, що здатні накопичувати енергію, якої вистачить на два тижні. Споруда має п'ять наземних і один підземний поверхи. Усі вони з'єднуються між собою широкою шахтою, що виходить на дах. Цей елемент дозволяє променям сонця проникати всередину і задає шляхи повітряних потоків. У поєднанні з геотермальною енергією це дозволяє нагрівати зсередини будівлю взимку та охолоджувати її влітку з мінімальними затратами.

Будівля CSET – не єдина в Китаї споруда з використанням енергозберігальних технологій. Так, кілька років тому було відкрито “Китайсько-італійську екологічну енергетично-ефективну будівлю” (Sino-Italian Ecological Energy-Efficient Building – SIEEB) в Пекіні.

У 2010 році поблизу Шанхая розпочали будівництво цілого “нульового міста” – Дунтань (Dongtan).

Офісний будинок з нульовим енергетичним балансом проектує архітектурна фірма Skidmore Owings and Merrill для китайської фірми Tobacco Company in Guangdong у Гонконзі.

Місто Сонця, будівлі якого повністю будуть житись від сонячних батарей, запроектовано створити у Дубаї. Проектанти Міста Сонця – архітектурна майстерня Graft Lab – передбачає, що енергії, яку акумуляють сонячні батареї має бути повністю достатньо для того, щоб забезпечити будівлю електрикою.

Лондонський дизайнер Агустин Отегуй є автором ще більш фантастичного проекту – екобашні-очисника, яка використовує “зелені інновації”. У його проектах часто можна побачити вітряки на вершинах домів, але в цьому сміливому і на сьогодні фантастичному рішенні він перевершив самого себе. Тут і мікро-, тут і нано-, турбіни і фотоелементи, а ще – армія мікробів, які “лікують” конструкції, що вийшли з ладу. Стіни будівлі прозорі, але не зі скла. Автор спромігся вписати вітряки і сонячні панелі у споруду так, щоб вийшло максимально органічно, а ще знайшов спосіб переробки парникового CO₂. Так народився проект Nano Vent-Skin.

Провівши дослідження, ми бачимо, що у зарубіжній практиці для досягнення нульового балансу використовують енергію вітру, сонячні панелі за допомогою фотоелектричних батарей великих розмірів і вітряків, а також тепло землі і геотермальні джерела. У перспективі – використання нанотехнологій. Будівлі обладнують акумуляторами, що здатні накопичувати енергію. Важливою складовою енергоефективних будівель є повторне використання тепла, води, їх циркуляція. Великий резерв економії – це утеплення зовнішніх огорожувальних конструкцій.



Рис. 1. Сонячні батареї будівлі CSET (фотографії Mario Cucinella Architects)

Після визначення передумов формування енергетично самодостатніх будівель, проведення аналізу вітчизняного та зарубіжного досвіду їх проектування було досліджено, що перспективним джерелом тепла в Україні є енергія сонця.

До переваг сонячної енергетики можна віднести загальнодоступність і невичерпність джерела; безпеку для навколишнього середовища (проте в даний час у виробництві фотоелементів і в них самих використовуються шкідливі речовини).

Будівлі із сонячними колекторами, які збудовані на території України, ще не можна назвати енергетично самодостатніми. Усі вони мають дублюючі джерела нагрівання або використовуються сезонно. Невеликі площі сонячних колекторів можуть лише частково забезпечити теплом або гарячою водою споруди, а тому для проектування енергетично самодостатніх будівель слід шукати ще інші відновлювальні ресурси.

До відновлювальних джерел відноситься і геотермальна енергія – тепло Землі, яке утворюється, зазвичай, внаслідок розпаду радіоактивних речовин у земній корі та мантії. Усю природну теплоту, яка міститься в земній корі, можна розглядати як геотермальні ресурси двох видів: пара, вода, газ і розігріті гірські породи [7].

Геотермальні ресурси України – це передусім термальні води і тепло нагрітих сухих гірських порід. Виходячи з наявних оцінок запасів геотермальної енергії, пріоритетними районами в Україні є Керченський півострів, Закарпаття, Прикарпаття (Львівська обл.), Донецька, Запорізька, Луганська, Полтавська, Харківська, Херсонська, Чернігівська та інші області [6].

Ще одним відновлювальним джерелом енергії є вітер. Сучасні конструкції вітрогенераторів дозволяють використовувати економічно ефективно енергію навіть найслабших вітрів – від 3 метрів за секунду. За допомогою вітрогенератора сьогодні можна не лише постачати електроенергію в мережу, але й вирішувати завдання електропостачання локальних або острівних об'єктів будь-якої потужності.

Дослідивши різні види альтернативних джерел енергії, ставимо за мету знайти концепцію проектування будинку з нульовим балансом. Ідея полягає у тому, що кожна будівля повинна бути енергетично самодостатньою, тобто не споживати традиційні види енергії від централізованих мереж (газу, електричного струму, гарячої води), забезпечуючи при цьому високі стандарти комфорту та гігієни. Як показує дослідження, енергоефективний будинок – це споруда, яка максимально використовує енергозберігальні технології і відновлювальну енергію для забезпечення нормальної життєдіяльності людей і створює мінімальне екологічне навантаження на зовнішнє середовище.

Близько 80% загального балансу енергозатрат житлового будинку на території України припадає на опалення приміщень, тому головний резерв економії полягає у заходах з утеплення зовнішніх огорожувальних конструкцій, даху та перекриттів.

Мінімального використання електроенергії можна досягти завдяки максимальному зниженню втрат тепла через зовнішні огорожувальні конструкції (стіни, перекриття, дах); заміні традиційних джерел енергії на відновлювальні (енергія сонця, вітру, землі, води); рекуперації повітря (повторне циркуляційне використання тепла в будинку).

Комплексне схематичне вирішення цих завдань для енергетично самодостатніх будівель виглядає так:

- у максимально утепленому зі всіх сторін будинку повітря підігрівається теплою підлогою і системою примусової вентиляції з рекуператором;
- підігрів води для опалення і гарячого водопостачання здійснюється взаємодоповнюючими тепловими насосами і сонячними колекторами;
- для повної заміни електричного струму зовнішніх мереж на даху, огорожувальних конструкціях і на прилеглий території встановлюються батареї сонячних фотоелементів і вітроелектрогенератори, які забезпечують живлення побутової електротехніки та освітлення пониженого енергоспоживання;
- на вхід системи вентиляції зовнішнє повітря поступає підігрітим у підземних повітряних каналах;

- добові зміни температури конструкції будівлі зменшуються фундаментом підземним акумулятором-плитою;
 - при вирішенні генплану враховується роза вітрів та орієнтація будівель для концентрації енергії вітру;
 - архітектурно-планувальні рішення повинні бути направлені на зменшення площі огороджувальних конструкцій;
 - архітектурно-конструктивні рішення балконів, терас, застосування вікон та вітражів, матеріали фасадів оптимізовані з точки зору енергозатрат.
- Технічні рішення цих задач для будівель з нульовим балансом наступні:
- високоякісна теплоізоляція зовнішніх стін, перекриття, підлоги;
 - потрійні, низькоемісійні віконні склопакети;
 - герметичність будівлі;
 - встановлення системи примусової вентиляції з рекуператором та попереднім підземним підігрівом вхідного повітря;
 - встановлення теплових насосів з ґрунтовими теплообмінниками, сонячних колекторів, батарей фотоелементів, вітро-електрогенераторів;
 - влаштування огороджувальних і спеціальних конструкцій з функцією акумуляування тепла;
 - мінімізація внутрішнього енерговикористання;
 - оптимізація архітектурно-планувальних рішень для максимального використання сонячного світла.

Сучасні, в тому числі й енергетично самодостатні будівлі, повинні бути екологічно безпечними – це такий взаємозв'язок будівлі та інженерних систем, який протягом усього терміну служби забезпечує ефективну експлуатацію об'єкта.

На основі сформульованих принципів проектування енергетично самодостатніх будівель архітектором Дячком В. Ю. розроблений концептуальний проект житлового комплексу у передмісті Тернополя (рис. 2). Було проаналізовано місцеві умови з точки зору використання можливих поновлюваних енергоресурсів (сонячної радіації, вітрів, водоносних горизонтів і т. д.), вивчено сусідні і прилеглі об'єкти на предмет шкідливих викидів.

Комплекс складається із трьох житлових 26-поверхових будинків. Форма будівель запроєктована таким чином, щоб концентрувати повітряні потоки на вітрогенератори, розташовані у проміжках.

Вертикальні вітрогенератори мають низьку швидкість обертання і прийнятні шумові характеристики (рис. 3).

Об'ємно-планувальне рішення квартир спрямоване на мінімізацію



Рис. 2. Дячок В. Ю., Концептуальний проект житлового комплексу



Рис. 3. Вітрогенератор

площі зовнішніх огорожувальних конструкцій для зменшення тепловтрат. Застосовуються також двошарові вентилявані фасади, які забезпечують більш ефективне регулювання параметрів мікроклімату протягом усього року. Сонячні батареї виконують три функції: огороження балконів і лоджій, власне сонячних батарей і сонцезахисних козирків (рис. 4).

На дахах розміщені сонячні теплові колектори для підігріву води. Міні-гідротурбіни влаштовані у протікаючій річці. Геотеплові насоси встановлені у водонасичених навколишніх ґрунтах.

Таким чином, у проекті задіяні усі доступні для даної місцевості відновлювальні джерела енергії – енергія сонця, вітру, води, землі, оскільки тільки комплексне їх використання може наблизити будівлі до нульового балансу. Усі вони об'єднані в одну інтелектуальну систему, яка працює в режимі “on line”, комп'ютерна система регулює вологість, температуру повітря тощо.

Проте, достовірних методів оцінки самодостатності комплексу будівель на сьогодні нема.

Для оптимізації проекту потрібно виконати детальне комп'ютерне моделювання і точно розрахувати основні види теплового навантаження та їх взаємодію.

Таким чином, можна виділити принципи формування енергетично самодостатніх житлових груп:

- врахування аналізу енергетичного балансу і теплового навантаження на будівлі;
- врахування аналізу енергетичного потенціалу місцевості і взаємозв'язок будівель з місцевими кліматичними умовами;
- використання природних поновлювальних джерел енергії за аналітично змодельованою схемою за допомогою комп'ютеризованої автоматичної системи;
- зниження втрат тепла через зовнішні огорожувальні конструкції методами внутрішнього планування та зниження теплопровідності;
- рециркуляція та рекуперація тепла води і повітря;
- врахування високих стандартів комфорту та гігієни.

Дане дослідження не є вичерпним, у ньому лише намічені шляхи, які дозволять у майбутньому більше використовувати відновлювальні джерела енергії, створити енергетично самодостатні житлові групи, які можна буде назвати будівлями із нульовим балансом.

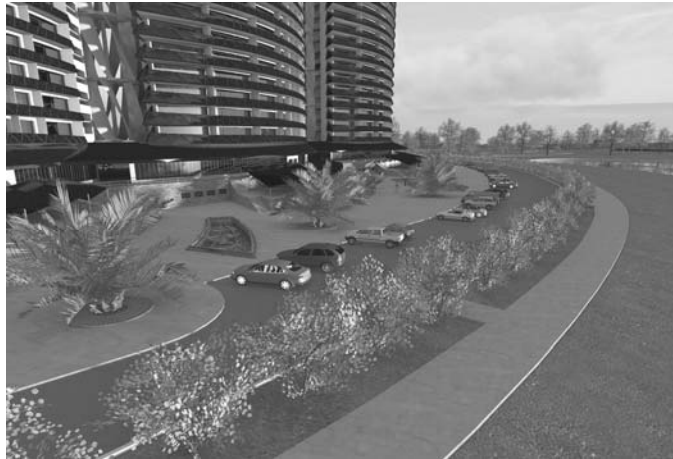


Рис. 4. Фрагмент фасадів із сонячними батареями

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабієв Г. М. Перспективи впровадження нетрадиційних та відновлюваних джерел енергії в Україні / Г. М. Бабієв, Д. В. Дероган, А. Р. Щокін // Електронний Журнал. – Запоріжжя : ВАТ Гамма, 1998. – № 1. – С. 63–64.
2. Білодід В. Д. Аналіз можливостей розвитку геотермальної енергетики України / В. Д. Білодід, Т. В. Павлюченко, Г. О. Білодід // Відновлювана енергетика: науково-прикладний журнал. – 2006. – № 1. – С. 71–76.
3. Васько П. Ф. Сучасний стан, потенційні можливості та передумови подальшого розвитку малої гідроенергетики в Україні / П. Ф. Васько // Відновлювана енергетика: науково-прикладний журнал. – 2006. – № 1. – С. 60–65.
4. Долінський А. А. Концептуальні основи створення експериментального будинку типу “нуль енергії” / А. А. Долінський, Б. І. Басок, О. М. Недбайло та ін. // “Будівельні конструкції”: збірник наукових праць. – Київ, 2013. – Вип. 77. – С. 222–226.

5. Дероган Д. В. Перспективи використання енергії та палива в Україні з нетрадиційних та відновлюваних джерел / Д. В. Дероган, А. Р. Щокін // Новітні технології в сфері нетрадиційних і відновлюваних джерел енергії. Бюлетень. – Київ : АТ Укренергозбереження, 1999. – № 2. – С. 30–38.
6. Енергетична стратегія України на період до 2030 р. [Електронний ресурс] / Міністерство енергетики та вугільної промисловості України. – Режим доступу : <http://mpe.kmu.gov.ua/minugol/doccatalog/document?id=260994>.
7. Мхитарян Н. М. Энергетика нетрадиционных и возобновляемых источников. Опыт и перспективы / Н. М. Мхитарян. – К. : Наукова думка, 1999. – 320 с.
8. Огурцов А. П. Сучасний стан навколишнього середовища промислового міста та шляхи його покращення / А. П. Огурцов, Л. М. Мамаєв, М. Д. Волошин та ін. – Дніпродзержинськ : ДДТУ, 1994. – 363 с.
9. Руденко В. П. Природно-ресурсний потенціал України / В. П. Руденко. – Львів : Світ, 2004. – 120 с.
10. Paul Torcellini, Shanti Pless, and Michael Deru. Zero Energy Buildings: A Critical Look at the Definition // Zero Energy Buildings: A Critical Look at the Definition: Preprint. – 2006. – С. 1–4. – Режим доступу : <http://www.nrel.gov/docs/fy06osti/39833.pdf>.

REFERENCES

1. Babiev, G. M., Derogan, D. V. and Shchokin, A. R. (1998), Prospects for the introduction of alternative and renewable energy sources in Ukraine, *Elektronnyi Zhurnal* [Electronic Journal], Zaporizhzhia, VAT Gamma, no. 1, pp. 63–64. (in Ukrainian).
2. Bilodid, V. D., Pavlyuchenko, T. V. and Bilodid, G. O. (2006), Analysis of the possibilities of geothermal energy of Ukraine, *Vidnovliuvana enerhetyka: naukovo-prykladnyi zhurnal* [Renewable energy: scientific applied journal], no. 1, pp. 71–76. (in Ukrainian).
3. Vasko, P. F. (2006), The modern state, the potential and preconditions for further development of small hydropower in Ukraine, *Vidnovliuvana enerhetyka: naukovo-prykladnyi zhurnal* [Renewable energy: scientific applied journal], no. 1, pp. 60–65. (in Ukrainian).
4. Dolinskyi, A. A., Basok, B. I., Nedbaylo, O. M. etc. (2013), Conceptual basis of an experimental building of “zero energy”, *“Budivelni konstruksii” : zbirnyk naukovykh prats* [“Building constructions”: collection of scientific works], Kyiv, Iss. 77, pp. 222–226. (in Ukrainian).
5. Derogan, D. V. and Shchokin, A. R. (1999), Prospects for energy and fuel in Ukraine from alternative and renewable sources, *Novitni tekhnologii v sferi netradytsiinykh i vidnovliuvanykh dzherel enerhii. Biuleten* [New technologies in the field of alternative and renewable energy sources. Bulletin], Kyiv, АТ Укренергозбереження, no. 2, pp. 30–38. (in Ukrainian).
6. Energy Strategy of Ukraine till 2030 [electronic resource] / Ministry of Energy and Coal Industry of Ukraine, available at: <http://mpe.kmu.gov.ua/minugol/doccatalog/document?id=260994>. (in Ukrainian).
7. Mkhitaryan, N. M. (1999), *Energetika netraditsionnykh i vozobnovlyaemykh istochnikov. Opyt i perspektivy* [Energy alternative and renewable sources. Experience and Prospects], Kyiv, Naukova dumka. (in Russian).
8. Ogurtsov, A. P., Mamaev, L. M., Voloshin, M. D. etc. (1994), *Suchasnyi stan navkolyshnoho seredovyscha promyslovoho mista ta shliakhy yoho pokrashchannia* [The current environment of industrial cities and ways to improve], Dniprodzerzhynsk, DDTU. (in Ukrainian).
9. Rudenko, V. P. (2004), *Pryrodno-resursnyi potentsial Ukrainy* [Natural resource potential of Ukraine], Lviv, Svit. (in Ukrainian).
10. Paul Torcellini, Shanti Pless, and Michael Deru (2006), Zero Energy Buildings: A Critical Look at the Definition, *Zero Energy Buildings: A Critical Look at the Definition: Preprint*, pp. 1–4, available at: <http://www.nrel.gov/docs/fy06osti/39833.pdf>. (in English).

УДК 747:725.1:339.72:316.6

Анна Позняк

**ПСИХО-СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ В ФОРМИРОВАНИИ ДИЗАЙНА
ИНТЕРЬЕРА МАГАЗИНА. КОНЦЕПЦИЯ “СТАТУС”**

В статье рассмотрено интерьер магазина как архитектурное пространство со сложившимися визуальными статусными стереотипами, обусловленными общекультурной, социальной и экономической жизнью общества. Описано влияние на формирование среды социально-психологических регуляторов потребительского поведения – ценностей, символов, особенностей восприятия. Выявлено особенности художественного оформления интерьера “статусного” магазина.

Ключевые слова: магазин, потребитель, интерьер, статус, стереотип торговой среды.

Ганна Позняк

**ПСИХО-СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ
ІНТЕР'ЄРУ МАГАЗИНУ. КОНЦЕПЦІЯ “СТАТУС”**

У статті розглянуто інтер'єр магазину як архітектурний простір з візуальними статусними стереотипами, що обумовлені культурним, соціальним та економічним життям суспільства. Описано вплив на формування середовища соціально-психологічних регуляторів споживчої поведінки – цінностей, символів, особливостей сприйняття. Виявлено особливості художнього оздоблення інтер'єру “статусного” магазину.

Ключові слова: магазин, споживач, інтер'єр, статус, стереотип торгового середовища.

Anna Poznyak

**PSYCHOSOCIAL ASPECTS IN FORMING INTERIOR DESIGN OF A STORE.
CONCEPT OF “STATUS ACCESSARY”**

This article considers interior of a store as architecture space with existing visual status stereotypes driven by common cultural, social and economic life of a society. Besides, this article describes the impact on forming an environment of existing psychosocial regulators of consumer behavior – values, symbols and features of perception. Status is a place, a position of a person in the system of relationships in a society and in a particular group. Status is shown in various external features: symbols that differentiate its holder from others. Most status symbols are an incentive of consumer behavior. In business activity such status symbols are held by a product, and the main factor defining that is the demonstration factor. There are a big number of products consumption of which is hard to hide and deny, those are clothes, smoking requisites and accessories, cars, telephones, jewelry and many others. All possession items consumption of which is hard to hide are identifying symbols which are handled by people who refer their holder to a particular level of imaginary social hierarchy. People need these symbols of demonstration and an objective of design is to provide and to get across them to all. Status symbols in interior serve as a way of communication, and this fact makes their use just necessary. Visualization of these symbols in design has got wide spread occurrence and features of particular unification. We can state that some particular visual stereotypes have been formed and caught on. Each stereotype has its own target audience with their tastes, reactions, consumption range, firmly oriented by social groups. In each groups of consumers there are particular status symbols thanks to which they can differentiate a suitable product or a store. The use of these symbols in interior forms a chain of associations: it increases emotional background of an environment, enhances meaningful perception of trade space, forms proper customer's impression about place and

as a result about a product. Status symbols in interior serve as means of communication, and this fact makes their use simply necessary. Visual reflection of these symbols in design has got wide spreading and features of particular unification.

The author highlights the main visual stereotypes and their interrelation with particular target audience. Lean minimalism is the most popular stereotype of a modern store. The main reason is that it is neutral and it enables to focus attention to a product not to interior details. Whereas for median age group it is important to be "recognized" by society, young people, conversely, prefer rebelliousness and contradistinction. It is widely showed in design of youthful clothes stores. It is inherent to such stores to have some barbarity, "brutalism", use of natural, raw and aged materials. In such a way we can highlight product positioning as young-adult, affordable, wear proof, natural. Stereotype "Pageantry", "Glamour". In such a manner we can describe magnificent and rich interiors. In interior design there are two the most distinctive trends: minimalist, ascetical interiors and, vice versa, sophisticated filled with a big number of details where interior serves as a background for elegant clothes or, conversely, it can fill up the image with wealth of details. Interiors can differ by artistic approach, but only emotionally – associative message is the same – status suitability. Apparently, consumer behavior is identified not only by functional abilities of a product but also by the symbolism which gives a product affectedly formed image (status value). Owing a product-symbol a person refers themselves to a particular consumer group. And in-store design is reflectively referred to the quality of the product. In such a way design serves as a fine tool of suitability.

Key words: store, consumer, interior, status, stereotype of trade environment.

В последнее время в Украине наблюдается заметное увеличение покупательской активности, что сопровождается значительным ростом количества торговых предприятий. Но что же служит стимулом потребления? Довольно сложно дать однозначный ответ на данный вопрос. Специалисты в сфере психологии утверждают, что ответ скрыт в сознании и подсознании каждого из покупателей. Если спроецировать побуждения к покупке на мотивационную структуру людей – модель, которая используется в нейромаркетинге, можно увидеть, при покупке всегда имеет место проявление статусного мотива – независимо от того, к какой мотивации человек склонен в обычном состоянии. Желание выделиться, стремление к успеху, гордость – вот те чувства, которые движут человеком в момент покупки. Соответствие статусному мотиву магазина проявляется во всем: в самом товаре, в дизайне и даже в работе продавцов. Покупатель должен ощущать дополнительную эмоциональную ценность интерьера, чтобы приобрести соответствующий товар. Такие психологические и социо-культурные аспекты находят свое отражение в формировании концепции интерьера магазина.

Существующая литература не отвечает полностью на вопрос о современных тенденциях дизайна и формирования художественного образа магазинов. Большая часть литературы издана до 90-х годов и, соответственно, не может отобразить тенденций современного дизайна. Но существует значительное количество современных аналитических изданий посвященных проблемам решения магазина, но с точки зрения маркетинга и мерчандайзинга.

В целом, можно выделить три основных направления исследований проблем проектирования магазинов в литературе:

- общие архитектурно-дизайнерские принципы формирования торговых пространств. Художественные аспекты. Авторы рассматривают вопросы планировки магазинов, их оформление и все фундаментальные аспекты, которые необходимо учитывать при создании интерьера.

- изучение психологии человека как потребителя. Поведенческие аспекты.

- социально-психологические факторы стимулирования продаж. Стратегические аспекты.

Человек как потребитель в торговой среде, его поведенческие аспекты, рассматриваются с различных ракурсов: *маркетинга, мерчандайзинга, психологии потребителя.*

Исследования человека, как *потребителя торговой среды* отображены в литературе следующих направлений: психология человека и эмоционально-психологические особенности восприятия среды: Б. Гантер, А. Фернхам [1], Джо Витале [3], Майк Пресс [8]. Мотивы и потребности человека в торговой среде: Джим Пулер [11], Д. Статт [12]. С точки зрения мерчандайзинга вопрос проектирования магазинов исследован такими авторами как, Р. Колборн [5], К. Канаян [4], Т. Морган [10]. Информация, содержащаяся в этих изданиях также существенна для процесса проектирования магазинов, но следует помнить, что мерчандайзинг рассматривает проектирование только с точки зрения успешных продаж. Общие положения теории маркетинга: Ф. Котлер [6], А. Сергеев [13] и другие.

Большинство вышеперечисленных работ свидетельствует о том, что происходит становление нового подхода к проектированию магазина с позиций взаимодействия в процессе формирования структуры и образа среды как специфических торговых, так и других социально-культурных и эмоционально-психологических функций.

Цель статьи – определить статусные стереотипы в дизайне интерьера магазина, которые обусловлены общекультурной, социальной и экономической жизнью общества.

Статус – место, позиция человека в системе отношений в обществе и в конкретной группе. Статус выражается в различных внешних признаках – символах, которые отличают его носителя от других. Многие *символы статуса являются стимулом потребительского поведения* [9].

В коммерческой деятельности таким статусным символом является товар, и главный фактор, который определяет это – фактор демонстрации. Существует огромное количество товаров, потребление которых не скрыть – это одежда, курительные принадлежности и аксессуары, автомобили, телефоны, украшения и многое другое. Все предметы обладания, потребление которых не скрыть, являются опознавательными символами, которыми оперируют люди, относя их носителя к определенному уровню воображаемой социальной иерархии. Человеку необходимы эти символы демонстрации и задача дизайнера предоставить и донести их.

На основании вышесказанного можно сделать некоторые обобщения:

– если потребление продукта не скрыть, он будет служить оценкой человека. А значит, “статусные” брендовые магазины в данной товарной категории будут распространены. И даже без рекламного посыла, за счет самого факта существования, такой продукт найдет своего потребителя;

– если потребление может быть скрыто, необходимо сделать продукт демонстрируемым, и только потом присвоить ему соответствующую оценку;

– если потребление продукта невозможно продемонстрировать, необходимо сначала создать символы демонстрации, после чего нагружать их нужными ассоциациями, сформировать соответствующий имидж продукта [16].

Ценностные ориентиры и символы в дизайне интерьера магазина.

Очевидно, поведение потребителя определяется не только функциональными возможностями продукта, но и тем символическим значением, которое придает продукту искусственно сформированный имидж (статусная ценность). Обладая товаром-символом, человек относит себя к определенной потребительской группе. И оформление магазина на уровне подсознания покупателя соотносится с качеством самого товара. Так дизайн выступает тонким инструментом соответствия. Например, покупая дорогой эксклюзивный товар, человек причисляет себя к более высокому социальному классу, и “дорогой” интерьер сразу дает понять, что именно здесь продаются соответствующие товары. “Современный производитель придумал множество способов с помощью дизайнера повысить стоимость изделий, заложив в них сверхдостаточные свойства. В полной мере это относится и к торговой среде, где мифология о необходимости сверхдостаточного стала неременным условием успешного бизнеса” [7].

В то же время, единого рецепта того как должен выглядеть интерьер “статусного” магазина нет, так как у каждого своя целевая аудитория, особенности позиционирования, определенная философия и миссия. Каждый интерьер базируется на своей особой креативной идее. Но согласно логике современной торговли, все подобные магазины должны соответствовать ряду критериев:

1. Условие покупки (сервис) должны соответствовать уровню магазина.
2. Необходимость среды создавать нужный эмоциональный посыл. При проектировании важна работа, как с визуальными образами, так и с обонятельными, слуховыми, тактильными. Всё это должно “приближать” покупателя к товару и способствовать покупке.
3. Присутствие в дизайне обыгрывающих статус-мотив материалов, элементов, декора (соответствующие цвета, поверхности, материалы, декор).
4. Особенности мерчандайзинга. В нейромаркетинге существует инструмент регулирования того, как покупатель воспринимает уровень цен в магазине – принцип МІЛ (mass in limits). Сущность его проста: чем больше единиц одной модели представлено, тем ниже воспринимаемый уровень цен, чем дороже модель – тем ниже должен быть коэффициент дубляжа [2].

При несоблюдении этих правил у покупателя может возникнуть когнитивный диссонанс: товар в несоответствующем интерьере. А покупатель, в свою очередь, бессознательно переносит впечатление об интерьере на впечатление о товаре.

Визуальные стереотипы в дизайне интерьера магазина.

Статусные символы в интерьере служат средством коммуникации, и этот факт делает их использование просто необходимым. Визуальное отображение этих символов в дизайне получило широкое распространение и черты определенной унификации. Можно утверждать, что сформировались и устоялись определенные *визуальные стереотипы*. Понятие “стереотип” впервые было введено известным американским журналистом У. Липпманом в книге “Общественное мнение”, где он определяет стереотип “как упрощенное, заранее принятое представление, не вытекающее из собственного опыта человека”, а в переводе с греческого понятие “стереотип” означает образец, штамп, шаблон. Определение стереотипа в контексте дизайна интерьера магазина: “Мировая глобализация привела к практике эффективного использования одинаковых предметно-пространственных решений мест продаж по всему миру, которые образовали ряд визуальных стандартов. Их определяют в разных источниках как *стереотипы торговой среды*” [4; 7; 15]. Специалисты в сфере маркетинга утверждают, что каждому стереотипу соответствует своя целевая аудитория со своим вкусом, реакциями, ассортиментом потребления, жестко ориентированным по социальным группам. “Вполне очевидно, что дизайн связан со стереотипами социальных групп, образующих покупательские аудитории, отличающиеся друг от друга характером интересов” [7]. В каждой группе потребителей существуют свои символы статуса, благодаря которым они могут “считывать информацию”, поэтому необходимо предлагать подходящие для них образы-символы в среде магазина. Использование этих символов в интерьере формирует цепочку ассоциаций: повышает эмоциональный фон среды, усиливает восприятие торгового пространства, формирует нужное впечатление покупателя о месте, и, как следствие этого, о товаре.

Рассмотрим взаимосвязь статусных стереотипов и психосоциальных особенностей групп (целевой аудитории) детальнее. Например, для средней возрастной группы предпочтительна некоторая сдержанность, устойчивые, общепринятые эталоны современных стилей. Они в большей мере ориентированы на восприятие традиционных ценностей. Рациональный минимализм, – наиболее распространенный стереотип современного магазина. Главным образом потому, что он формально нейтрален и позволяет акцентировать внимание на самом товаре, а не на деталях интерьера. В общественном сознании за длительное время сложилось устойчивое убеждение, что минимализм – стиль успешных, современных, независимых и состоятельных людей, а идентифицировать себя с такими приятно почти каждому. Поэтому большинству торговых пространств присущ именно такой – глобальный, общемировой визуальный стандарт. Если для средней возрастной группы важно быть “признанными” в обществе, то для молодежи наоборот – бунтарство и противопоставление. Это широко транслируется в дизайне магазинов молодежной одежды [7].

И, например, элитная группа потребителей требует нестандартного, индивидуального отношения к интерьеру. Скорее, что-то, больше похожее на музей или галерею современного

искусства, чем на магазин. Острые авангардные интерьеры соответствуют интересам покупателей юного и среднего возраста [7].

Интерьеры с концепцией “статус” могут быть как достаточно минималистичные так и перенасыщенные различными декоративными деталями. Именно поэтому мы можем разделить их на следующие категории с присвоением ассоциативной характеристики особенностей художественного образа. По дизайнерскому решению интерьера они заметно отличаются, но эмоционально-ассоциативный посыл один и тот же – статусное соответствие.

Таблица 1

Целевое формирование “статусной” торговой среды. Художественные особенности “МАГАЗИН-МУЗЕЙ”

Товар: одежда, обувь, аксессуары

Целевая аудитория: мужчины, женщины (возраст от 30 лет)

Ценовой сегмент: Средний+, Премиум

Особенности дизайна интерьера: Лаконичные простые формы, отсутствие декора, минимализм. Нейтральное цветовое решение. Художественная доминанта – товар.

Ассоциативный посыл: “Магазин-музей”



“ШИК/ГЛАМУР”

Товар: одежда, обувь, аксессуары

Целевая аудитория: преимущественно женская аудитория (возраст 25+ лет)

Ценовой сегмент: Средний, Премиум

Особенности дизайна интерьера: Выразительный декор, смелая комбинация форм, стилей. Контрастные/нюансные сочетания цвета. Художественная доминанта – декор, детали.

Ассоциативный посыл: “Дом высокой моды”



“СДЕРЖАННАЯ РОСКОШЬ”

Товар: одежда, обувь, аксессуары

Целевая аудитория: мужчины, женщины (возраст от 30 лет)

Ценовой сегмент: Средний+, Премиум

Особенности дизайна интерьера: Лаконичные формы, отсутствие выраженного декора. Мягкие цветовые сочетания. Интерьер служит фоном для демонстрации товара.

Ассоциативный посыл: “Престижный клуб не для всех”



“БУНТАРНЫЙ ДУХ”

Товар: одежда, обувь, аксессуары

Целевая аудитория: мужчины, женщины (возраст 20+)

Ценовой сегмент: Средний, Средний+, Премиум

Особенности дизайна интерьера: Подчеркнутая натуральность, брутальность. Состаренные, необработанные материалы. Сочетания натуральных оттенков. Дизайн отражает характеристики товара, идею бренда.

Ассоциативный посыл: “Я не такой как все”



Согласно вышесказанному можно сделать вывод, что особенности закономерности дизайна торговой, зависят от многих факторов. А именно, от исторически и культурно сложившихся в обществе норм поведения, позиционирования товара и ассортимента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гантер Б. Типы потребителей: введение в психографику / Б. Гантер, А. Фернхам. – СПб : Питер, 2001. – 304 с.
2. Гордеева А. Г. Принципы продажи дорогих товаров [Электронный ресурс] / А. Г. Гордеева– Режим доступа : file:///C:/Users/Администратор/Desktop/Принципы%20продажи%20дорогих%20товаров.html, свободный. – Загл. с экрана.
3. Джо Витале. Каждую минуту рождается еще один покупатель / Джо Витале. – Москва : Альпина Пабlisher, 2012. – 352 с.
4. Канаян К. Проектирование магазинов и торговых центров / К. Канаян, Р. Канаян, А. Канаян. – Москва : Юнион-Стандарт Консалтинг, 2005. – 416с. : ил.
5. Колборн Р. Идеальный магазин: Практическое руководство по созданию бизнеса / Р. Колборн. – СПб : Нева, 2003. – 413 с.
6. Котлер Ф. Маркетинг в третьем тысячелетии: Как создать, завоевать и удержать рынок / Филип Котлер. – Москва : Издательство АСТ, 2009. – 230 с.
7. Литвинов В. Стереотипы торговой среды [Электронный ресурс] / В. Литвинов – Режим доступа : <http://www.rudesign.ru/projects/retall/content/14s-tipes/stipes01.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
8. Майк Пресс. Власть дизайна. Ключ к сердцу потребителя / Майк Пресс, Рэйчел Купер. – Москва : Гревцов Пабlisher, 2008. – 352 с.
9. Маркетинг : учебник / [Н. М. Кондратенко, М. В. Балашова, Е. С. Бурыкин и др.] ; [под общ. ред. Н. М. Кондратенко]. – Москва : Юрайт, 2011. – 540 с.

10. Морган Т. Визуальный мерчандайзинг. Витрины и прилавки для розничной торговли / Тони Морган. – Москва : Риопол Классик, 2008. – 208 с.
11. Пулер Д. Почему мы покупаем. Мотивация и стратегия продаж / Джим Пулер. – Москва : Олимп-Бизнес, 2006. – 272 с.
12. Сатт Д. Книга Психология потребителя / Дэвид Сатт. – СПб : Питер, 2003. – 448 с.
13. Сергеев А. М. Поведение потребителей / А. М. Сергеев, Е. А. Бойченко. – Москва : Эксмо, 2006. – 320 с.
14. Стереотипы в области рекламы [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.life-prog.ru/1_17416_stereotipi-v-oblasti-reklami.html
15. Стереотипы торговой среды [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.rudesign.ru/projects/retall/content/14s-tipess/stipes01.htm>
16. Тамберг В. Психология элитарности или? За что потребитель готов платить по максимуму [Электронный ресурс] / В. Тамберг. – Режим доступа :http://www.iteam.ru/publications/marketing/section_62/article_3550/, свободный. – Загл. с экрана.

REFERENCES

1. Hanter, B. and Fernham, A. (2001), *Tipy potrebiteley: vvedeniye v psikhographiku* [Types of consumers: introduction into psychographics], Sankt Petersburg, Piter. (in Russian).
2. Gordeeva, A. G., “Principles of selling expensive goods” [Electronic resource], available at: <file:///C:/Users/Администратор/Desktop/Принципы%20продажи%20дорогих%20товаров.html>.
3. Dzhov, Vitale (2012), *Kazhduyu minutu rozhdetsya eshche odin pokupatel* [Every minute one more customer is born], Moscow, Alpina Publisher. (in Russian).
4. Kanayan, K., Kanayan, R. and Kanayan, A. (2005), *Proektirovaniye magazinov i torgovykh tsentrov* [Design of stores and malls], Moscow, Union-Standard Consulting. (in Russian).
5. Kolborn, R. (2003), *Ideal'nyy magazin: Prakticheskoe rukovodstvo po sozdaniyu biznesa* [A perfect store: Practical guidance in how to set up a business], Sankt Petersburg, Neva. (in Russian).
6. Kotler, F. (2009), *Marketing v tret'em tysyacheletii: Kak sozdat', zavoevat' i uderzhat' rynek* [Marketing in the third century: How to create, win and dominate markets], Moscow, Izdatelstvo AST. (in Russian).
7. Litvinov, V., “Stereotypes of trading environment” [Electronic resource], available at: <http://www.rudesign.ru/projects/retall/content/14s-tipess/stipes01.htm>.
8. Mike Press and Rachel Cooper (2008), *Vlast' dizayna. Klyuch k serdtsu potrebitelya* [The power of design. A clue to the consumer's heart], Moscow, Grevtsov Publisher. (in Russian).
9. Kondratenko, N., Balashova, M. and Burykina, Ye. (2011), *Marketing: uchebnik* [Marketing, textbook], Moscow, Urait. (in Russian).
10. Morgan, T. (2008), *Vizual'nyy merchandayzing. Vitriyny i prilavki dlya roznichnoy trgovli* [Visual merchandising. Shop windows and counters for retailing], Moscow, Riopol Klassik. (in Russian).
11. Puller, D. (2006), *Pochemu my pokupaem. Motivatsiya i strategiya prodazh* [Why do we buy. Motivation and sales strategy], Moscow, Olimp-Business. (in Russian).
12. Satt, D. (2003), *Kniga Psikhologiya potrebitelya* [The book of consumer's psychology], Sankt Petersburg, Piter. (in Russian).
13. Sergeev, A. M. and Boychenko, E. A., (2006), *Povedeniye potrebiteley* [Consumers behavior], Moscow, Eksmo. (in Russian).
14. “Stereotypes in advertising” [Electronic resource], available at: http://www.life-prog.ru/1_17416_stereotipi-v-oblasti-reklami.html.
15. “Stereotypes of trading environment” [Electronic resource], available at: <http://www.rudesign.ru/projects/retall/content/14s-tipess/stipes01.htm>.
16. Tamberg, V., “Psychology of elitism or? What for a consumer is willing to pay to the maximum” [Electronic source], available at: http://www.iteam.ru/publications/marketing/section_62/article_3550/.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бараніченко Поліна Олександрівна – викладач кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв.

Бардашевська Ярослава Миколаївна – викладач кафедри хорового диригування імені В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

Воскобойнікова Юлія Василівна – доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства.

Гринчук Ірина Павлівна – доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

Грищенко Тетяна Андріївна – доцент кафедри музики і хореографії Донбаського державного педагогічного університету, кандидат педагогічних наук.

Дерев'янчук Юрій Іванович – аспірант кафедри богослов'я Українського Католицького Університету.

Дзинджюра Лілія Ярославівна – аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування Інституту мистецтв Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, магістр музичного мистецтва.

Довгань Оксана Зіновіївна - викладач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

Дячок Оксана Миронівна – завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат архітектури, доцент.

Зубко Наталія Богданівна – старший викладач кафедри спеціального фортепіано, концертмейстер кафедри скрипки, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Івашків Галина Михайлівна – старший науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства.

Казимирів Христина Тарасівна – викладач кафедри хорового диригування імені В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

Куліш Оксана Андріївна – старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького, кандидат мистецтвознавства.

Куцир Тетяна Василівна – молодший науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, магістр мистецтвознавства.

Лазаренко Наталія Олександрівна – концертмейстер кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової.

Ластовецький Микола Адамович – доцент кафедри музикознавства і фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, викладач-методист Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, Заслужений діяч мистецтв України.

Мацієвська Тереса Миколаївна – концертмейстер кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Мисак Мар'яна Йосифівна – аспірант кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету “Львівська політехніка”.

Молчко Уляна Богданівна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Москвічова Юлія Олександрівна – викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського, кандидат мистецтвознавства.

Олійник Наталія Петрівна – аспірант кафедри режисури Харківської державної академії культури.

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна – докторант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Позняк Ганна Григорівна – аспірант кафедри “Дизайн середовища” Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Прокоп'як Ігор Васильович – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Рось Зоряна Петрівна – викладач кафедри академічного та естрадного співу Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужена артистка естрадного мистецтва України.

Смоляк Олег Степанович – професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.

Смоляк Павло Олегович – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

Філатова Марина Іванівна – аспірант кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, старший науковий співробітник відділу зарубіжного мистецтва Харківського художнього музею.

Чжоу Чен – аспірант кафедри графічного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Чупашко Іван Петрович – завідувач кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, доцент, заслужений діяч мистецтв України.

Штець Віктор Олексійович – старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету “Львівська політехніка”.

Щур Людмила Богданівна – асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Baranichenko Polina – Lecturer of the department of Directing and Stage Mass Celebrations of Kyiv National University of Culture and Arts.

Bardashevskaya Yaroslava – Lecturer of the department of Choral Conducting the Institute of Arts of Transcarpathian V. Stefanyk National University.

Chupashko Ivan – Head of the department of Orchestral Conducting of Lviv M. Lysenko National Musical Academy, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine.

Derevianchuk Yuriy – Postgraduate student of the department of Theology of the Ukrainian Catholic University.

Dovhan Oksana - Teacher of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences.

Dyachok Oksana – Head of the department of fine arts, design and methodology of teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Architecture, Associate Professor.

Dzyndzyura Liliya – Postgraduate student of the department of Music Education and Conducting the Institute of Arts Drogobych I. Franko State Pedagogical University, Master of Music Art.

Filatova Marina – Postgraduate student of the department of History and Theory of Art of Kharkiv State Academy of Design and Arts, Senior Scholar of the Department of Foreign Art of Kharkiv Art Museum.

Hrynychuk Iryna – Associate Professor of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences.

Hryshchenko Tetyana – Associate Professor of the department of Music and Choreography of Donbass State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences.

Ivashkiv Galyna – Senior scholar of the Museum of Ethnography and Crafts the Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine, Candidate of Art Studies.

Kazymyryv Khrystyna – Lecturer of the department of Choral Conducting the Institute of Arts of Transcarpathian V. Stefanyk National University.

Kulish Oksana – Senior lecturer of the department of Fine and Decorative Art of Cherkasy B. Khmelnytsky National University, Candidate of Art Studies.

Kutsyr Tetiana – Junior researcher of the department of Folk Art the Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine, master of Art Studies.

Lastovetskyi Mykola – Associate Professor of the department of Musicology and Piano the Institute of Arts of I. Franko Drohobych State Pedagogical University, Lecturer-methodologist of V. Barvinskyi Drohobych Musical College, Honoured Art Worker of Ukraine.

Lazarenko Natalia – Accompanist of the department of solo singing of Odessa A. Negdanova National Music Academy.

Matsiyevska Teresa – Accompanist of the department of Folk Instruments of Lviv M. Lysenko National Musical Academy.

Molchko Uliana – Associate Professor of the department of Musicology and Piano the Institute of Arts of I. Franko Drohobych State Pedagogical University.

Moskvichova Yuliya – Lecturer of the department of the Musicology and Instrumental Training of Vinnytsia M. Kotsiubynsky State Pedagogical University, Candidate of Art Studies.

Mysak Maryana – Postgraduate student of the department of Design and Architecture Bases the Institute of Architecture of National University “Lviv Polytechnic”.

Oliynyk Natalia – Postgraduate student of the department of Directing of Kharkiv State Academy of Culture.

Poznyak Anna – Postgraduate student of the department “Design of Environment” of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts.

Prokopiak Igor – Postgraduate student of the department of Design and Theory Art the Institute of Arts of Transcarpathian V. Stefanyk National University.

Pyatnitska-Pozdnyakova Iryna – Doctoral student of the department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore of the National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

Ros Zoriana – Lecturer of the department of Academic and Variety Singing of Transcarpathian V. Stefanik National University, Distinguished Performer of Variety Art.

Shchur Liudmyla – Assistant of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

Shtec Victor – Senior lecturer of the department of Design and Architecture Bases the Institute Architecture of National University “Lviv Polytechnic”.

Smoliak Oleg – Professor of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Doctor of Art Studies.

Smoliak Pavlo – Associate Professor of the department of Theatrical Studies of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of History.

Voskoboynikova Yuliya – Associate Professor of the department of Choral Studies and Choral Conducting of Kharkiv State Academy of Culture, Candidate of Art Studies.

Zhou Chen – Postgraduate student of the department of Graphic Design of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Zubko Natalia – Senior Teacher of the department of Special Piano, an Accompanier of the department of Violin, a Science Searcher of the department of Music History of Lviv M. Lysenko National Music Academy.

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	5
<i>Микола Ластовецький</i> МУЗИЧНО-ВИРАЗОВІ ВЛАСТИВОСТІ ТРУБИ В СИМФОНІЯХ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО.....	5
<i>Зоряна Рось</i> ІНТЕГРАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ ТА ДЖАЗУ ЯК ОДНА З ХАРАКТЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ.....	11
<i>Наталія Лазаренко</i> НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ СТИЛЕВЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА.....	19
<i>Ірина П'ятницька-Позднякова</i> МУЗИЧНЕ ТА ВЕРБАЛЬНЕ МОВЛЕННЯ: ДІАЛЕКТИКА ЗВ'ЯЗКУ.....	26
<i>Тереса Мацієвська</i> ЖАНР ДУХОВНОЇ ПІСНІ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА МАКСИМА КОПКА.....	34
<i>Ярослава Бардашевська</i> ХОРИ А CARPELLA ВІКТОРА СТЕПУРКА НА БІБЛІЙНУ ТЕМАТИКУ: ПСАЛМИ.....	43
<i>Христина Казимирів</i> МІФОЛОГЕМА ЗЕМЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ У КОНТЕКСТІ ВЕСНЯНОЇ ТЕМАТИКИ: ОБРЯДОВИЙ І СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТИ.....	51
<i>Лілія Дзиндзюра</i> ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА ТОРБИ НА САМБІРЩИНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ).....	58
<i>Юлія Воскобойнікова</i> ПРОВІДНІ ЦЕРКОВНО-ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ ХАРКОВА: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	63
<i>Юрій Дерев'ячук</i> КОНДАК НА ВОЗНЕСІННЯ ЯК ЗРАЗОК ГИМНОГРАФІЧНОГО ЖАНРУ: БОГОСЛОВСЬКО-ПОЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ.....	74
<i>Уляна Молчко</i> ЙОСИП ГОШУЛЯК: ШТРИХИ ЖИТТЄВОГО ТА ТВОРЧОГО ШЛЯХУ (ДО ПЕРШОЇ РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ СМЕРТІ СПІВАКА).....	88
<i>Людмила Щур</i> ТАНЦЮВАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ ЯК СКЛАДОВА ФОЛЬКЛОРНО-МИСТЕЦЬКОГО ФЕСТИВАЛЮ “В БОРЩІВСЬКОМУ КРАЇ ЦВІТУТЬ ВИШИВАНКИ”.....	94
<i>Іван Чупашко</i> ІВАН НЕБОЖИНСЬКИЙ – КЕРІВНИК ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ЛЬВІВЩИНИ.....	100
<i>Олег Смоляк</i> ОСНОВНІ ПЕДАГОГІЧНІ МЕТОДИ І ПРИЙОМИ РОБОТИ ІГОРЯ ЛЕВЕНЦЯ В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ.....	106
<i>Оксана Довгань</i> ФОРТЕПІАННЕ ТРІО ТЕЛЕНКІВ ТА ЙОГО РОЛЬ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ТЕРНОПОЛЯ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ.....	112
<i>Ірина Гринчук, Тетяна Грищенко</i> СТИЛІСТИКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО (20–60-і РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ).....	118
<i>Наталія Зубко</i> ПОХІДНІ ЖАНРИ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ГЕНРИКА МЕЛЬЦЕРА-ЩАВІНСЬКОГО.....	124

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	130
<i>Поліна Бараніченко</i> КЛАСИЧНА ДРАМАТУРГІЯ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	130
<i>Павло Смоляк</i> АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ГУРТOK СЕЛА СМІКІВЦІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ РУСІ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	137
<i>Юлія Москвічова</i> ФЕСТИВАЛЬ “ПОДІЛЬСЬКА ЛЯЛЬКА” В КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ВІННИЧЧИНИ.....	146
<i>Наталія Олійник</i> ВИДОЗМІНИ ТРАДИЦІЙНОЇ КАЛЕНДАРНОЇ ОБРЯДОВОСТІ СЛОБОЖАНЩИНИ У ХХ СТОЛІТТІ.....	153
<i>Ігор Прокоп’як</i> ПОЧАТКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ В ГАЛИЧИНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)	162
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	169
<i>Віктор Штець</i> ЖАНРОВИЙ ДІАПАЗОН ЖИВОПИСНОГО ДОРОБКУ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА.....	169
<i>Оксана Куліш</i> АРХЕТИПИ ВЕБ-ЗОБРАЖЕНЬ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ СУСПІЛЬСТВА І ПРИРОДИ.....	174
<i>Чен Чжоу</i> СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ В НАУЧНЫХ ДИСКУССИЯХ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА	181
<i>Галина Івашків</i> КЕРАМІЧНІ ВИРОБИ У ВЕСІЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ	187
<i>Тетяна Куцир</i> ВЕРХНІЙ ПОЛОТНЯНИЙ ОДЯГ ОПІЛЛЯ.....	194
<i>Марина Філатова</i> ОБРАЗ “МАЛЮКА БОНІ” В АНГЛІЙСЬКІЙ САТИРИЧНІЙ ГРАВЮРІ МЕЖІ ХVІІІ–ХІХ СТОЛІТЬ З ФОНДІВ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ.....	204
<i>Мар’яна Мисак</i> ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ ОРІГАМІ ЯК СУЧАСНОГО ВИДУ МИСТЕЦТВА	210
<i>Оксана Дячок</i> АРХІТЕКТУРА ЕНЕРГЕТИЧНО САМОДОСТАТНІХ БУДІВЕЛЬ	216
<i>Анна Позняк</i> ПСИХО-СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ В ФОРМИРОВАНИИ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА МАГАЗИНА. КОНЦЕПЦИЯ “СТАТУС”	223

CONTENTS

MUSICAL ART.....	5
<i>Mykola Lastovetskyi</i> MUSICAL AND EXPRESSIVE PROPERTIES OF TRUMPET IN PETRO TCHAIKOVSKY'S SYMPHONIES.....	5
<i>Zoriana Ros</i> INTEGRATION OF THE FOLKLORE AND JAZZ AS ONE OF THE TYPICAL CHARACTERISTIC FEATURES OF MODERN UKRAINIAN JAZZ MUSIC.....	11
<i>Natalia Lazarenko</i> NEOROMANTIC STYLE INDICATORS OF PIANO CREATIVE ACTIVITY OF ALEKSANDER GLAZUNOV.....	19
<i>Iryna Pyatnytska-Pozdnyakova</i> MUSICAL AND VERBAL SPEECH: DIALECTIC OF CONNECTION.....	26
<i>Teresa Matsiyevska</i> GENRE OF SPIRITUAL SONG IN THE WORK OF THE COMPOSER MAXYM KOPKO.....	34
<i>Yaroslava Bardashevskva</i> A CAPPELLA CHOIRS VICTOR STEPURCO BIBLICAL STUDIES: PSALMS.....	43
<i>Khrystyna Kazymyryv</i> EARTH MYTHOLOGEME IN UKRAINIAN MUSIC IN THE CONTEXT OF SPRING THEME: THE RITUAL AND SOCIAL ASPECTS.....	51
<i>Liliya Dzyndzyura</i> THE CREATIVE WORK OF BOHDAN TORBA IN SAMBIR DISTRICT (THE SECOND HALF OF THE XX – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURIES).....	58
<i>Yuliya Voskoboinikova</i> LEADING CHURCH CHOIRS OF KHARKIV: CURRENT STATE AND PROSPECTS.....	63
<i>Yuriy Derevianchuk</i> THE KONTAKION OF THE ASCENSION AS AN EXAMPLE OF THE HYMNOGRAPHIC GENRE: THE THEOLOGICAL AND POETIC CONTEXT.....	74
<i>Uliana Molchko</i> YOSYP HOSHULIAK: TRAITS OF LIFE AND CREATIVITY WAY (DEDICATED TO THE FIRST ANNIVERSARY SINCE THE DEATH OF A SINGER).....	88
<i>Liudmyla Shchur</i> DANCE AND INSTRUMENTAL COLLECTIVES AS A CONSTITUENT PART OF A FOLK AND ART FESTIVAL “EMBROIDERIES ARE BLOSSOMING IN BORSHCHIV REGION”.....	94
<i>Ivan Chupashko</i> IVAN NEBOZHYNKYI – HEAD OF CHOIRS OF LVIV REGION.....	100
<i>Oleg Smoliak</i> MAIN PEDAGOGICAL METHODS AND TECHNIQUES WORKS OF IGOR LEVENETS IN THE GAMING IN CLASS OF CHORAL CONDUCTING.....	106
<i>Oksana Dovhan</i> THE PIANO TRIO OF THE TELENKOS AND THEIR ROLE IN THE CULTURAL AND ARTISTIC LIFE OF TERNOPIL AT THE END OF THE XX CENTURY.....	112
<i>Iryna Hrynychuk, Tetyana Hryshchenko</i> THE STILISTICS OF PIANO WORKS BY MIKHAILO VERYKIVSKY (THE 20–60-s OF THE XX CENTURY).....	118
<i>Natalia Zubko</i> DERIVATIVE GENRES IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL CREATIVE WORK OF HENRYK MELCER-SHCHAVINSKYI.....	124

CONTENTS

THEATRICAL ART.....	130
<i>Polina Baranichenko</i> CLASSICAL DRAMATURGY IN THEATRICAL PERFORMANCE	130
<i>Pavlo Smoliak</i> AMATEUR THEATRICAL GROUP OF SMYKIVTSI VILLAGE OF TERNOPIL COUNTY IN CULTURAL AND EDUCATIONAL MOVEMENT IN GALYCHYNA IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY	137
<i>Yuliya Moskvichova</i> FESTIVAL “PODILSKA LIALKA” (PODOLIAN PUPPET) IN THE ART AND CULTURAL LIFE OF VINNYTSIA REGION	146
<i>Natalia Oliynyk</i> THE MODIFICATIONS OF TRADITIONAL CALENDAR RITUALISM IN SLOBODA UKRAINE IN 20 TH CENTURY	153
<i>Igor Prokopiak</i> ORIGINS OF THE THEATRICAL SHEVCHENKIANA IN GALICIA (THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH – EARLY TWENTIETH CENTURY).....	162
VISUAL ARTS	169
<i>Victor Shtec</i> ZOLTAN SHOLTES PAINTING HERITAGE. RANGE OF GENRES	169
<i>Oksana Kulish</i> ARCHETYPES OF WEB-IMAGES IN THE ASPECT OF INTERACTION BETWEEN SOCIETY AND NATURE	174
<i>Chen Zhou</i> CONTEMPORARY CHINESE CALLIGRAPHY IN SCIENTIFIC DISCUSSIONS OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY	181
<i>Galyna Ivashkiv</i> EARTHENWARE IN WEDDING RITUALS OF UKRAINIANS	187
<i>Tetiana Kutsyr</i> THE LINEN OVERCLOTHES FROM OPILLIA.....	194
<i>Marina Filatova</i> THE PORTRAYAL OF “LITTLE BONEY” IN BRITISH SATIRICAL ENGRAVING OF EIGHTEENTH TO NINETEENTH CENTURIES FROM THE KHARKIV ART MUSEUM FUNDS	204
<i>Maryana Mysak</i> FEATURES OF FORMATION AND DEVELOPMENT ORIGAMI AS A MODERN ART	210
<i>Oksana Dyachok</i> ARCHITECTURE OF THE ENERGY SELF-SUFFICIENT BUILDINGS	216
<i>Anna Poznyak</i> PSYCHOSOCIAL ASPECTS IN FORMING INTERIOR DESIGN OF A STORE. CONCEPT OF “STATUS”	223

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У ЗБІРНИК
“Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство”

Згідно вимог Міністерства освіти і науки України наукові статті повинні мати такі необхідні елементи:

- Актуальність проблеми у загальному вигляді**
- Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор;**
- Формулювання мети статті;**
- Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;**
- Висновки з даного дослідження;**
- Список використаних джерел та літератури;**
- References (література латиницею).**

Вимоги до електронного варіанту

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, ліве поле – 3 см, праве поле – 1,5 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

Розмір шрифту – 14.

Міжрядковий інтервал – 1,5

Розташування структурних елементів статті:

- 1) УДК;
- 2) прізвище, ім’я, по-батькові автора (авторів), вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи (українською та англійською мовами);
- 3) назва статті та анотація українською, російською, англійською мовами (400–500 знаків українська та російська анотації, англійська анотація – не менше 3000 знаків) **У назвах статті скорочення не допускаються!!!**;
- 4) ключові слова українською, російською, англійською мовами;
- 5) текст статті;
- 6) список використаних джерел та літератури оформлюється згідно з вимогами (Форма 23, Бюлетень ВАК України, 2009 р. № 5). Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку;
- 7) References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає.
- 8) До статті додаються відомості про автора: прізвище, ім’я, по-батькові, вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи, контактний телефон, електронна пошта (e-mail).

– посилання у тексті позначаються у квадратних дужках, наприклад [1, с. 16], [3, арк. 10; 4, с. 70];

– лапки подаються в зазначеному вигляді “ ”.

Рукописи, що не відповідають вказаним вимогам, не приймаються до публікації.

Довідки за телефоном: 098 26 54 382; 097 359 18 62 – Смоляк Олег Степанович

Адреса електронної пошти: smolyak.te@gmail.com

Збірник наукових праць

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2016

Випуск 34

Головний редактор Олег Смоляк
Відповідальний за випуск Павло Смоляк
Літературний редактор Ігор Миколів
Комп'ютерна верстка Марії Логош
Художнє оформлення обкладинки Олександра Ящика



Здано до складання 20.04.2016 р. Підписано до друку 20.05.2016 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 27,93. Обліково-видавничих аркушів 18,17.
Замовлення № 38. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97