

85

В 53

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



Мистецтвознавство Випуск IV

Івано-Франківськ
2002

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
ВИПУСК IV



НБ ПНУС



788596

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
"ПЛАЙ"
2002

**Вісник Прикарпатського університету.
Мистецтвознавство. 2002. Вип. IV.**

Автори наукових статей з мистецтвознавства – викладачі, аспіранти і магістранти Прикарпатського університету ім. В. Стефаника та інших навчальних закладів України висвітлюють теоретичні та історичні проблеми розвитку українського образотворчого, музичного і театрального мистецтв. Розглядаються також питання музичної культури, розвитку мистецької (музичної і художньої) освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members of Precarpathian University named after Vasil Stefanyk and graduate students completing Kandidat-degree and MA-degree programs at this institution and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of fine arts music and theatre in Ukraine. It is also highlighted the questions relative to the musical culture, to the development of art education (musical and artistic), to the theory and practice of the performing and to the folk art.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету
ім. Василя Стефаника.
Протокол №3 від 3 грудня 2002 р.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В. ГРЕЩУК (голова ради), д-р філос. наук, проф. С.М. ВОЗНЯК, д-р філол. наук, проф. В.І. КОНОНЕНКО, д-р істор. наук, проф. М.В. КУГУТЯК, д-р юрид. наук, проф. В.В. ЛУЦЬ, д-р філол. наук, проф. В.Г. МАТВИШИН, д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К. ОСТАФІЙЧУК, д-р мистецтв., проф. М.Є. СТАНКЕВИЧ, д-р пед. наук, проф. Б.М. СТУПАРИК, д-р хім. наук, проф. Д.М. ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є. СТАНКЕВИЧ (голова редколегії), д-р мистецтв., проф. А.П. ЛАЩЕНКО, д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В. ЧУГАЙ, д-р мистецтв., проф. М.М. ЧЕРНІШОВ, д-р мистецтв., проф. Ю.П. ЯСІНОВСЬКИЙ, канд. мистецтв. Ю.В. ДІДКИВ (відповідальний секретар)

код 02125296

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

Адреса редакційної колегії:

76025, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57.
Прикарпатський університет імені Василя Стефаника
Видавництво "Плай" Прикарпатського університету. 2002.
Тел.: 59-60-51

**ДУХОВНА ХОРОВА КУЛЬТУРА ЦЕРКОВНИХ ОСЕРЕДКІВ
ГАЛИЧИНИ**

Провідна роль у музичному просвітництві українського народу та вихованні національної інтелігенції належить галицькому духовенству.

Пробудження національної свідомості та поширення її серед українського громадянства Галичини пов'язане із загальним цивілізаційно-культурним розвигком та демократизацією суспільних відносин, розпочатих у другій половині XVIII ст. Піднесенню освіти й культури сприяла діяльність різноманітних установ (церкви, школи, громадські товариства тощо), освіченої верстви українського народу – інтелігенції, а також зовнішні впливи інших мовно-етнічних та національних суспільностей.

Відзначимо, що матеріально-економічне становище українців Галичини, яка з 1772 р. перебувала у складі Австрійської монархії, було в занедбаному стані, що негативно позначалося на стані культури, мистецтва, науки. Через відсутність своєї інтелігенції та вищих фахових українських шкіл культурний розвиток народу не зростав. Існувала лише багата народна творчість. Шкільні реформи дещо спричинили до піднесення рівня освіти і виховання перших просвітителів, але всі ці позитивні зміни торкнулися переважно міського населення. Галицька провінція продовжувала залишатися збіднілою і неосвіченою. Лише незначна частина селянства, що навчалася у парафіяльних школах (дяківках) вміла читати, писати і співати з нот. Єдиною культурно-національною установою того часу, де могла культивуватися українська музика, була церква, "а духовенство само собою було її першим піонером" [1, с.20].

Просвітницько-реформаторська політика австрійських монархів Марії Терезії та Йосифа II дала поштовх до заснування у 1774 р. духовної семінарії при Віденській церкві Св. Варвари (Vargbareum). У семінарії могли навчатися питомці греко-каголицького обряду з усіх країн Австрії, в тому числі й українці Галичини. Паралельно у Львові та Перемишлі були засновані єпархіальні духовні семінарії, які згодом склали основу для створення генеральної греко-католицької семінарії у Львові. Важливіми заходами в галузі освіти, піднесенні та зміцненні ролі церкви було відкриття у Львові університету (1784 р.), Руського інституту (1787 р.), відновлення Галицької митрополії (1808 р.) [2].

Історичні факти й обставини свідчать про те, що перші галицькі просвітителі українського народу вийшли із середовища духовенства. Саме розвиток освіти та перші прояви загального цивілізаційно-культурного процесу справедливо можна віднести до заслуг духовних провідників. Церква в Галичині була піднесена на вищий організаційний

рівень, внаслідок чого могла краще й ефективніше виконувати свої духовно-виховні функції.

Таким чином, Львів став центром духовної освіти, де на університетському рівні виховувалися будителі національної свідомості українського народу Галичини. Було створене підґрунтя, на якому поступово прискорився розвиток української культури, зокрема й музичної. Як відзначає Осип Залеський, “духовенство, яке відіграло велику роль в розвитку нашої літератури, ще в більшій мірі причинилося до піднесення українського музичного життя” [3, с.324]. Церква ще в другій половині XVIII ст. була чи не єдиним місцем, де культивувалася європейська музика і спів. Музична культура нашого краю в основному трималася в священничих колах аж до початку XX ст.

Отже, галицьке музичне відродження почалося “під знаком церковно-хорової музики” [4, с.209], зосередженої в основному у Святоюрській митрополичій катедрі, де існувала капела, яка об'єднувала хор і оркестр. Репертуар капели складав передовсім церковну музику. Наявність хору й оркестру може свідчити, що при катедральному соборі існувала і музична школа, яка давала необхідну підготовку учасникам хорової та інструментальної капели, яка на межі XVIII і XIX століть була найвідомішим музичним колективом у Львові і в провінції. Такого успіху Святоюрська капела досягла під керівництвом диригента і композитора Паньківського [1, с.23].

На піднесення музичного життя Галичини мала вплив східноукраїнська культура. Шляхи цих впливів пролягали через столицю Австрії Відень, де існувала греко-католицька церква Св. Варвари і Духовна семінарія. У Відні при російському посольстві (за час перебування князя Андрія Розумовського, відомого також як шанувальника і виконавця української музики) діяла православна каплиця, а при ній добре підготовлений церковний хор. Після закриття каплиці хор у 1809 р. повністю перейшов до української церкви і виконував на богослужіннях здебільшого твори Дмитра Бортнянського. Музика цього композитора зробила на галичан велике враження. Співами хору й особливо репертуаром зацікавився парох церкви, майбутній перемиський єпископ Іван Снігурський.

Таким чином, галичани Відня пізнали і з охотою прийняли для себе нову східно-українську музичну культуру, що згодом докорінно вплинуло на відродження музичного мистецтва в самій Галичині. З призначенням І.Снігурського єпископом перемиської єпархії створюється “нове рідне культурне вогнище”, яким став катедральний хор [5, с.83]. Зі святково-історичного Великодня 1829 р. починається відлік нового церковного хору в Галичині та піднесення українського музичного життя в цілому.

Крім ідеї створення хору, енергійний єпископ задумав розповсюдити церковний спів на теренах Галичини. І.Снігурський заснував у 1818 р. дяко-вчительський інститут. Як свідчать спогади М.Вербицького, першим вчителем співу в згаданому закладі був Вікентій Серсаві [6, с.140]. Доходи з купленого І.Снігурським села Новосілки призначалися для інституту, після дворічного навчання в якому молоді дякоучителі мали бути “розсадниками хорів по цілій Галичині” [7, с.252]. Так, у 30-х рр. XIX ст. церковний нотний спів було введено у Львові, де головним музичним центром стала Духовна семінарія. До її лав прибували шораз нові кадри співаків з Перемишля, які до хорового співу ставили значно вищі вимоги. Одними з перших організаторів музичного життя Львова і диригентів були: Григорій Шашкевич, Яків Неронович, Іван Хризостом Сінкевич, а пізніше Михайло Вербицький, Іван Лаврівський та багато інших учнів гімназії і студентів з Перемишля. Хор семінарії з кожним роком поповнювався новими співаками (Борковський, Манастирський, Грицикевич, Ставничий, Рибак, Селезінка, Дудикевич, Ортинський, Кальба, Шумило) та диригентами (Котлярчук, Копко, Іванцев).

Учні семінарії щороку на Великдень брали участь у виконанні Страсних псалмів (“Благообразний Іосиф” Д.Бортнянського, “Нас ради” І.Лаврівського, “Днесь со мною” Й.Гайдна), чим підтримували давній український обряд. Схвальна думка Митрополита Сильвестра мала неабиякий вплив на моральні сторони учнів, що, на думку П.Бажанського, спонукатиме їх ще “до більшої праці около співу – цвіту нашого обряду” [8]. З кожним роком якість хорового співу покращувалася, набувала професійних ознак. Кількість співаків, якими керував досвідчений соліст-тенор Іванцев, досягала 40 чоловік.

Крім Духовної семінарії мистецький спів культивувався також серед учнів бурси Успенської церкви (диригент Чинчар). Ставропігії, де стараннями Іосифа Левицького (з Покуття) тут організувався хор під керівництвом Якова Нероновича. В Перемишлі Страсні псалми виконували три колективи: хор учнів місцевої семінарії, мішаний та жіночий хори (диригенти Іван Кипріян, Ольга Ціпановська).

Дещо по-іншому відбувалося навчання церковного співу у сільській місцевості Галичини. Першими вчителями церковного співу тут були священики, які ще й навчали місцевих дітей читати, писати, а також залучали їх до дяківської справи. Дяк також виконував не менш важливу роль. Він займав одну з важливих посад у церковному богослужінні. Це був церковнослужитель із числа світських людей, який не мав ніякого ступеня священства. До його обов'язків входило плекання церковного співу і церковних обрядів, навчання людей християнської віри, супровід священика під час виконання душпастирських ритуалів.

Все це значно полегшувало працю священика, адже вивчений ним дяк дотримувався правильного виконання церковних мелодій і співав їх завжди однаково. Однаково співали й присутні у церкві люди, злагоджений спів яких підтримувався духовенством. "Где введено уже всенародное пение, – пише В.Площанський, – там церков не бывает пуста. У нас, в Галиції, есть много местностей, в святых которых, за старанием честных приходников и учителей, поют численные хоры или весь собранный народ. Народ тут, без сомнения, станул выше в нравственном отношении" [9].

Культ церковного співу в Галичині мав вироблені минулими поколіннями свої особливі традиції, народні звичаї, позитивно впливав на побут і відносини між людьми. У всьому панував сталий порядок, що приємно дивувало подорожуючих. Один з них, перебуваючи в с. Жукові на Коломийщині був несподівано вражений проведенням церковного обряду, особливо виконанням "Свите тихий", який "отспівано як би ангельским хором" [10].

Неабиякою популярністю в церковних храмах Галичини користувалися різноманітні торжества з приводу релігійних свят, супроводжували хором співом. Так, зокрема, українські товариства Станіславова (нині Івано-Франківська) за участю студентів місцевої Духовної семінарії, вшановуючи першого владика Юліана Пелеша, влаштували концерт. У ньому взяв участь і показав себе з професійної сторони хор семінаристів (диригент Іванцев), якого "чиста інтонація і належна колоратура приємно вражала слухачу публіку" [11]. Громадськість міста напередодні свята Андрея також вшанувала свого нового єпископа Андрея Шептицького. Хор вихованців української бурси Св. Миколая зі святковим піднесенням виконав концерт Д.Бортнянського "Восхваляю імя Бога моего піснею", за що владика особисто висловив співакам своє захоплення.

Щодо тематичного змісту концертів виключно духовної музики, то думка про їх проведення виникла у 1904 р. Під час засідання товариства "Львівський Боян" Володимиром Садовським було запропоновано включати до програми духовних концертів не лише твори Д.Бортнянського, але й літургійні композиції композиторів, починаючи з другої половини XVIII ст.: П.Турчанінова, Г.Львовського, М.Вербицького, І.Лаврівського, ієромонаха Києво-Печерської лаври Парфенія, Л.Малашкіна та ін. Напередодні одного з таких концертів, який відбувся у червні 1904 року, Анатоль Вахнянин писав, що українська інтелігенція Галичини "буде мати нагоду наглядно пересвідчитися, що ми не відвчери стали плекати церковний спів, та що праця наших людей на тій ниві має за собою вже свою історію" [12].

В організації наступних презентацій правління "Львівського Бояну" поставило собі за мету подати слухачам приклад оригінальності української церковної музики, а саме - приклад індивідуального композиторського стилю у порівнянні з творами європейських композиторів. Серед композицій хор товариства виконував знаменитий октет "Блаженні, яке ізбра" П.Чайковського, "Кіріє елейсон" вроцлавського органіста Фількога, ораторія "Христос" Мендельсона та ін.

Великий духовний концерт відбувся 24 листопада 1904 р. в залі Львівської філармонії під патронатом митрополита А.Шептицького. У хорових виступах демонстрували своє мистецтво три найвідоміші хори міста: "Львівський Боян", хор Духовної семінарії та хор учнів української гімназії. "Боян" під керівництвом нового диригента Івана Копача традиційно продемонстрував співоче завзяття чисельної кількості молодих голосів. З приводу виступу хору семінаристів під керівництвом Євгена Турули та виконання ними двох концертів Д.Бортнянського ("Живий в поміші вишняго" і "Возведах очі мої") виступив на сторінках галицької періодики Остап Нижанківський. На його думку, Бортнянський писав свої концерти виключно для мішаних хорів і лише вони "в силі відтворити ті взнеслі та часами поразючі гадки сего композиста". Рецензент не погоджується з тим, щоби перекладати твори Бортнянського на чоловічий склад голосів. Він переконаний, що навіть найкращі обробки не в силі "з причини вузьких границь, в яких обертається хор мужский, еластичне відтворити тих фігур, які подумані у партитурі". Мішаний хор української академічної гімназії самостійно виступив з шістьма творами Максима Березовського. Співаків та їх диригента Ярослава Вітошинського заслужено відзначив О.Нижанківський, вважаючи, що хор гімназистів при такій інтенсивній праці став сьогодні "на небувалій доси вижині". Об'єднані хори у супроводі оркестру під керівництвом А.Вахнянина завершили концерт молитвою "Під твій покров" з опери "Купало". Імпозантний вид чисельного хору та його диригента піднесли у присутніх святковий настрій, що в загальному справляло надзвичайно захоплююче враження [13].

Аналогічний концерт духовної музики влаштував "Станіславівський Боян" перед місцевими глядачами. Промовою відкрив його Кирило Студинський. Об'єднані хори "Бояна" та учнів Львівської духовної семінарії виконали твори Д.Бортнянського ("Скажи ми, Господи"), Миколи Кумановського ("Достойно єсть") та інших композиторів. Хорами диригував Денис Січинський. Музиком Бортнянського ("Гласом моїм") їх виступ доповнив чоловічий хор львівських богословів під керівництвом Євгена Турули. Вдало прозвучав також інструментальний твір Франца Шуберта "Ave Maria", виконаний військо-

вим оркестром 24 полку піхоти (капельмейстер Соучек). Крім названих колективів рецензент особливо відзначає виступ сольного квартету у складі Крушельницької, Гузарової, Слоневської і Гайслер, а також солоспів Анни Крушельницької ("Lugj Lucci"), "в котрім знана вже нашій публіці солістка розвинула неоцінені скарби свого великого меццо-сопрано і викликала такий ентузіазм, що на неумовляючу бурю оплесків мусіла річ ту повторити" [14]. Виконанням твору А.Вахнянина "Пресвятая Діво Мати" об'єднані хори "Бояна" і богословів завершили програму духовного концерту.

В Станіславові у грудні 1908 р. також відбувся ювілейний концерт на честь папи Пія X-го. Його влаштували місцеві українські товариства в залі ім. Станіслава Монюшка. Музичній частині концерту передувала промова директора української гімназії Петра Сабата (його іменем названа одна з вулиць Івано-Франківська) і єпископа Григорія Хомишина. Розпочався концерт виступом військового оркестру творами Д.Росіні, А.Варламова, К.Вебера. Мішаний 100-голосий хор, складений з членів "Станіславівського Бояна", учнів Духовної семінарії та інституту СС Василянок під керівництвом капельмейстера В.Меренькова виконав два псалми Д.Бортнянського: "Слава во вишних Богу" і "Тебе Бога хвалим". Присутні на концерті відчували справжнє духовне піднесення, яке, за словами рецензента, можна було спостерігати на обличчях людей: "Треба було видіти, як палало кожде око радістю й пієтизмом. Як у кожного віддих запирався, щоби хвильки одної не пропустити, ані одного тону, ані слова. Як плакали з радости старі священники, співаки так могутнього руського хору в провінційному місті. Як всі горіли одним желанем, щоби якнайкраще випала ся маніфестація" [15, с.36].

З цієї ж нагоди відбувся духовний концерт у Львові. На сцені Народного Дому виступили відомі музиканти: скрипаль Роман Перфецький, цитрист Євген Купчинський, піаністка Галина Ясеницька. Високою виконавською якістю, "вишколеністю" відзначився хор Архикатедральної церкви Св. Юра під керівництвом Ярослава Вітошинського.

Концерти духовної музики проводилися також з метою збору коштів на дохід будови церковних храмів. Один з них відбувся у квітні 1913 р. під патронатом А.Шептицького за участю хорів "Бандурист", "Львівський Боян", оркестру та солістів. В концерті прозвучали духовні твори Р.Вагнера ("Хор паломників"), М.Лисенка ("Камо поїду"), Й.Гайдна ("Schopfung"), Г.Генделя ("Cargo sempre di gloria"), Г.Венявського ("Legende"), С.Франка ("Прелюд, хорал і fuga") [16, с.9].

На духовних концертах у Львові і в провінції все частіше виконувалися колядки і шедрівки, згармонізовані наддніпрянськими і галицькими композиторами. Концерти влаштовували церковні хори, заклади

освіти, громадські товариства тощо. Зразковим було виконання мішаним хором Успенської церкви під керівництвом В.Неділки колядок Д.Бортнянського ("Слава во вишних Богу"), К.Стеценка ("По всьому світу", "Ой дивнеє народження", "Діва Марія", "В Вєфлємі граді", "Ой видить Бог", "Днесь поюще"), В.Магюка ("Не плач, Рахиле"), різдвяної псалми М.Лисенка ("Слава Отцю"). Фаховість праці диригента хору В.Неділки відзначалася на сторінках періодичних видань. В одному з них рецензент І.Німчук пише: "Хор під його управою хоч невеликий (20 осіб), співає прецизно і гладко, він вирівняний в усіх частях, має добрий голосовий матеріал і, як показалося, може спромогтися й на найсильніші тони" [17].

Концерти духовної музики і в наступних 30-х рр. ХІХ ст. набували щораз більшої популярності, урізноманітнювалися новими формами, покращувалися якісним змістом. Про найбільш визначні святкування писали галицькі періодичні видання. В матеріалах газет і журналів зі своїми рецензіями виступали відомі громадські діячі і музиканти. Серед великої кількості таких концертів згадується академія на честь 30-літнього перебування на владичому престолі Митрополита А.Шептицького (червень 1931 р.), що відбулася у великому залі Львівського театру. З хорових виступів була відзначена "Кантата" Василя Барвінського, яку під керівництвом Івана Гриневецького співали об'єднані хори "Бояна", "Бандуриста", "Сурми" та учнів Духовної семінарії. Окремі твори виконувалися у супроводі оркестру Музичного інституту [18].

Ювілейні торжества проходили і в інших містах Галичини – Долині, Бродах, Радехові, Яворові. В Тернополі повного визнання удостоївся місцевий "Боян" за підбір творів та їх мистецьке виконання (І.Лаврівський "Услиши господи", М.Лисенко "Камо поїду", Д.Бортнянський "Блажен муж"). Рецензент відзначав професійні якості хору, а саме: дикцію і фразування, інтонацію і розвиток динамічної лінії, які, за окремими винятками, були "без закиду та вказували на серйозні змагання в цім напрямі диригентів і виконавців". На його думку, найкраще з мистецької сторони вийшла інструментальна частина програми за участю молодих педагогів музичного інституту в Тернополі: Юрія Криха (скрипка) та Ірини Любчаківної (фортепіано), які бездоганно виконали 2-гу і 3-тю частини скрипкового концерту Г.Венявського та "Арію" Й.С.Баха [19].

В Перемишлі духовну академію влаштувало Марійське товариство. Її учасниками були солісти: співачка П.Лужицька та скрипаль Є.Козулькевич, а також місцевий "Боян" під керівництвом Василя Витвицького, який у двох композиціях Д.Бортнянського ("Возведох", "Услиши Боже глас мой") та кантаті М.Леонтовича ("Про Почаївську Божу Матір") "виявив очевидний значний поступ і під оглядом дисципліни

й зіспівання, і також під оглядом змагання до культурної інтерпретації творів” [20].

До тематичних концертів духовної музики активно залучалися учні навчальних закладів Галичини. Найбільш активним серед інших був хор Духовної семінарії. На одному з концертів він відкрив святкову академію “Українська молодь Христові”. Численний професійно вишколений колектив співаків справив найкраще враження на слухачів. Особливо відзначився диригент Дмитро Котко, який “вложив багато праці, знання і досвіду для виконання всіх ефектів хорового співу” [21]. Слова подяки були також адресовані мішаному хору під керівництвом Івана Гриневецького за виконання кантати Йосифа Кишакевича “Радуйся мати” у супроводі оркестру та хору “Львівського Бояна” (диригент Станіслав Людкевич) за артистичне виконання ораторії Ф. Мендельсона “Христос”.

Відзначимо, що окремі учні, які навчалися у Богословській Академії, після її закінчення продовжували заняття музикою у вищих навчальних закладах і поверталися професійними диригентами чи виконавцями. Так, наприклад, на духовному концерті, що відбувся у семінарській церкві, хором диригував колишній випускник Володимир Жолкевич. Репертуар хору включав різноманітні твори українських композиторів: А. Веделя (псалом “На ріках Вавилонських”), О. Нижанківського (“Золоті зорі”), Ф. Колесси (“В горах грім гуде”), С. Людкевича (“Пою коня”), С. Воробкевича (“Огні горять”). Кожен музичний номер відповідав високому мистецькому рівню, адже “саме виконання повне естетичного смаку та оригінальної інвенції, рівне та плавне” [22].

Аналіз джерел свідчить про те, що цілеспрямований розвиток духовної хорової культури був започаткований церковними осередками, які у другій половині XIX ст. відігравали вирішальну роль в українському музичному відродженні Галичини. Зусиллями перших просвітителів українського народу в Галичині, що діяли в церковних установах і парафіях, поглибився вплив у вихованні нового покоління української інтелігенції та піднесенні освіти широких мас населення. Вони створили інтелектуальні середовища, що збагачували духовні надбання народу та готували нове покоління просвітителів. Все це в цілому суттєво змінило орієнтацію також у мистецькому житті цілого краю і композиторській творчості зокрема. Духовна музика з кожним роком набирала щораз більшої популярності, концерти відбувалися на високому професійному рівні. Виступи хорів змінювалися оркестрами, солістами, які також виконували твори духовного змісту. Згодом організаторами цих концертів виступали не лише церковні хори, а й хоріві товариства “Боян”, заклади освіти, громадські організації та окремі діячі культури.

1. Лисько. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів – Нью-Йорк, 1994. – 144 с.
2. Заброварний С. Свщеники – перші просвітителі українського народу в Галичині на зламі XVIII і XIX століть // Варшавські українознавчі записки. – Зошит I. – Варшава, 1981. – С. 134-147.
3. Залеський О. Погляд на історію української музики // Шляхи. – Львів, 1916 – Ч. 9 – 10 – С. 322-329
4. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі // Богословія. – Львів, 1936. – Кн. 1 – 4. – С. 209-214.
5. Кудрик Б. Огляд історії церковної музики / Упоряд. Ю. Ясинівський. – Львів, 1995. – 128 с.
6. Вербицький М. Співнію музикальному // Галичанин. – Львів, 1863. – Кн.1. – С. 136-141.
7. О розвою й упадку руского співу в Перемишлі // Зоря. – Львів, 1883. – Ч. 15. – С. 252.
8. Бажанський П. Пригробні співи в рускій духовній семінарії у Львові // Діло. – 1883. – Ч. 46.
9. Плошанський В. Несколько слов о пении вообще, о церковном на Руси в особенности // Учитель. – Львів, 1869. – Ч. 35.
10. Д.з. О. О пії церковном в селі Жуков // Учитель. – 1869. – Ч. 38. – С. 151-152.
11. Діло. – 1886. – Ч. 2.
12. Вахнянин А. Духовний концерт “Львівського Бояна” // Діло. – 1904. – Ч. 85.
13. Нижанківський О. Великий духовний концерт // Діло. – 1904. – Ч. 260.
14. С. (Січинський Д.). Із Станіслава // Діло. – 1904. – Ч. 279.
15. В. М. Папский концерт в Станіславоі // Нива. – 1908. – С. 35-36.
16. Ілюстрована Україна. – 1913. – Ч. 8. – С. 9.
17. І. Н. (Німчук І.). Концерт колядок і шедрівок // Діло. – 1930. – Ч. 38.
18. Діло. – 1931. – Ч. 126.
19. Ч. В. (Людкевич С.). Концерт у честь митрополита Шептицького // Діло. – 1931. – Ч. 142.
20. Людкевич С. Духовна академія в Перемишлі // Діло. – 1934. – Ч. 332.
21. Шухевич Т. Академія свята “Українська молодь Христові” // Діло. – 1934. – Ч. 117.
22. Р. Ш. (Шилайло Р.). Гостина хору студентів Богословської Академії // Діло. – 1935. – Ч. 234.

Lesya Moros

THE SPIRITUAL CHORAL CULTURE OF THE CHURCHES IN HALYCHYNA

The article highlights the leading role of clergy and churches in the cultural and educational life of Ukrainians in Halychyna in the development of professional music and spiritual culture in particular.

Юрій Волощук

РОМАНТИЧНІ ЧИННИКИ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Розвиток культури в Галичині відбувався під впливом багатьох соціально-політичних факторів, поєднував різноманітні тенденції, що спричинило утворення декількох достатньо яскравих національних пластів. У зв'язку із тісним співіснуванням у регіоні як чисельно великих націй (української, польської, єврейської, австрійської), так і менших національних громад (вірменської, чеської, угорської, румунської), у духовному житті галичан виокремлюються дві протилежні тенденції художнього розвитку. Одна з них, *доцентрова*, спрямована на утвердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві. Інша, *відцентрова*, зорієнтована як на впливи сусідніх культур, так і на нові загальноєвропейські стильові віяння.

Одним з основних стильових напрямів культури ХІХ століття, який мав величезну вагу для більшості народів Європи і сприятливо позначився на формуванні самостійних професійних композиторських шкіл, був *романтизм*. Під певним впливом австрійської, угорської та чеської шкіл він сформував у Галичині поняття “національних художніх шкіл” в багатонаціональному середовищі [5, с. 6].

Романтичні ідеали торкнулися всіх видів мистецтва, але найбільше - музики. Взірцем для провідних мистців краю був “віденський” романтизм – найближчий ментальності як українців, так і поляків. Ранні романтики особливу увагу приділяли поетизації побутових жанрів, салонному лірико-сентиментальному виконавству, втіленню фантастичних образів і віддавали перевагу народнопісенній мелодиці.

Друга половина ХІХ ст. ознаменована становленням української композиторської школи в Галичині, зародження якої пов'язане з іменами Михайла Вербицького та Івана Лаврівського. У композиторській творчості галицько-українських митців визначеного періоду основне місце посідають хорові твори, солоспіви та музика до драматичних вистав. Галузь інструментальної музики бере свій початок від появи увертюри М.Вербицького, які сам автор називає “симфоніями”. Ці оркестрові твори своєю структурно-композиційною будовою близькі до жанру рапсодії чи фантазії. Увертюри будувалися на темах народних пісень і танців (найчастіше коломийок), що було пов'язано з поширенням національного фольклору серед різних прошарків українського населення Галичини.

Оркестрове мислення у творах Вербицького просте й впливає з невеликих можливостей театрального оркестру, інструментальний склад

Ю.Волощук. Романтичні чинники у розвитку української скрипкової музики Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ століття

якого не був сталим. При всій своїй елементарності увертюри М.Вербицького справили позитивний вплив на подальше розгортання жанрів інструментальної музики. Галузь скрипкової музичної творчості почала формуватись наприкінці ХІХ ст. завдяки діяльності композиторів Дениса Січинського, Остапа Нижанківського, Романа Ганінчака.

Скрипкова музика Галичини означеного періоду розвивалася на перетині різноманітних стильових тенденцій, котрі йдуть, з одного боку, від народних принципів інструментального музикування, а з другого -- через творче осмислення досягнень західноєвропейських і наддніпрянських композиторів. За історично короткий проміжок часу в галицько-українській скрипковій музиці викристалізувалися важливі засоби музичної виразності, характерні жанри й образи, які визначили її художню своєрідність і самотність. Цей процес відбувався в умовах завершення формування української народності, активізації національної самосвідомості, був тісно пов'язаний з розвитком української художньої культури, становленням нової української літератури та літературної мови.

Скрипкові композиції, створені наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., характеризуються дилетантським рівнем, що було зумовлено недостатньою професійною підготовкою тих небагатьох композиторів, які зверталися до цього жанру музичної творчості (О.Нижанківський, Р.Ганінчак, В.Безкоровайний, І.Левицький).

Композиторський стиль творців галицько-української скрипкової літератури формувался під впливом традицій народної музики, естетичних засад “перемисьльської школи”, творчості Миколи Лисенка та європейського і російського романтизму.

Розвиток романтичної скрипкової музики в Галичині кінця ХІХ – поч. ХХ ст. характеризується рядом загальноромантичних та специфічних рис:

- звернення до фольклорного матеріалу;
- створення оригінальних композицій, близьких за характером до народної пісні;
- прагнення відобразити засобами скрипкової музики життя українського народу, його психології, історії, побуту, природи України;
- запозичення галицькими композиторами віртуозно-романтичних технічних прийомів;
- використання у скрипковій творчості елементів народного виконавства;
- культивування романтичних жанрів;
- зародження жанрів камерно-ансамблевої музики та творів для струнно-смичкового оркестру [1, с.7].

Головним джерелом початкового етапу формування української скрипкової музики Галичини був фольклор -- народна пісня й танець.

Це позначилося на інтенсивному впровадженні таких жанрів, як переклад народних пісень для виконання на скрипці та різними струнно-смичковими ансамблями, їх інструментальні обробки, думки, шумки, варіації. Зокрема, переклад для струнних інструментів зустрічається у творчій спадщині відомого галицького композитора-професіонала Дениса Січинського: вальс “На хвилях Дністра”, слов’янські гимни, записані О.Нижанківським [16, с.48].

Жанр інструментальної обробки широко застосовувався у виконавській практиці професійних скрипалів та домашньому музикуванні. Цим пояснюється його активне культивування українськими композиторами Галичини.

До обробки фольклорного матеріалу вперше звернувся Остап Нижанківський. Одна з найпопулярніших фортепіанних п’єс композитора “Вітрогони” була перекладена для скрипки з фортепіано [13, с.488]. В основу твору покладено коломийки. Обробляючи їх, композитор зберігає етнографічні риси та музично-стилістичні особливості жанру. У підході до структурної побудови циклу О.Нижанківський застосовує принцип контрастного зіставлення тем.

Народна пісня слугувала матеріалом для творчих пошуків таких західноукраїнських музикантів, як Ярослав Барнич (“Думки” і “Коломийки”) та Іван Левицький (“Українська шумка”).

Найбільш плідним композитором у галузі обробки національного музичного фольклору був Василь Безкоровайний (1880-1966). Його скрипкова творчість користувалася популярністю серед сучасників і зберегла до наших днів свою художню цінність. Вивчення Безкоровайним гармонії і композиції у відомих музикантів Мечислава Солтиса та Станіслава Нев’ядомського сприяло формуванню його творчого почерку. Образно-тематична сфера композитора розвивалася під впливом гуцульського фольклору. Серед численних скрипкових творів народної тематики В.Безкоровайного виокремлюються такі: “Для розради” (інтродукція і коломийка), “Українські думки”.

Українська камерно-інструментальна музика Галичини своїм історичним поступом завдячує групі прогресивних діячів, когорта працювала на цій ниві від початку ХХ ст. Почесне місце між ними займає Василь Барвінський (1888-1963) – видатний композитор, який уперше проклав шлях до чисто інструментальної творчості. У його значному композиторському доробку є чимало творів, в основі котрих лежить народна пісня. Серед композицій Барвінського, написаних у жанрі обробки, вирізняється “Пісня” для скрипки з фортепіано (1912), побудована на темах українських пісень і призначена для поповнення педагогічного репертуару. З цього приводу сам автор зазначає: “... такими

Ю.Волощук. Романтичні чинники у розвитку української скрипкової музики Галичини другої половини ХІХ - початку ХХ століття

творами для скрипки і фортепіано... я старався дати хоч би частинно репертуар для студіюючої молоді нижчих та середніх років” [14, с.50].

Період кінця ХІХ – початку ХХ ст. характеризується домінуванням прогресивної тенденції – прагненням композиторів відірватися від матеріалу народної пісні і створити оригінальні скрипкові композиції, близькі за характером до національного фольклору. Ці не глибокі за змістом, але витончені й довершені за формою мініатюри полонять відкритим ліризмом, світлим романтичним світосприйняттям.

Яскравим взірцем цього оригінального жанру скрипкової музики є “Сумна пісня” В.Барвінського. У творі збережений характер української ліричної пісні, хоча відчувається і вплив музики П.Чайковського. У цій скрипковій мініатюрі широкий безперервний розспів сумовитої мелодії проникає й у фортепіанну партію, збагачуючи її підголосковими проведеннями. В серединному розв’язковому епізоді композитор виявив свою майстерність гармонічних переходів [14, с.50].

Збереження образної сфери, інтонаційних та ладово-гармонічних особливостей фольклору характерне “П’єсі” для скрипки з фортепіано Д.Січинського.

Яскраво виражений національний характер притаманний і творам композитора-аматора Ярослава Лопатинського (1871-1936). У його різножанровому творчому доробку є опери, хорові твори, солоспіви, інструментальна музика.

Втіленням народнопісенної образності виокремлюється “П’єса” для скрипки з фортепіано Я.Лопатинського. Лірична стихія розвитку інтонаційного матеріалу, мелодика широкого дихання, котра поступово завойовує діапазон, вальсова тридольність – всі ці риси є свідченням романтичного спрямування музичного мислення автора. Вплив романтичних тенденцій позначився і на формі п’єси, яка становить складну тричастинну форму зі складовою серединою.

Розвиток музичної творчості Галичини був пов’язаний з новою тенденцією, що визначалася зростанням інтересу композиторів до історичного минулого українського народу, його звичаїв, традицій, побуту, природних умов галицького краю. Ця тенденція стимулювалася глибокими суспільно-політичними процесами: ростом національної самосвідомості та соціальної активності широких верств українського населення Галичини, боротьбою з національним гнітом і безправ’ям.

До відображення пафосу героїки та національно-визвольної боротьби звертався, зокрема, І.Левицький (переклад для скрипки з фортепіано твору Д.Січинського – “Дума про Нечая”). Данило Нечай – відважний полковець, один із ватажків визвольної боротьби проти Речі Посполитої 1650-1653 рр., соратник Б.Хмельницького. Звеличення

цього національного героя у музичній творчості було пов'язане з акти-візацією національно-визвольного руху в Галичині на початку ХХ ст.

Мелодика “Думи” близька до народної і водночас позначена інди-відуальним стилем Д.Січинського. Завдяки цьому твір набув більшої динамічності і драматичної насиченості, але, разом із тим, втратив при-таманну йому епічну широчінь, величавість і стриманість. “Дума про Нечая” мала великий успіх серед широких кіл слухачів, захоплюючи своїм драматичним пафосом, ширістю і безпосередністю.

Творче осмислення досягнень західноєвропейської та російської музики позначилося на інтенсивному культивуванні в галицько-україн-ській скрипковій музиці жанрів, привнесених добою романтизму: вальс, мазурка, ноктюрн, елегія, баркарола, рапсодія, фантазія, балада і т.п. Використовуючи романтичні формотворчі принципи, українські ком-позитори будували свої твори на національній основі. Серед таких ком-позицій довершеністю форми і художньою цінністю змісту відзначається “Ноктюрн” В.Безкоровайного.

На початку ХХ ст. активного розвитку набули жанри камерно-інструментальної музики: фортепіанне тріо, струнний квартет, інстру-ментальний секстет. Формування камерного ансамблю проходило зде-більшого під впливом європейського романтизму із використанням кла-сичних елементів.

Найвагоміший внесок у розвиток камерно-ансамблевої творчості зробив Василь Барвінський. За кількістю, жанровим обсягом і худож-ньою цінністю його твори на початку ХХ ст. були унікальним явищем у західноукраїнській музиці.

Одним із перших ансамблевих творів для струнно-смичкових ін-струментів було тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано а-moll В.Бар-вінського, створене у 1910 р. Твір спирається на гуцульську танцювальну мелодію, що пронизує всі його три частини. З цього приводу дослідник творчості В.Барвінського, доктор мистецтвознавства С.С.Павлишин пише: “Впровадження у цю частину танцю є продовженням лінії класиків і романтиків, хоч гуцульський танець раніше в таких випадках не вико-ристовувався. Досить характерною рисою є сонатна форма цього фіна-лу, замість звичайно застосовуваного рондо. Крім того, композитор зумів органічно впровадити у форму коломийки провідний мотив циклу і створити таким чином нерозривну єдність цілого циклу” [14, с.34].

У фортепіанному тріо а-moll В.Барвінський утілює також і імпре-сіоністичну стилістику, котра яскравіше виявиться в наступні періоди його творчих експериментувань. Зокрема, у другій частині тріо, поруч із романтичними рисами, простежуються особливості імпресіоністичної музичної мови: барвистість гармонії, фонічні ефекти, безпівтонова осно-ва початкової теми.

Ю.Волощук. Романтичні чинники у розвитку української скрипкової музики Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ століття

У 1911-1912 роках В.Барвінський написав також тріо для форте-піано, скрипки і віолончелі еs-moll та струнний квартет G-dur, але, на жаль, партитури втрачені.

До найвизначніших досягнень Барвінського в інструментально-ансамблевій творчості належить секстет до-мінор, написаний у Празі протягом 1914-1915 рр. і присвячений пам'яті М.Лисенка. Твір скла-дається із шести варіацій, остання з яких написана у формі розгорнутого фіналу. В основу секстету композитор поклав ліричний наспів, що асо-ціюється з українськими піснями типу думок. Характер української на-родної музики також відчутний у таких варіаціях, як “Лірницька пісня”, “Думка” і “Фінал”, що є стилізованою коломийкою. Цикл побудований за принципом тематичної єдності й жанрового контрасту.

У 1912 році до жанру камерного ансамблю звернувся видатний західноукраїнський композитор Станіслав Людкевич, переробивши для фортепіанного тріо “Симфонію” D-dur М. Вербицького. Тріо для форте-піано, скрипки й віолончелі D-dur цікаве тим, що “композитор проявив значне володіння технікою ансамблевого письма, хоч фактура твору залишається нескладною, тому що це суперечило б стилеві західно-української музики першої половини ХІХ ст.” [3, с.343]. У цьому творі Людкевич виявляє належну обізнаність з інструментами ансамблю, вміло використовує різні способи звуковидобування і темброві особли-вості інструментів та вдало поєднує їх звучання.

Першою самостійною спробою Людкевича в жанрі камерної інст-рументальної музики був “Ноктюрн” для фортепіанного тріо, написаний упродовж 1905-1911 років. Для конкретизації музичної картини ком-позитор свідомо звертається до народних пісень “ноктюрнового” харак-теру і в основу свого твору кладе мелодію пісні “Ой, не світи, місяченьку” та тематичні елементи інших українських пісень такого ж типу (“Ой, зійди, зійди, ясен місяцю” та ін.) [9, с.268].

Свідченням поступового зростання професіоналізму українських композиторів Галичини є поява перших творів для струнного оркестру. Зокрема, декілька оркестрових композицій належить перу Василя Безкоровайного (“Для розради”, “Думка-Шумка”, “Різдвяна ніч”) і Романа Ганінчака (“Похоронний марш”).

Отже, скрипкові твори (сольні й ансамблеві) українських компо-зиторів Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (до 1918 р.) набули художньої цінності та національної своєрідності завдяки творчому переосмисленню фольклорного матеріалу, традицій європей-ського й російського романтизму. Образно-тематичні й художньо-сти-льові особливості кращих зразків скрипкової музики розглянутого пе-ріоду стали засадничими і впливовими у творчості українських ком-позиторів наступних поколінь.

1. Волощук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. – К.: Редакція "Бюлетеня ВАК України", 1999. – 40 с.
2. Загайкевич М.П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К., 1960 – 190 с.
3. Загайкевич М.П., С.П. Людкевич: Нарис про життя і творчість. – К., 1957. – 156 с.
4. Григорьев В. Кароль Липинский. – М.: Музыка, 1977.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль: СМП "Астон", 2000. – 339 с.
6. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі XX ст. // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С.15-18.
7. Козаренко О. Семантична (гра) в музичній мові Василя Барвінського. // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 31-35.
8. Козулькевич С. Українська скрипкова література // Українська музика. – Львів, 1938. – Ч. 2. – С. 27-29.
9. Косцюк О.Г., Калениченко А.П. Камерно-інструментальна музика // Історія української музики: В 6 т. – К.: Наукова думка, 1990. – Т.3: Кінець XIX – початок XX ст. – С. 235-273.
10. Кушнірук О. Василь Барвінський і музичний імпресіонізм // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 19-24.
11. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. – К., 1996. – С. 235-258.
12. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. Том ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 370-455.
13. Осадця О., Соловій Л. Нотографічний показник творів Остапа Нижанківського // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. Том ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 477-494.
14. Павлишин С.С. Василь Барвінський. – К.: Муз. Україна, 1990. – 88 с.
15. Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 5-9.
16. Павлишин С. Денис Січинський. – К.: Музична Україна, 1980. – 48 с.
17. Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
18. Шельмащук Р. Нові напрями в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) // Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів, 1997. – С. 19-30.
19. Черепанин М.В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX ст.: Монографія. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.

Yuriy Voloschuk

THE ROMANTIC FACTORS AT DEVELOPMENT THE UKRAINIAN VIOLIN MUSIC OF HALYCHYNA OF THE SECOND HALF OF XIX-THE BEGINNINGS OF XX CENTURY

In the article lights up the creation of Halychyna's Ukrainian composers in the branch of solo and ensemble stringed-bow music, analyses genre and stylistics directions of the brightest violin compositions; turns out the influence of the national traditions and the European stylistic innovations to the renewal of musical creation process in the region during of the end XIX - the beginnings of XX century.

Тетяна Росул

ІВАН БОКШАЙ І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЗАКАРПАТТЯ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Осмилення історії музики в усій її багатоплановості, цілісності, складності й протиріччях можливе лише за умови повернення до духовних цінностей минулого і відродження імен, що замовчувались або були штучно вилучені з наукового обігу. Однією з таких яскравих постатей музичного життя Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. є Іван Бокшай (1874-1940) – священик, парох церкви у Хусті, композитор, диригент, професор співу і музики Ужгородської учительської семінарії, член угорського парламенту.

Іван Бокшай народився 6 липня 1874 року у м.Хусті на Закарпатті. Музичні здібності хлопця виявилися рано, гому вже з дитинства він приватно навчався музиці. Середню шкільну і геологічну освіту здобув в Ужгородському греко-католицькому лицейі і півцо-учительській семінарії. Тут поряд з обов'язковими церковними дисциплінами учні вивчали додатково такі предмети: "спів", "церковний спів" і "музика". До того ж, богословська семінарія в кінці XIX ст. мала свої усталені традиції хорового музичування⁵. За свідченням тогочасної преси, угорський міністр культури Трефор, перебуваючи у 70-х рр. XIX ст. в Ужгороді, висловився так: "Якщо хто-небудь хоче почути краший спів, ніж у опері, хай їде до Ужгороду, до катедрального храму" [1].

Під час навчання в Ужгородській богословській семінарії юнак був активним учасником хору і в числі найздібніших семінаристів додатково займався диригуванням. У 1898 р. він був висвячений єпископом Юлієм Фірцаком і призначений на парохію до с.Липча (нині Хустського району). Та, враховуючи його блискучі музичні здібності, у вересні 1899 р. правління спархії запропонувало йому посаду професора співу і музики Ужгородської вчительської семінарії і диригента хору "Гармонія". З цього часу починається його активна музично-громадська діяльність. За 10 років під орудою І.Бокшая "Гармонія" значно збагатила свій репертуар і вдосконалила майстерність. Оскільки статус хору кафедри, при якій існувала "Гармонія", не дозволяв здійснювати активну кон-

⁵ У 1833 р. до Ужгороду з Перемишля прибув Костянтин Матезонський (1794-1858), який заснував тут перший хоровий колектив - хор "Гармонія" при Ужгородській греко-католицькій кафедрі. 25 останніх років свого життя К.Матезонський присвятив розбудові місцевого хорового мистецтва. Він виховав багато музикантів, які продовжували його справу: налагодив творчі контакти з Перемишльським хором, сформував нотну бібліотеку семінарії. Діяльність К.Матезонського і хору "Гармонія" мали великий мистецький та суспільний резонанс. Колектив діяв понад 100 років. Він не тільки збагачував церковні відправи, а й виступав з концертами перед мешканцями краю та зарубіжжя.

цертну діяльність, І.Бокшай став керівником також і Ужгородського міського хору. Протягом 1904-1909 рр. цей аматорський хор пропагував народну музику, а також виконував твори композиторів-класиків. Хор користувався великою популярністю у масового слухача і поширював музичну культуру серед різних верств населення. Він неодноразово брав участь у пісенних конкурсах, які щорічно проходили в Угорщині. На одному з таких змагань у м.Кечкеметі (1909) Ужгородський хор завоював позолочений кубок.

На той час І.Бокшай вже вважався одним з найавторитетніших музикантів на Закарпатті. Тому саме йому було доручено важливу справу – упорядкувати церковний спів Мукачівської єпархії. Тобто він повинен був зібрати і записати мелодії основного богослужбового кола і укласти їх у окремих збірник, який мав би стати обов'язковим у всіх церквах єпархії. І.Бокшай записав мелодії від знавця місцевих наспівів, доброго співака-самоука, дяка Ужгородської катедри Осипа (Йосифа) Малинича. “Про якусь критику записуваного матеріалу не могло бути й мови. Записувалось усе так, як подавав Малинич. Тільки в рідких випадках І.Бокшай звиряв записане від Малинича зі співами інших підкарпатських церков та з галицькими Ірмологіонами. По закінченні своєї праці І.Бокшай передав зібрані матеріали єпископові і той наказав видати їх. Так з'явилося в світ (1906) “Церковне Простопініє” [2, с.126].

“Простопініє” містить наспіви практично всіх церковних нотних книг, таких, як Ірмологіон, Октоїх, Тріодь, Мінея, Празники, Обіход, Требник. Оскільки наспіви були записані лише від одного дяка, збірник відображає не реально існуючу на той час традицію співу всього краю, а тільки Ужгородського району (місце проживання дяка). Крім того, на матеріалі збірника позначилася виконавська манера О.Малинича: велика кількість мелодій має імпровізаційний характер, тут багато неправильних наголосів у словах, розходжень текстів та музичних наголосів, скорочень, неправильний розподіл тексту на співні фрази, відчуваються сильні чужі впливи. Це наводить на думку, що І.Бокшай не втручався у пропонований йому матеріал. Піснеспіви зафіксовані загальноприйнятою європейською нотацією з темповими, динамічними й агогічними позначеннями та вказівками щодо характеру виконання. Помилкою упорядника стало те, що він змінив ладову гексахордову систему на мажоро-мінорну (з цією метою в мелодії поставив знаки альтерації), що суперечить природі наспівів та унеможливує виконання їх паралельними терціями (традиційного для даної місцевості). Жодної редакції цієї праці церковна влада не робила, бо серед тодішнього духовництва не було фахово підготовлених до цієї роботи людей. Незважаючи на ці недоліки, “Церковне простопініє” стало стандартним

зібранням богослужбового співу не тільки у всіх закарпатських єпархіях, але і в Крижівській єпархії в Югославії та церквах Пітсбурзької митрополії у США, де і донині залишається у вжитку [3].

У 1909 р. за рішенням Міністерства шкіл і народної освіти І.Бокшай був призначений шкільним катехитом у Будапешті, де також організував греко-католицький церковний хор. Трирічне перебування у Будапешті дало можливість талановитому музиканту поглибити і розширити свою музичну освіту. Протягом 1909-1912 рр. І.Бокшай навчався в Будапештській музичній академії у класі професора Дежива Деменя. Після завершення навчання у 1912 р. священник повертається додому і займає парохію с.Синевір (нині Міжгірського району), активно займаючись музичною творчістю.

У роки Першої світової війни за “московські ідейні переконання” І.Бокшай був інтернований і у 1914 р. перебував у Мараморош-Сиготській в'язниці. Після звільнення священник активно продовжував пастирську діяльність у с.Луг і був відзначений кількома відзнаками: титулярного і дійсного декана (1919 р.), консисторського радника (1921 р.) та титулярного каноніка (1924 р.). Останні 20 років свого життя він працював у м.Хусті, де і помер 24 квітня 1940 р. [4].

Творча діяльність І.Бокшая здійснювалась у період, коли музичне мистецтво стало складовою частиною усіх сфер суспільного життя Закарпаття: релігійної, громадсько-політичної, навчальної тощо. До початку XX ст. сдиним освітньо-культурним осередком в організації різноманітних форм громадського життя і налагодженні контактів з іншими регіонами була церква. Відповідно священники становили найбільш освічену верству населення і брали активну участь у проведенні музично-громадської роботи. Підстави для цього їм давала ґрунтовна теоретична і практична музична підготовка в духовних семінаріях. Яскравим прикладом такої діяльності є життя І.Бокшая. Священник не тільки виконував духовну місію, він керував хоровими колективами, створював музику та був активним учасником музичної комісії “Товариства ім. О.Духновича” – однієї з найбільш масових культурно-просвітницьких організацій Закарпаття між двома світовими війнами.

Хоч після Першої світової війни інтенсивно розвивалося музичне життя регіону, актуальними залишалися поняття професіоналізму і дилетантства. У цей час було відкрито перший професійний театр в Ужгороді, організовано сотні хорових та інструментальних колективів, сформовано культурно-освітні товариства “Просвіта”, “Товариство ім. О.Духновича” з їх численними філіями, засновано перші мистецькі навчальні заклади. Змагання за державність спричинило вибух національних почуттів, які виявились у зростанні інтересу до історії і народної

творчості. Однак музична культура живилася, перш за все, аматорськими силами. Професіоналізації концертно-театрального життя регіону сприяв той факт, що у період міжвоєнного двадцятиліття у краї проживало багато вихідців з Наддніпрянської України. Галичини і Росії, які потрапили сюди внаслідок поразки національно-визвольних змагань. Зокрема, частина Української Республіканської Капели О.Кошиця, режисери і актори М.К.Садовський і Л.Загаров, диригенти П.Милославський і О.Приходько, співаки А.Остапчук й І.Синенька-Іваницька та багато інших. Сформована потужна виконавська база стимулювала розвиток місцевої композиторської творчості, а діяльність І.Бокшай та його сучасників стала підґрунтям для виникнення і формування самобутньої професійної композиторської школи краю.

В історію музики І.Бокшай увійшов перш за все як композитор і диригент. У своїй творчості найбільше уваги він приділяв хоровій церковній музиці. Такий вияв мистецького покликання був для нього цілком закономірним. Ще за життя композитора його творча діяльність здобула визнання, про що засвідчив чеський енциклопедичний словник: І.Бокшай “має великі заслуги у розвитку церковної музики греко-католицької церкви на Підкарпатській Русі” [5, с.93].

Перші творчі спроби І.Бокшай здійснив ще під час навчання у консерваторії. Основну частину його творчої спадщини складають 10 Святих Літургій: 6 – для мішаних, 3 – для чоловічих і 1 – для дитячого хору (чотири з них збереглися до нашого часу), написані протягом 1910-1939 рр. Деякі з Літургій І.Бокшай створював спеціально для окремих церковних хорів (Будапешта, Ніредьгази, Брагислави, Ужгорода), що визначило їх стильові особливості і склад виконавців. Найпопулярнішими були Панахида *c-moll*, Літургія св. Іоана Златоустого на честь св. Йосафата, Ювілейна Свята Літургія св. Івана Златоустого на честь 100-ліття заснування першого на Закарпатті багатоголосного хору “Гармонія”. Кілька Святих Літургій вийшли друком у Будапешті, деякі були знищені під час бомбардування угорської столиці у 1944 р. Композитор гармонізував також колядки, великодні співи “Ангел вопієше”, “Христос Воскрес”. “Світися, світися, Новий Єрусалиме” та ін. [6].

І.Бокшай прагнув музично осмислити повне Богослужіння, дати власну концепцію Служби засобами хорового співу, щоб емоційно збагатити канонічні тексти і відтворити в них релігійні почуття.

Незважаючи на використання традиційних виражальних засобів, композитор творить велике розмаїття настроїв, збагачує музичну тканину різноманітними гармонійними і тембровими нюансами. Музична образність літургій визначається втіленням вічних християнських тем. У творах виявляються почуття внутрішньої зосередженості, піднесення, споглядання, високої духовності та мрійливої задуми.

Літургія складається з традиційних частин, а також з дрібних піснеспівів (ектеній) та богослужбових текстів, які виконуються усією церковною спільнотою. Під впливом постромантичних тенденцій і власних стильових уподобань композитор створював літургії як єдиний композиційний цикл, що має внутрішню логіку та розвивається за музичними законами. Логічному об'єднанню окремих частин у єдину наскрізну форму служать інтонаційні зв'язки між частинами і тональний план твору. Рушієм розвитку літургій є ладо-тональний рух. Постійне здійснення модуляцій і відхилень, перервані каденції, органічні пункти, різні види затримань підкреслюють смислові нюанси твору. Своєрідності і барвистості музичної мови сприяє часте вживання альтерованих акордів ($D^{#5}$, $IV_7^{#1}$ як допоміжних до T), а у вузлових моментах розвитку музичного матеріалу – підкреслення домінантової гармонії, зокрема зменшеного септакорду.

Традиційне коло інтонацій, хоральний виклад та м'який характер мелодій підкреслюють молитовний настрій. При витриманій гомофонно-гармонійній фактурі привертає увагу прагнення до мелодизації голосів. Зрідка звертається композитор і до поліфонічних структур, які служать засобом динамізації. Урізноманітнюючи звучання, І.Бокшай застосовує темброво-регістрові зіставлення партій. Гнучке чотириголосся з монодійними епізодами та ущільненням фактури в кульмінаційних моментах виявляють вплив народного гуртового співу. Разом з тим, у літургії проникають елементи концертності, що виявляється у зіставленні сольних та хорових епізодів.

Духовна музика протягом довгого часу була єдиною формою професійного музичного мистецтва в Україні і склала національну традицію, а на початку XX століття стала пріоритетним жанром творчості. Звернення І.Бокшай до церковної музики вказує на спільність тогочасних мистецьких процесів на всіх українських землях. До того ж жанрові різновиди, художні орієнтири та стилістичне спрямування літургій І.Бокшай свідчать про продовження і розвиток традицій композиторів перемишльської школи. Використання композитором наспівних елегантних пісенно-романсових інтонацій, часте застосування терцевої втори та куплетна будова окремих частин викликають асоціації з аналогічними творами Михайла Вербицького. Богослужбова творчість І.Бокшай базується на двох принципах: переосмисленні й адаптації для хорового виконання давнього стильового пласту (наспівів Ірмологіону) та створенні самодостатніх музичних композицій, які відповідають засадам греко-візантійського обряду. У цьому композитор йшов шляхом, аналогічним до пошуків таких визначних українських митців першої половини XX ст., як О.Кошиць, К.Стеценко, М.Леонтович та ін. Для композитора церковна музика була сферою творчих пошуків, мистецькою

лабораторією і давала змогу знайти нові гармонійні та темброві барви. Його духовні твори позначені романтичною емоційністю, наспівністю та інтонаційною природністю, що забезпечило їм довге сценічне життя. Нині після офіційної легалізації Греко-Католицької церкви в Ужгородській катедрі Служби Божі відправляються на музику І.Бокшая.

Все життя І.Бокшая працював не лише священником, але й диригентом, який добре знав потреби закарпатського середовища. Значно сприяв творчості композитора бурхливий розквіт музично-концертного життя та пошкваллення культурно-освітньої роботи на Закарпатті у 20-30-х роках ХХ ст. Найбільшого розповсюдження у народному музикуванні набув хорівий спів, що було зумовлено його доступністю для різних верств населення, актуальністю в період національних змагань, поєднанням традицій духовної музики і пісенного побуту. Культ хорового співу спостерігався у багатьох народів австрійської монархії. Широка мережа хорів охопила й увесь Закарпатський регіон. Численні професійні та аматорські колективи потребували розширення свого репертуару. Тому звернення І.Бокшая до світської хорової літератури відповідало духові часу і було своєрідним соціальним замовленням. У творчому доробку композитора є солоспіви, обробки народних пісень, оригінальні хоріві твори на вірші місцевих поетів, фортепіанні п'єси "Руська фантазія" та "Полинок", музика до драми О.Духновича "Наdejда в Бога", а також дитяча оперета "В чужім пір'ї", успішна прем'єра якої відбулася 15 лютого 1923 р. у Хусті. Ці твори репрезентували народну пісню у доступній і милозвучній формі та сприяли її популяризації.

За змістом оригінальні хоріві твори І.Бокшая – це невеликі ліричні або патріотичні пісні. У ліричних хорівих мініатюрах домінують народнопобутові інтонації: м'який, наспівний характер мелодій, ладова перемінність, куплетна будова тощо. Функційне призначення патріотичних творів зумовило самообмеження композитора у виборі музично-виразових засобів, що виявилось у спрощенні фактури, гармонійної мови і структури. Їх стилістика наближається до церковної традиції [7].

Пошкваллення збирацької праці на ниві народної музичної творчості та масова публікація народнопісенного матеріалу у закарпатських часописах і збірниках першої половини ХХ ст. поставили перед І.Бокшаєм завдання творчого опрацювання фольклору. У його композиторській творчості це виявилось у двох напрямках: створенні хорівих опрацювань народних пісень, які всюди звучали у побуті, та komponуванні на народнопісенному матеріалі сюїт, віночків, в'язанок тощо. При гармонізації мелодій композитор застосовує властиві для народної пісні музично-виразові засоби. Зокрема, виклад теми рівнобіжними терціями, зведення голосів в унісон у кадансах, ладову перемінність, використання IV високого ступеня в мінорі.

Кращі хоріві обробки народних мелодій вийшли друком у видавництві "Подкарпатського Общества Наук" у 1942 р. Як зазначає у вступному слові до збірника Іван Гарайда, метою видання стало прагнення, щоб "кожен русин мав можливість познайомитись із художньою формою хорової літератури нашого народу і належно оцінити творчість нашого визначного композитора о.І.Бокшая" [3, с.3]. Хорівий збірник був покладаний попovníти репертуар професійних і аматорських колективів та допомогти керівникам хорів у їх культурній праці з пропаганди народної пісні. Перша частина збірника містить три оригінальні твори композитора на вірші місцевих поетів, друга – чотири в'язанки народних пісень.

Матеріалом для в'язанок І.Бокшая слугували різноманітні за жанрами і походженням народні пісні. Чотири в'язанки, які увійшли до хорового збірника, скомпоновані на основі популярних у регіоні українських народних пісень, що ймовірно, були завезені сюди емігрантами ("Сидить голуб на дубочку", "Сиві очі маю", "Ой, полети, зозуленько", "Без тебе, Оленко", "Лугом іду", "Забрали нас в рекрути", "Ой, джигуне, джигуне" та ін.). Інколи композитор використовує і місцеві зразки народнопісенної творчості ("За горою високою", "Дві голубки воду пили", "Мараморош добрий варош"). І.Бокшай намагався не просто подати етнографічний запис народних мелодій, а створити концертну версію фольклорних зразків, що було притаманне творчому методу М.Леонтовича та О.Кошиця. Композитор зберігає народну основу і характер пісні, намагається наблизити і хорівий виклад до стилю мелодії. Ліричні просяжні мелодії збагачуються застосуванням принципів підголоскової поліфонії, а в жартівливих піснях присутні "інструментальні" прийоми виконання (імітація гри троїстих музик), що цілком виправдане жанровою специфікою. Форма цих композицій, як правило, вільна. В залежності від драматургійної ролі пісні, вона подається то лише як один куплет, то з варіаціями. Виходячи із образного змісту, І.Бокшай вводить у в'язанку елементи сценічної дії і сюжетних ліній, що сприяє органічності композиції. Наприклад, у "Третій в'язанці народних пісень", ставлячи за мету розкрити драматичний сюжет пісні, І.Бокшай використовує знахідки М.Леонтовича і вдається до різномелодійних характеристик – через соло сопрано і баса персоналізуються герої жартівливої пісні "В неділю я п'яна була".

Цікаве драматургічне вирішення отримала "Четверта в'язанка народних пісень". В її основу покладено такі фольклорні мелодії: "Ой, ци я в лузі", "Ой, полети, зозуленько", "Без тебе, Оленко", "Лугом іду", "Забрали нас в рекрути", "Ой, джигуне, джигуне". Це близькі за інтонаційним складом пісні, які утворюють єдину логічну лінію розгортання твору. Кожна народна пісня подана у вигляді експозиційної строфи.

Мелодико-гармонійна подібність кожної пісні наближує форму "В'язанки" до варіантної, що є характерним для народної пісні.

І духовні, і світські композиції Івана Бокшая характеризуються художньо-образною цілісністю, стрункістю композиції, багатими виражальними засобами. Вони вказують на руку досвідченого майстра, який володіє законами хорового голосоведення, вмів тонко відчути художні особливості народної пісні, беручи до уваги її емоційно-образний зміст і жанрову належність.

Постать І. Бокшая помітно вирізняється на тлі закарпатського культуротворчого процесу кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Як мистецька особистість він сформувався на засадах західноєвропейської музики, стильові ознаки якої виявилися в його творчості: свобода гармонійного мислення, велика увага до тембрового звучання, поетизація канонічного тексту тощо. Ці тенденції органічно поєдналися у його творах із принципами української народної музики і вказують на те, що творчі пошуки І. Бокшая відповідають стильовим засадам сучасних йому українських композиторів – О. Кошиця, К. Стеценка та М. Леонтовича.

Діяльність І. Бокшая залишила помітний слід у музичній свідомості культурного середовища Закарпаття як типовий зразок творчості періоду національно-культурного відродження. Вона відбивала суспільні і просвітницькі ідеї, поєднала в собі риси аматорства і професіоналізму та підготувала ґрунт для формування композиторської творчості регіону у другій половині ХХ ст.

1. Ювілейний концерт ужгородського кафедрального хору // Українське слово. – 1933 – Річник II. – Ч. 12 – 15 червня.
2. Стешко Ф. Церковна музика на Підкарпатській Русі // Науковий збірник Товариства "Просвіта" на 1936 рік. – Річник ХІІ. – Ужгород, 1937. – С. 118-128.
3. І. Бокшая. Церковное Простопініє. – Унгвар, 1904. – 198 с.
4. Іоанн Бокшай и его музыкальное творчество // Земледельський календарь на год 1941. – Унгвар, 1940. – С. 101-104.
5. Boksaj I. // Pzdirkuv Hudebni Slovnik Naučny. – Praha – Sešit 15. – Str. 93
6. Іоанн Бокшай и его деятельность музыкальная // Душпастьєр. – 1936. – Ч. 9-10. – Рочник ХІІІ. – С. 179-183.
7. І. Бокшая. Хоровий зборник. – Ужгород: Педагогічно-Общество Наук, 1942 – 72 с.

Tetyana Rosul

IVAN BOKSHAI AND MUSICAL CULTURE OF TRANS-CARPATIA THE END OF THE XIX-th – THE FIRST HALF OF THE XX-th CENTURY

The article considers the fee of Ivan Bokshai in the development of Transcarpathian musical life. The genre predominances is being substantiated. His activity is examination in the context of general national cultural processes.

Наталія Толошняка

КАМЕРНІ ОПЕРИ-НОВЕЛИ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

(до проблеми типології жанру)

Термін "камерна опера" в теоретичних дослідженнях музикознавців отримав різні тлумачення. Жанр трактується залежно від кількості діючих осіб (моноопера, дуоопера, ансамблева опера), у зв'язку зі структурно-композиційною будовою (номерна, наскрізна, одноактна, двоактна), драматургічною спрямованістю (лірична, філософсько-психологічна, комічна), за принципом різного співвідношення компонентів оперного синтезу: драми, музики та сценічної дії (камерна музична драма, камерна моноопера, камерний синтетичний музичний спектакль).

Однак у зв'язку з підвищенням питомої ваги літературного першоджерела при створенні камерних творів слід особливо виділити рідко вживану типологію, яка заснована на суто жанровому підході: опера-балада, опера-монолог, опера-новела, опера-водевіль тощо.

Аналіз музичної драматургії й композиційної будови опер-новел вимагає додаткового розгляду жанрових особливостей лібрето, яке відображає властивості жанру літературної новели.

Поняття жанру в літературі, в даному випадку жанру новели, не відрізняється чіткими дефініціями. У процесі розвитку жанр дуже серйозно видозмінювався завдяки своїй можливості сприймати певні тенденції літературного процесу в ту чи іншу епоху, тому ми можемо говорити тільки про окремі основоположні структурні ознаки жанру літературної новели.

Враховуючи всі типологічні складності номінативних значень літературознавства і музикознавства, ми повинні зважити на специфіку категоріального апарату, а також деяку умовність використання літературної термінології стосовно аналізу музичної драматургії камерних опер-новел. Для цього ми виявимо такі жанроутворюючі ознаки, які допоможуть зіставити явища різних видів мистецтв.

Популярний жанр новели в певній мірі вивчений філологами і письменниками. Літературознавці, характеризуючи одну з малих форм епічної літератури, дають визначення жанру новели, виділяючи, на їх погляд, найбільш характерні риси. Ф. Білєцький так визначає жанр літературної новели: "Новела являє собою невеликий художній твір, в якому змальовується тільки один епізод з життя людини, без зображення того, що було до змальованих подій і після них" [1, с. 25]. В. Фащенко, спираючись на спостереження дослідників і теоретиків літератури, пропонує своє визначення новели. "Новела – це розповідний епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в одній миті, в невеликому колі зв'язків, що утворюють один епіцентр настрою й думки, важливої й значної для досягнення суперечностей дійсності" [2, с. 21].

Для новели, як стверджують дослідники, характерні два типи сюжету – фабульний і безфабульний. Стрижнем першого є драматична подія, яка заснована на динамічному розвитку, на зіткненні протилежних інтересів окремих людей, яка завершується або перемогою, або поразкою окремих героїв. Другий метод базується на протиставленні і зіткненні рівноправно-протилежних точок зору, звичайного проходження буднів, в яких немає “пострілів та вибухів”, але якщо і є драматична подія, то вона відсувається на другий план.

У зв'язку з тим, що “зосереджена мить” (В.Фашенко) має різну тривалість у часі, літературознавці виділяють два види дієвої фабульної новели: одномоментна і полімоментна. В одномоментних дія збігається з кульмінацією, конфлікт розв'язується раптово, при моментальному зіткненні антиподів. Однак найбільшу популярність у літературі отримали новели, які складаються з декількох “часових блоків”.

Новелістична структура централізована. Всі події зосереджені звичайно навколо одного центру, який визначає головні її компоненти. Підпорядкування частин єдиному цілому починається у новелі з “точки зору”. Генеральною ознакою організації сюжету є метод “зіставлення – протиставлення – зіткнення. Ангитеза існує для виділення протилежного в подібному, ототожнення – для поєднання того, що здавалося неоднаковим в одній точці” [4, с.29]. Епізоди, з яких складається новелістична композиція, виконують подвійну драматургічну функцію: розкривають і пояснюють даний момент, а також підводять підсумок попередньому або випереджують наступне. Події в новелі розгортаються таким чином, що найбільш важливий кульмінаційний момент (“динамічна вершина”) розташована ближче до кінця, тим самим утримуючи увагу читача протягом усього твору. Тому форму новели визначають як “динамічну, одновершинну і асиметричну” [4, с.58].

Ядро сюжету новели – життєві ситуації, поведінка людей. Для неї характерне зображення “приватних” поступів і переживань героїв, їх особисті стосунки. Але водночас новела не позбавлена соціального та історичного змісту. Однак ця лінія найчастіше відчувається у підтексті.

Для новели не властивий поступальний розвиток. Послідовність розповіді і показ переходів зведені до мінімуму, який диктується ідейним задумом твору. Попередні події сюжетного розвитку подані в ході викладу сюжету, крім того, досить стисло.

У новелі обмежений час дії, навіть у тих випадках, коли мова йде не про один епізод з життя, а про декілька. У таких творах відбувається напластування різних часових епізодів, вільний перехід від сучасного до минулого й навпаки. Для новели характерні: моменти самоаналізу, коли герой нібито оглядається на пройдений шлях, оцінює досягнуте;

“прозаїчний нейтральний стиль, який відтворює багатогранність, різнобарвність стихії особистого життя” [4, с.46]; своєрідність незвично лаконічного сюжету. Лаконізм викладу і визначає особливість жанрової форми. У новелі важливе значення має художня деталь, яка характеризується незвичною економністю, великим смисловим навантаженням, нерідко глибоким підтекстом. Деталь – це нібито детонатор, який готує спалах послідовної реакції асоціацій. Влучно підібрані деталі в значній мірі реалізують ідейну концепцію твору.

Основним фактором у розкритті психологічно насиченого сюжету новели є монологи. Розповідь від першої особи, яка може бути й другорядним героєм, є домінуючою формою викладу. Монологи у новелістичних творах, як правило, виконують подвійну функцію: вони характеризують того, хто висловлюється, і того, про кого йде мова.

Новелі також притаманні й діалоги, які не відрізняються гостротою і драматизмом. “На нього (діалог) накинутий певний епічний серпанок, він встановлений в епічну рамку з її дистансуючими модусами спомину” [5, с.133].

Важливим конструктивним елементом новелістичної композиції є повторення. Літературознавці виділяють три типи повторень: ситуаційне обрамлення, повний або варіантний рефрен, збіг назви новели з наступним реченням або словом твору.

У літературній новелі важливого значення набувають багатфункційність повторних деталей. Вони мають смисл як візуальні, конкретні риси художнього зображення, але разом з тим вони стають важливим засобом формотворення: поєднують окремі фрагменти тексту, надають можливості читачам відчувати напруженість розвитку, ускладнюють розповідь, завдяки цим зв'язкам і поєднанням відчувається художня цілісність твору. У новелі використовуються прийоми скорочення, сплаву авторської думки з мовою персонажу. Їй не властива медитативність, філософічність, втручання індивідуальності автора, його оцінок і висловів, а також відкрита претензія на проблемність і різного роду описовість.

У розвитку музичних форм і жанрів новела зіграла значну роль. Вплив особливостей її композиційного розвитку можна спостерігати як в інструментальних, так і в музично-театральних жанрах.

Жанрове визначення – опера-новела, яке дав В.Губаренко своїм камерним творам “Пам'ятай мене”, “Альпійська балада”, “Листи кохання” – веде за собою розкриття кола проблем, які пов'язані зі специфікою особливого роду музично-театрального жанру. Спираючись на жанрово-драматургічну типологію камерної опери, слід відмітити, що початковою ланкою у визначенні жанру вважають сюжет, сценічну

драматургію, що об'єднана єдиним сюжетом – драматургічним конфліктом, який передбачає принцип функційних відношень етапів дії і взаємообумовленість образно-тематичних сфер, логіку і характер наскрізної дії, використання різноманітних засобів художньої виразності.

В основу камерних опер В.Губаренка покладені різні за сюжетом і жанровою спрямованістю літературні твори. Серед них: п'єса В.Єжова “Солов'їна ніч”, повість В.Бикова “Альпійська балада”, новела Анрі Барбюса “Ніжність”. Однак якщо літературне першоджерело, яке покладене в основу лібрето, характеризується традиційними жанровими показниками, то відбір і показ внутрішнього психологічного (або драматичного) конфлікту відповідає специфічним особливостям новелістичного жанру.

Сюжетна основа, лібрето опер розкривають короткі епізоди з життя героїв без передмови і післямови, без широкого показу, панорами соціально-історичних процесів. Так, у дуооперах В.Губаренка “Пам'ятай мене” і “Альпійська балада”, сюжети яких близькі, показана випадкова зустріч солдата з дівчиною-іноземкою, де історія їх кохання, духовного і морального визволення паралельно розкриває глибокі естетичні проблеми. У моноопері “Листи кохання” драматична розповідь про минулі події не має початку і завершується несподівано. Двадцять років, упродовж яких Він отримує її листи і в останньому дізнається про трагічну смерть коханої, нібито “висвітлені” із загального розвитку часу і постають перед слухачами у вигляді коротких зафіксованих миттєвостей.

Специфічні риси новелістичного жанру відобразилися на композиційній структурі оперних творів. Для новели, як визначають дослідники, характерна відсутність традиційної зав'язки, коментуючого вступу, розгорнутої експозиції, тривалої розробки та заокругленого фіналу.

В операх-новелах також відсутній випереджуючий момент, який пояснює причини щодо виникнення конфліктної ситуації, вступний розділ, що створює історичну та часову характеристики. При цьому розкривається ще одна властивість новелістичних творів – певна умовність місця і часу дії. Не зважаючи на удавану короткість експозиційних моментів, у них все логічно і продумано, подані образні характеристики, викладені основні теми, які отримують подальше розкриття і розвиток. Найбільш розгорнутими розділами в камерних операх-новелах є розробки, де відбувається динамічне перетворення похідних моментів, тем-образів, які призводять до заключної частини. З цього випливає, що найбільш важливими для опер-новел є “саме динамічна якість росту, становлення авторської ідеї, процес поступального руху, який виникає лише тільки з поєднання різних його стадій, фаз, які сприймаються в їх єдності” [6, с.10].

Трифазність композиційної будови опер, втілюючи принцип діалектичного розвитку (теза – антитеза – синтез), розкриває генеральний принцип організаційного методу в новелі: зіставлення – протиставлення – зіткнення. Такий драматургічний розвиток призводить, як правило, до тричастинної будови, яка проявляється в одновіршинній та асиметричній формі. Практично кожний твір, створений українськими композиторами в жанрі опери-новели – це новий, оригінальний варіант трактування жанру. Водночас при різноманітності композиційних, драматургічних і мовних рішень він зберігає свої типологічні ознаки.

В.Губаренко створив свої оригінальні типи жанру опери-новели. Літературною основою моноопери композитора “Листи кохання” (лібрето В.Губаренка) послужила новела Анрі Барбюса “Ніжність”. Структура моноопери становить одночастинну композицію з чергуванням вокально-інструментальних частин (чотири листи – чотири сцени-епізоди) і трьох оркестрових інтерлюдій. Музична драматургія твору відображає характерну новелістичну композицію, що заснована на розкритті одного всепоглинаючого почуття – ніжності. Динаміка поступального розвитку психологічного конфлікту призводить до кульмінаційної точки – признання жінки, яке збігається з розв'язкою. Такий драматургічний розвиток створює, властиву для новел, одновіршинну, асиметричну форму [7].

Моноопера “Листи кохання” яскраво демонструє зв'язок оперного жанру з симфонією, що проявляється у використанні симфонічних прийомів розвитку музичного матеріалу (тематична розробка і трансформація музичних образів, використання монотематичного принципу, контрасту інтонаційних комплексів при їх єдності); у виявленні специфічних форм-структур; у наявності в окремих епізодах типових рис традиційних частин і розділів сонатно-симфонічного циклу (сонатне Allegro, повільна лірична частина, жанрова частина і фінал).

У композиції моноопери, яка поєднує риси розгорнутої оперної сцени і чотиричастинної вокальної симфонії, досить чітко проступають риси сонатно-симфонічного циклу. Не можна не погодитися з висновками О.Селіцького, який виявив ознаки жанру і форми симфонії “на двох композиційних рівнях”. “З однієї сторони, три симфонічних інтерлюдії, які прошаровують чотири монологи-листи, можуть бути сприйняті в якості розосередженого тричастинного симфонічного циклу. З іншого боку, основними частинами симфонії можуть вважатися самі вокально-симфонічні монологи з приєднаними до них інтерлюдіями” [8, с.150]. Так, перший лист не виявляє ознак сонатного Allegro. Однак другий проявляє зв'язок з повільними ліричними частинами симфонічних циклів завдяки пануванню в ньому видозміненої (словесно і

тематично) цитати французької ліричної пісні Жерара Гюстена “Місячна дорога”. Третій лист, в якому провідне значення набуває звучання примарно-фантастичного вальсу, виявляє жанрові ознаки скерцо. У четвертому листі проявляються типологічні ознаки сонатного Allegro, яке властиве фінальним частинам сонатно-симфонічного циклу. У моноопері панує наскрізний розвиток музичного змісту, що породжує безперервний рух контрастних образів, чим і визначається контрастно-складова форма моноопери “Листи кохання”, і, як вказує Вл. Прокопюк, “більшість подібних творів, незважаючи на яскраві тематичні контрасти, містять у собі розвиток одного досить складного образу” [9, с.168].

Стрижем оперної драматургії В.Губаренка є образ Жінки люблячої, самовідданої, ніжної, духовний світ якої відрізняється благородством і красою. У всіх листах панує одне почуття кохання. Єдність емоційного настрою твору, концентрація внутрішнього конфлікту обумовлює спільність інтонаційного строю моноопери, що призводить до монотематизму. Наявність монотематичного принципу розвитку передбачає насамперед зв'язок твору із симфонічними жанрами, ніж музично-театральними.

В.Губаренко будує весь інтонаційно-тематичний матеріал моноопери на основі лейтмотиву кохання. Експресивна, вишукано витончена мелодія цієї теми характеризується мовною виразністю. Інтонаційною основою лейттеми служить хроматична секундовість, яка звучить з інтонацією оспівування окремих ступенів. Лейттема супроводжується лейтгармонією, що проявляється у гармонійній вертикалі: це тритоново-квартове співзвуччя.

Формотворення у моноопері тісно пов'язане із однією з головних ознак жанру новели – поступальним розвитком, який характеризується постійним оновленням, розвитком від похідної точки до нової мети. Одним з показників поступального розвитку є проростання провідного мотиву у нових інтонаційних утвореннях, народження варіантно-контрастних комплексів.

Діалектика інтонаційного процесу призводить у “Листах кохання” до створення з головних інтонаційних елементів лейттеми кохання контрастного образу – теми смерті, яка зароджується в інтонаційно-тематичному матеріалі першої інтерлюдії і стає постійним супутником лейттеми кохання. Таким чином, ці дві контрастні образні сфери виступають у моноопері у своєрідному діалозі: кохання і ніжність (вокально-інструментальні епізоди) і лейттема смерті (інтерлюдії). Протиставлення образів інтерлюдій матеріалу картин-листів тісно пов'язане з особливостями музичної драматургії моноопери, яка заснована на своєрідному взаємозв'язку трьох часових планів: трагічного теперішнього, уявного майбутнього і безповоротно пройденого минулого.

Центральний часовий план – трагічна дійсність – пов'язаний з основною інтонаційною моносферою (лейтмотиви кохання і смерті) і розкривається в інтерлюдіях. Образ майбутнього – другий часовий план – пов'язаний з вальсовою мелодією, що звучить самотньо (третій лист). Третій часовий план, пов'язаний із щасливим минулим, – це ще один образно-тематичний пласт. Композитор створює його шляхом введення видозміненої цитати пісні “Місячна дорога”.

Образна сфера інтерлюдій протиставлена матеріалу картин-листів. У цьому міститься ідея протиставлення трагічної реальності придуманому змісту листів, яка підкреслює властивий жанру новели контраст часових пластів – дійсного й ілюзорного.

Дві інші камерні опери В.Губаренка – “Альпійська балада” і “Пам'ятай мене”, незважаючи на подібність сюжетно-драматургічного розвитку, становлять своєрідне рішення і підхід до обраного жанру.

Жанрове визначення, яке подане у заголовку опери “Альпійська балада”, тільки в деякій мірі виправдане змістом. В опері відсутня одна з найголовніших ознак жанру балади – момент розповіді про події: вони в опері безпосередньо показані на сцені. Тому термін “балада” слід у цьому випадку приймати умовно.

Камерна дуоопера “Пам'ятай мене” (лібрето Р.Левіна і В.Губаренка) – це лірична опера-новела. Тема добра, високого гуманізму розкривається у творі через взаємовідносини двох героїв, що покохали один одного. У процесі драматургічного розвитку відбувається народження і становлення цього почуття: від ворожості, відчуженості до довіри і кохання. Показ подій в опері відсутній на другий план, у центрі уваги – внутрішній світ героїв, багатство і складність характерів. Визначальною рисою новелістичної драматургії, яка знайшла втілення в дуоопері, є поєднання часових пластів, навіть у тих випадках, коли показаний лише один епізод з життя героїв. Психологічний конфлікт опери “Пам'ятай мене” заснований на протиставленні різних світоглядів Петра й Інги. Але якщо Петро своїми думками спрямований у майбутнє і теперішній день бачить як перший крок у новий світ, то Інга живе лише спогадами про минуле. Стрижень психологічного конфлікту – “різномановість часових ритмів – у висновку долається, оскільки Петру вдається визволити Інгу від впливу минулого і повести за собою у завтрашній день” [10, с.69].

Музична драматургія опери розвивається у двох площинах: лірична лінія (кохання Петра й Інги) і надсюжетна образно-драматургічна (закулісний хор). Показ ліричної лінії відбувається в чотирьох картинах, де перша є образною експозицією, зав'язкою дії, зіткненням представників двох ворогуючих таборів, двох протилежних поглядів на дійсність. У

другій картині відбувається динамічний розвиток, процес якісного перетворення внутрішнього світу героїв, подолання “тисків минулого”. Третя картина – це лірична кульмінація і четверта – розв’язка – епілог.

Паралельний розвиток надсюжетної образно-драматургічної лінії відбувається у хоровому епіграфі і хорових епізодах, які прошаровують картини опери. Хорові розділи – це ототожнення авторського бачення епохи, її історичного смислу. Вони надають масштабності подіям, які відбуваються на сцені, підкреслюючи надособистісний смисл. Оцінка епохи, яка подана автором, неоднозначна. При всій єдності вона внутрішньо суперечлива. З одного боку – це радість перемоги в тяжкій і страшній війні (хоровий епіграф – переможний гімн “Завершилась війна”), а з іншого – усвідомлення того, якою ціною досягнута перемога (хорова інтерлюдія “Как трудно нам привыкать к тишине”). Образно-драматургічна лінія хорових епізодів є уособленням минулого часу (хорові вставки у монологів-споминах), тоді як час подій, про які йдеться в опері, є незавершеним теперішнім. Теперішній час в опері не має власного змісту і виглядає як пауза між минулим і майбутнім.

Отже, двоплановість втілення драматургічного конфлікту, наявність надсюжету, зображення зіткнень суперечностей дійсності, під час яких якісно змінюється внутрішній світ героя, багатомірне трактування художнього часу – все це ознаки новелістичної драматургії, які яскраво представлені в дуоопері “Пам’ятай мене”.

Друга камерна опера В.Губаренка “Альпійська балада” (лібрето М.Черкашиної) близька сюжетній схемі опери “Пам’ятай мене”. Тут показане трагічне кохання солдата Івана й італійської дівчини Джулії, які втікали з німецького концтабору. Однак для вирішення цього сюжету автор обрав інші виразові засоби, ніж в опері “Пам’ятай мене”.

“Альпійська балада” (ліричні сцени у двох частинах, п’яти картинах) – це лірико-драматична новела, в якій всі сюжетні колізії, весь шлях душевного і морального звільнення героїв, їх протистояння руйнуючій силі фашизму перенесені у сферу музичної виразності. Це опера-симфонія, написана у контрастно-складовій формі, де кожна частина виконує свої драматургічні функції. Перша картина – це образна експозиція й одночасно зав’язка дії; друга і третя картини – центральний розділ, динамічний розвиток, еволюція взаємовідносин героїв; четверта картина – лірична кульмінація; п’ята – трагічна розв’язка, фінал.

Драматургія опери має яскраво виражену динамічну цілеспрямованість до заключної картини, при цьому музичний розвиток уподібнюється безпосередньому *crescendo* до трагічного фіналу. Така особливість драматургічного розвитку призводить до асиметричної форми, динамічно спрямованої й одновершинної.

“Альпійська балада” – це своєрідний симбіоз двох жанрів: опери і симфонії. Правомірність такого визначення пов’язана з багатофункціональною роллю оркестру (аналогічний приклад – “Листи кохання”). Як вже відзначалося, в оркестр, у сферу музичної виразності перенесені моменти морального звільнення героїв, еволюція їх почуттів. В опері на сцені не показані образи переслідувачів. Вони отримують свою характеристику суто музичними засобами. Симфонізм опери проявляється в єдності тематизму, опорі всього музичного матеріалу на єдиний інтонаційний комплекс, своєрідний “девіз” всієї музичної тканини. Найчастіше такі комплекси утворюються на основі певних інтервалів, які визначають не тільки характер мелодико-тематичних утворень, але й гармонічний склад опери, її поліфонічні і фактурні особливості. В “Альпійській баладі” таким інтонаційним “джерелом”, ідеєю служить могинове ядро, яке складається з нисхідної секунди і висхідної малої терції. Воно покладене в основу всіх лейтмотивних образних характеристик, набуваючи у нових умовах кожний раз нового смислового значення.

Значну роль у драматургії опери відіграють оркестрові інтерлюдії. Вони не тільки сприяють створенню цілісності контрастно-складової форми, але і розвивають “психологічну” та ситуаційну лінію драматургічного конфлікту “коментуючи”, “передвіщаючи”, “резюмуючи” внутрішні й зовнішні події опери.

Важливе значення у новелістичній драматургії має принцип повторності компонентів, який сприяє загальній єдності твору. Найчастіше використовується така форма повторності, як композиційне обрамлення (ситуативне і словесно-ситуативне), яке створює репризність музичної форми і трифазність розвитку драматургічного конфлікту. Така композиційна структура властива всім камерним операм-новелам В.Губаренка.

У новелістичних творах важливі ідейно-смислові, психологічні і формотворчі функції виконує пейзаж. Він використовується як своєрідна “заставка” перед початком розповіді. Більш складні функції несе пейзаж-обрамлення. Він сприймається як символ, який формує основну ідею твору і виконує значні драматургічні функції, обрамлюючи розповідь і створюючи чітку структуру всієї новели. Особливу формотворчу роль виконують пейзажі, які створюють наскрізний розвиток на основі одного тематичного матеріалу, тим самим стаючи силою, яка регулює процесом розвитку постичної ідеї.

В операх-новелах пейзажу відводяться аналогічні функції. В опері “Альпійська балада” образи природи виконують різні функції. Це і “персонажі” (гори, струмок), які в різних ситуаціях підтримують або погрожують героям, і образи-рефрени (образ темряви), які виконують формотворчу роль (третя картина – рондо з рефреном – темою “туману”). В

дуоопері “Пам’ятай мене” образи природи сприяють розкриттю внутрішнього психологічного стану героїв (монолог Петра з першої картини) і відіграють роль образів-символів.

Новелістичні риси в оперній драматургії проявляються і в пануванні монологічного прийому в розкритті психологічно насиченого сюжету. Розповідь від першої особи (монолог, сповідь) використовується у всіх операх В.Губаренка. Причому монолог використовується передусім не як жанр, а як категорія виразового порядку – форма вислову. Широко використовуються в операх-новелах внутрішні монологи, монологи-роздуми, монологи-розповіді, монологи-спогади тощо.

Опери-новели “Пам’ятай мене”, “Альпійська балада” і “Листи кохання” В.Губаренка репрезентують різноманіття у трактуванні різновидів новелістичного жанру. При наявності всіх загальних драматургічних і композиційних моментів, які впливають із сюжетних особливостей тексту і лібрето, ці твори демонструють необмежені можливості втілення стилістичних рис жанру новели. Характерні та відмінні риси цих творів знаходяться у сфері музичних засобів виразності, пов’язаних з впливом на драматургію опер інших музичних жанрів (симфонії – в “Альпійській баладі”, “Листах кохання”, вокально-симфонічної поеми в опері “Пам’ятай мене”).

Отже, опери-новели В.Губаренка розкривають необмежені можливості камерної опери у трактуванні і втіленні нових сюжетів, специфічних драматургічних і композиційних структур.

1. Білецький Ф. М. Оповідання: Новела: Нарис. – К.: Дніпро, 1966.
2. Фашенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання (1917-1967). – К.: Рад. письменник, 1968.
3. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997.
4. Фашенко В. Із студії про новелу: Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письменник, 1971.
5. Денисюк І. Поетика новели // Жовтень. – 1969. – №10.
6. Фортунатов Н. М. Особенности построения Чеховской новеллы (к проблеме художественного метода А. П. Чехова) / Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 1979.
7. Петриченко М. В. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературного первоисточника в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы “Нежность” и оперы-балет “Вий”) / Автореф. дис. ... канд. иск. наук. – К., 1992.
8. Селицкий Л. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра / Дис. ... канд. иск. наук. – М., 1981.
9. Протопопов В. В. Контрастно-составные музыкальные формы // Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи. – М.: Сов. композитор, 1983.
10. Черкашина М. Советская опера вчера и сегодня: Проблемы интерпретации современной темы // Музыкальное искусство и формирование нового человека. Сборник статей. – К.: Муз. Україна, 1982.

Natalia Toloshnyak

CHAMBER OPERAS-SHORT STORIES BY VITALIY GUBARENKO

(to the problem of genre typology)

The article concerns the problem of the influence of the literary first source peculiarities on the drama and genre peculiarities of the opera (on the material of the chamber operas “The leaves of love”, “Remember me”, “Alpine idyll” by Vitaliy Gubarenko).

Віолетта Дутчак

СПІВАК-БАНДУРИСТ ВОЛОДИМИР ЛУЦІВ

Мистецтво бандуристів діаспори – складова частина загальної духовної культури українського народу, що охоплює широкі сфери діяльності як у виконавстві, творчості, конструюванні інструментарію, так і в громадській, методично-педагогічній, видавничій справах. Постають багатьох митців діаспори сьогодні повертаються в Україну, стають об’єктом і літературно-публіцистичних, і ґрунтовних наукових студій. Основою для таких досліджень стають численні зарубіжні видання, які поповнюють архіви, бібліотечні фонди, відділи українознавства наукових установ. В останнє десятиліття, що співпало з важливим періодом історії – незалежністю нашої Української держави, з’явилося багато і вітчизняних видань (переважно нотних і методичних), пов’язаних із персоналіями бандуристів діаспори, зокрема про Зінуля Штокалка (“Кобзарський підручник”, збірник “Кобза”), Григорія Китастого (“Вставай, народе!” – Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви; Китастий Г. “Гомін степів. Женчик.” – До 90-річчя від дня народження), Петра Потапенка (“Під срібний дзвін бандур” – 3 репертуару Капели бандуристів ім. Т.Шевченка та Дівочої капели бандуристок м. Детройт, США).

Нещодавно у Львові вийшло друком науково-публіцистичне видання ще про одного митця діаспори. Мемуарне видання – книга “Від Бистриці до Темзи”, розповідає про співака, бандуриста, мистецького критика, імпресаріо-менеджера численних гастролей колективів українського зарубіжжя, пропагандиста української культури в світі – Володимира Луціва, уродженця Прикарпаття, який вже багато років проживає в столиці Великобританії Лондоні [1]. Видання приурочене 70-літтю митця, в ньому узагальнено його життєвий і творчий шлях, відтворено найважливіші сторінки громадсько-культурологічної діяльності.

Ім’я Володимира Луціва стало відоме багатьом в Україні ще у 90-х роках як організатора гастролей відомого Візантійського хору з Голландії під керівництвом Мирослава Антоновича, а також як координатора підготовки до ювілейного концерту-відзначення 400-ліття

Берестейської унії в Римі, Ватикані (1996), – визначній політичній і культурно-мистецькій події, в якій брали участь і численні хорові колективи з України. На початку 90-х років Володимир Луців активно виступав в багатьох містах України як соліст-бандурист Візантійського хору, був учасником передач телебачення і радіо, в яких виконував традиційний кобзарський епічний репертуар.

Як і багато митців українського зарубіжжя, Володимир Луців вирішив передати свій архів на Україну. Минулого року, до 10-ліття Незалежності України, Володимир Луців подарував своєму рідному місту Надвірній, зокрема Музею історії Надвірнянщини, величезну колекцію мистецьких творів та особистий архів. Ця акція відбувалася в межах діяльності Державного комітету контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України (голова – Олександр Федорук) та за ініціативи і безпосередньої участі тодішнього голови Надвірнянської райдержадміністрації Романа Гончарука. Сформовані в Музеї історії Надвірнянщини три експозиційні зали, до речі, за активної консультації самого В.Луціва, – це своєрідна історія життя і творчості видатного співака-бандуриста, етапи становлення і розвитку його мистецької кар'єри, співпраці з політичними, релігійними, професійними діячами культури і мистецтва України та зарубіжжя.

Постать Володимира Луціва – співака-бандуриста, громадського і культурного діяча, координатора багатьох мистецьких акцій та гастролей колективів зарубіжжя, в тому числі українських колективів діаспори, журналіста, музичного критика та дослідника образотворчого мистецтва – органічно вписується у традиції творчого універсалізму українців, яскравими представниками якого були Т.Шевченко, І.Франко, Б.Грінченко, Г.Хоткевич та ін.

Уродженець м.Надвірної (25.06.1929), Володимир Луців більшу частину свідомого життя провів поза межами багьківщини. В 1944 р., насильно вивезений до Німеччини, він вперше знайомиться з музичним мистецтвом, співає у відомій капелі бандуристів ім.М.Леонтовича під керівництвом диригента Григорія Назаренка, опановує гру на інструменті. Пізніше, навчаючись у Лондонському музичному коледжі та Римській консерваторії ім. Св. Цецилії, В.Луців отримує ґрунтовну музичну освіту, що дозволила йому не лише блискуче опанувати мистецтво сольного співу, збагатити свій репертуар класичними творами, але й отримати переконливі перемоги на європейських міжнародних конкурсах естрадного мистецтва (1961р.).

У 60-70-х роках Володимир Луців, обравши місцем постійного проживання столицю Великобританії м.Лондон, активно гастролює як співак і бандурист із сольними концертами та разом із українськими

хоровими і танцювальними колективами діаспори (хорами “Гомін”, “Думка”, капелою бандуристів ім.Г.Китастого, капелою бандуристок ім. П.Орлика, балетом “Орлик” та ін.). Географія його виступів охоплює як країни Європи (Франція, Англія, Німеччина, Бельгія, Італія), Азії (Ізраїль), так і Америки (США, Канада) та Австралії. За період своєї творчої діяльності (аж до кінця 90-х років) В.Луців брав участь у понад 2000 виступів.

Експозиція фондів Володимира Луціва, що розташована в Музеї історії Надвірнянщини, вражає композиційною довершеністю (в цьому заслуга директора музею Олександри Зварчук) і сформована за тематикою: духовно-релігійною, національно-визвольною, історичною, мистецькою, музичною та образотворчою. Кожен із напрямів представлений книжковими стендами, що містять наукові, публіцистичні та літературні видання із приватної книгозбірні пана Володимира. Серед них є ряд цінних раритетних видань, здійснених в діаспорі. Особливо це стосується українознавчої літератури, що відкриває перед читачами та дослідниками цінний джерельний матеріал – спогади очевидців багатьох історичних та культурно-мистецьких подій, узагальнення науковців-аналітиків; документи про організації та товариства українців за кордоном (у США, Канаді, Великобританії, Німеччині, Австралії), тобто матеріали, що довгий час, в силу історичних обставин, були недоступними.

Музичну колекцію Музею історії Надвірнянщини складають репертуарна бібліотека, фонотека, рукописний нотний архів. Платівки, аудіо- та відеокасети, компактдиски, представлені в музеї, становлять своєрідний каталог не лише записів голосу та інструментальної гри самого маестро, але й української та зарубіжної музики загалом. Фонотека відтворює світ музичних уподобань Володимира Луціва – це українська духовна хорова музика (композиторів Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, давніх церковних розспівів, речитацій і псалмів, молебнів і літургій) у виконанні колективів України та діаспори; опери М.Лисенка, С.Гулака-Артемовського; музична шевченкіана (кантати М.Лисенка, С.Людкевича, М.Кузана, опера М.Аркаса “Катерина”, численні пісні та романси на слова великого Кобзаря); зарубіжна класика – симфонії Моцарта, Гайдна, Прокоф'єва, опери Масканьї, Россіні, Верді; обрядова музика слов'янських народів; неаполітанські та латиноамериканські вокально-інструментальні композиції; різножанрові українські народні пісні; записи видатних співаків сучасності (Енріко Карузо, Соломії Крушельницької, Карло Берлгонці, Михайла Мінського, Ігоря Раковського, Михайла Скали-Старицького, Богдана Папроцького та інших). Одночасно музична колекція служить і каталогом українських закордонних грампластів повоєнного періоду (50-80-х років).

Своєрідним доповненням до фонотеки є нотна бібліотека, що містить численні друковані музичні композиції, зокрема й концертного репертуару співака. Особливу цінність серед них становлять музичні твори композиторів діаспори (А.Гнатишина, О.Бобикиевича, А.Рудницького). Особливої уваги заслуговує і нотний архів співака, в якому переважно видання і рукописи, згруповані за напрямками: духовна, класична зарубіжна, класична українська музика, думи та народні пісні. Нотний архів В.Луціва – це свого роду антологія вокальної навчальної та концертної літератури українських і зарубіжних композиторів для високого голосу, що може зацікавити багатьох педагогів і виконавців.

У Володимира Луціва надзвичайно багатий, різноманітний, різножанровий репертуар, зокрема, оперні тенорові арії українських композиторів М.Аркаса, С.Гулака-Артемювського, К.Данькевича, М.Лисенка; західноєвропейських композиторів – Д.Верді, К.Глюка, Г.Доніцетті, Д.Пуччіні та ін. До репертуару співака входили також різнохарактерні українські народні пісні, в т.ч. і літературного походження, солоспіви західноукраїнських композиторів та композиторів діаспори. З незмінним успіхом співак виконував пісні інших народів (володіючи вісьма мовами), серед них найпопулярніші – італійські та неаполітанські пісні. Важливо, що багато з цих пісень митець виконував не лише мовою оригіналу, але й українською. Як писав 1967 р. тижневик “Свобода” (США), “його виступи в Америці піднесли нашу національну гордість навіть серед тих наших людей, що вже не вміють говорити по-українськи” [2]. Класичний репертуар став для співака суттєвою професійною школою не лише в оволодінні всіма тонкостями вокальної майстерності, але й органічним доповненням до традиційного кобзарського репертуару, яскравою демонстрацією широких виконавських можливостей співака у кантілені і речитативі, різностильових і різножанрових діапазонах творчості.

Аналіз фондів Музею історії Надвірнянщини, присвячених Володимиру Луціву, був би неповним без згадки про його інструмент – бандуру, нерозлучну супутницю, “найвірнішу подругу” його життя, як співається у відомій народній думі. В музейну колекцію митець подарував два інструменти ручної роботи. Їх зовнішня форма і стрій є типовими для бандурного мистецтва діаспори, водночас зорієнтовані на харківсько-полтавський спосіб гри та вид інструментарію. Одна з бандур виготовлена у майстерні відомих братів Петра і Олександра Гончаренків у 1947 році, саме тоді Володимир Луців в німецькому місті Госляр став учасником Капели бандуристів ім. Миколи Леонтовича, якою керував відомий кобзар і диригент Григорій Назаренко. Друга – витвір майстра Василя Гляда з Англії, концертний інструмент харків-

ського типу з системою індивідуальних перемикачів, з яким бандурист виступав впродовж 70-80-х років. В експозиції представлено і яскравий костюм співака, стилізований під козацький стрій чигиринських полковників XVIII ст., в якому з інструментом Володимир Луців був уособленням давньої величі козака-бандуриста.

Загалом, бандура і народна дума, пісня були для Володимира Луціва віддзеркаленням історії рідного народу, найоптимальнішою формою вислову великого багатства почуттів всіх українців, незалежно від місця їх перебування. Впродовж своєї сценічної кар’єри, численних гасп-рольних поїздок, що пролягли через моря і континенти, Володимир Луців, як у свій час його великі попередники Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, завжди включав до репертуару народні пісні, думи в супроводі бандури, виступаючи як посол, амбасадор української культури в світі. Невипадковим є і співпраця соліста-бандуриста із хоровими колективами, що продовжує давні традиції, започатковані ще композитором і диригентом Миколою Лисенком з бандуристом Гнатом Хоткевичем у 1898-1899 рр. А основою його бандурного репертуару завжди залишалися старовинні думи та історичні пісні: думи “Буря на Чорному морі”, “На смерть козака-бандуриста”, “Невольник” на ся.Т.Шевченка, пісні “Про Байду”, “Про Нечая”, псалми “Страшний суд”, “А у Господа превелика сила” та ін. В цьому переліку можна простежити спадковість традицій полтавської кобзарської школи, представником якої був учитель Володимира Луціва Григорій Назаренко. Крім того, в 60-х роках ХХст. Володимир Луців здійснив сміливий експеримент: вперше поєднав звучання бандури зі струнним камерним оркестром у інструментальних та вокально-інструментальних композиціях, що знайшло відображення як на концертній сцені, так і в аудіо-записах (зокрема, “Гавот” Миколи Лисенка, пісня “Ставок заснув”, романс “Бабак” Л.Бетховена у виконанні маестро та оркестру Стіва Норберта). Це підкреслює синтезуючий характер творчої постаті Луціва-бандуриста, яка поєднує в собі традиції кобзаря (з його репертуаром, епічною виконавською манерою) та концертного виконавця (з вимогами жанрового ускладнення – від пісні до романсу, балади, арії та сценічною орієнтацією на художньо-естетичні смаки та уподобання публіки). За словами бандуриста Богдана Шарка, “...немає сьогодні і, мабуть, не буде до кінця цього тисячоліття еміграційного бандуриста Твого рівня, який в одній особі був би вишколеним співаком і таким оригінальним інтерпретом наших дум, як Ти ним є... Тільки Ти об’єднуєш в одній особі два таланти...” [1, с.547].

Аналіз значної за кількістю дискографії співака, що охоплює і класичний, і народний репертуар, дозволяє визначити не лише широту

репертуару співака-бандуриста, але й удосконалення його виконавської майстерності впродовж творчого шляху, співпрацю з провідними музикантами (виконавцями і композиторами) свого часу. Більшу частину дискографії занотовано у вже згадуваному виданні “Від Бистриці до Темзи”, але вона охоплює лише сольні диски співака-бандуриста, проте існує і ряд аудіозаписів, де сольні виступи В.Луціва перемежуються із ансамблевими колективами, з якими він разом виступав у гастрольних турне (див. додаток до статті).

Серед музейної колекції в Надвірній наявна величезна кількість літератури для бандури, що охоплює окрім безпосередньо нотних збірників, методичних посібників унікальні видання, здійснені в діаспорі. Серед них – випуски “Кобзарського вісника” (Товариства Українських бандуристів Європи); повне зібрання журналу “Бандура” (Нью-Йорк), до речі, яке постійно поповнюється самим В.Луцівим; раритетне ювілейне видання, присвячене видатному бандуристу українського зарубіжжя Василю Ємцю (“У золоте 50-річчя служби Україні”); репертуарні збірники, видані Капелюю бандуристів ім. Т.Шевченка, з керівником якої, Григорієм Китастим, Володимира Луціва єднала довголітня співпраця; унікальний збірник-підручник Семена Ластовича-Чулівського, відомого бандуриста та майстра бандур із США. Така численна нотнометодична та історично-публіцистична література засвідчує активну участь В.Луціва у мистецькому житті бандуристів усього світу: його зацікавленість репертуаром бандуристів (як сольним, так і ансамблевим); подіями у концертному житті; науковими розвідками про історію інструмента, його технічне вдосконалення, методіку навчання.

Досконале знання Володимиром Луцівим музичної культури України та зарубіжжя, незмінна зацікавленість музичним та образотворчим мистецтвом дозволили йому часто виступати на сторінках україномовної преси за кордоном (у часописах “Українська думка”, “Визвольний шлях”, “Український самостійник” та ін.) з просвітницькими, мистецькими статтями, присвяченими яскравим здобуткам видатних представників української культури, публіцистичними роздумами. Серед статей: завжди до історії іконописання, відгуки на художні експозиції; дослідження про походження кобзи-бандури; численні нотатки з українського життя – гастролей окремих виконавців і колективів, урочистостей з нагоди свят, огляд конференцій, зустрічей, фестивалів; критичні відгуки, що містять ґрунтовний аналіз не лише концертних виступів, але і власне репертуарних тенденцій. Ряд статей Володимира Луціва про визначних особистостей, з якими він співпрацював або був близько знайомий – про хореографа Василя Аврамска, скульптора Григорія Крука, бандуриста Петра Потапенка, художника Михайла

В.Дутчак. Співак-бандурист Володимир Луців

Мороза та інших. Його публіцистика – це свого роду антологія реалій мистецького життя діаспори.

Журналістську діяльність Володимира Луціва, представлена в окремому розділі книги “Від Бистриці до Темзи”, доповнюють і документальні матеріали музею в Надвірній, зокрема особиста переписка митця з бандуристами, мистецтвознавцями, диригентами, художниками, духовенством, службовими особами, організаціями, в переважній більшості українського зарубіжжя, а впродовж останнього десятиліття і України. Ці безцінні документи епістолярної спадщини, що займають декілька об’ємних папок, немов оживляють перед нами щоденні організаційні й творчі клопоти, душевні переживання співака-бандуриста культурного діяча, який широким вболівав, щоб, за його алегоричними словами, “наші, зарослі бур’янами, ниви ... прополоти і засіяти добірним зерном, яке обов’язково проросте” [1, с.208]. Додамо, що серед бандуристів його кореспондентами впродовж багатьох років були Григорій Назаренко (США), Василь Ємець (США), Григорій Китасгий (США), Августин Майкович (США), Богдан Шарко (Німеччина), Віктор Мішалов (Австралія, Канада) та ін.

Багатогранність таланту Володимира Луціва підкреслюють декілька папок відгуків на його концертні виступи, аудіозаписи, статті, культурно-громадську діяльність. Мистецька спадщина має ро, представлена в Музеї історії Надвірнянщини, ще чекає свого ґрунтовного опрацювання, дослідження з боку науковців – мистецтвознавців, істориків, релігієзнавців, які знайдуть тут багатий і важливий матеріал для аналізів та узагальнень.

Додаток
Дискографія Володимира Луціва
Сольні альбоми

1. Володимир Луців, тенор, Лондон (Англія)

33 1/3 об/хв. “Русалка рекордс” (Канада)

Оркестровий супровід (дир. С.Норберт і А.Манціні), Марсель Льорбер, піаніст.

- “Чорні брови” – народна пісня, муз. аранж. Ф.Надененка
- “Ой ти, дівчино” – сл. І.Франка, муз. А.Кос-Анатольського
- “Вечір надворі” – народна пісня
- “Мама” – укр. текст Л.Мацюка, муз. Ц.А.Біксіо
- “Тихесенький вечір” – сл. В.Самійленка, муз. К.Степенка
- “Чумак” – народна пісня
- “Сміло, брати” – сл. народні, муз. аранж. А.Гнатишина
- “Гетьмани” – сл. Т.Шевченка, муз. М.Лисенка
- “Об’єднані духом” – сл. і. муз. А.Гнатишина
- “Марічка” – сл. М.Ткача, муз. С.Сабадаша
- “Із сліз моїх” – сл. І.Франка, муз. Д.Січинського
- “Нема в світі” – муз. М.Гайворонського
- “Слава Україні” – муз. Г.Чупринки, муз. аранж. А.Гнатишина

2. “Серця у пісні обнялись”

33 1/3 об/хв. “Хвилі Дністра” (США).

Супровід: Стів Норберт і оркестр під його керівництвом.

- “Зелені гори” – сл. Л.Українки, муз. В.Балгоровича
“Осіньні листя” – укр. текст В.Юхимовича, муз. Ж.Косма
“Соловейко” – сл. М.Кропивницького, муз. С.Заремби
“Пісня вірності” – сл. Д.Луценка, муз. К.Мяскова
“Димить туман” – сл. О.Богачука, муз. П.Майбороди
“У вечірню годину” – сл. А.Малишка, муз. П.Майбороди
“Очі” – сл. О.Богачука, муз. Б.Весоловського
“Буковинські коломийки” – муз. обробка Н.Юхнасської
“Сокил” – сл. П.Ключини, муз. Б.Весоловського
“Відчиняйте вікна” – укр. текст М.Литвинця, муз. В.Панцугті
“Одинокий риболов” – сл. А.М’ястківського, муз. Б.Весоловського

3. Луців. “Думи”

33 1/3 об/хв. “Хвилі Дністра” (США).

Супровід: Стів Норберт і оркестр під його керівництвом.

- Дума “Невольник” – сл. Т.Шевченка, муз. А.Голуб
“Дівчино-голубко” – повстанська пісня
Дума “Буря на Чорному морі” (17 ст.), записано від кобзаря Гр.Назаренка
“Бабак” – сл. Й.В.Гете, укр. текст М.Вереса, муз. Л.В.Бегховена
“Гавот” (уривок) – муз. М.Лисенка, інстр. С.Норберта
“Пряля” – нар. пісня, муз. М.Леонтовича, інстр. С.Норберта
“Ставок заснув” – сл. народні, муз. Д.Котка, для бандури укладв В.Луців
Дума “На смерть козака-бандуриста” (17 ст.), записана від кобзаря Гр.Назаренка

4. “Мій рідний край”

33 1/3 об/хв. “Хвилі Дністра” (США).

Супровід: Стів Норберт і оркестр під його керівництвом.

Сторона I: Володимир Луців

- “Черемоше, брате мій” – сл. Б.Лепкого, муз. С.Людкевича
“Спи, дитинко моя” – сл. П.Карманського, муз. С.Людкевича
“О, не дивуйсь” – сл. О.Олеся, муз. К.Степенка
“Волошки” – сл. О.Лятуринської, муз. Н.Пашенка
“Мій рідний край” – сл. Г.Чупринки, муз. О.Бобикевича

Сторона II: Рената – Володимир Луців – Леся Луців

- “Човен хитається серед води” – народна пісня
“Ой ходить сон коло вікон” – народна пісня – Рената
“Тишина” – сл. і муз. М.Кошоварова – Леся та Вол. Луціви
“Ой не ходи, Грицю” – інструментальна
“Тихо над річкою” – народна пісня – Леся та Вол. Луціви і Рената
“Чорногора” – сл. і муз. невідомого автора – Леся і Вол. Луціви і Рената

5. Українські та неаполітанські пісні

33 1/3 об/хв. “Хвилі Дністра” (США)

Володимир Луців – тенор

В.Дутчак. Співак-бандурист Володимир Луців

Леся Луців – меццо-сопрано

Стів Норберт – музичний керівник

- “Жовта квітка” – сл. В.Безкоровайного, муз. В.Шаповаленка
“Верба” – сл. Б.Головатюка, муз. В.Шаповаленка
“Пісня про вівчаря” – сл. Л.Кудрявенка, муз. В.Михайлока
“За вікном сніг” (повстанське ганго) – муз. обробка С.Норберта
Гімн для бандури і фортепіано (мелодія Дювернуа) – муз. обробка В.Луціва
“Вернись” – укр. текст М.Вереса, муз. Е. де Куртіса
“Ти мов сонце” – укр. текст В.Коломійця, муз. Е.Капуа
“Санга Лючія” – італійська народна пісня, укр. текст В.Коломійця
“Лягідні очі” – укр. текст Г.Бойка, муз. Л.Денна
“Двіно звучи, гітаро” – укр. текст І.Гончаренка, муз. Е.Капуа

6. Спогади з України –1

45 об/хв. “Ехо” (Великобританія)

“Чорні брови” – нар. пісня, муз. аранж. Ф.Надененка

“Чумак” – нар. пісня

“Ой ти, дівчино” – сл. І.Франка, муз. А.Кос-Анатольського

“Дивлюсь я на небо” – укр. балада, муз. обр. В.Заремби

7. Спогади з України –2

45 об/хв. “Ехо” (Великобританія)

“Мама” – укр. текст Л.Мацока, муз. Ц.А.Біксю

“Верховино, мати моя” – сл. і муз. М.Машкина

“Вечір надворі” – народна пісня

“Тихесенький вечір” – сл. В.Самійленка, муз. К.Степенка [1, с.579-580].

Окремі записи в музичних аудіозбірниках

1. Дівчата-україночки

Dnipro Art Productions, Toronto, Ontario, Canada

Альбом українських пісень, музики і мистецького слова

Музичне керівництво Бориса Дкіпрового

I сторона

“Ой ти дівчино, зарученая” – укр. нар. пісня у власному супроводі на бандурі –

Володимир Луців

“Встас хмара з-за лиману” – сл. Т.Шевченка – у власному супроводі на бандурі –

Володимир Луців

II сторона

“Повій, вітре, на Україну” – сл. С.Руданського – у власному супроводі на бандурі –

Володимир Луців

“Садом, садом, кумасенько” – укр. нар. пісня у власному супроводі на бандурі –

Володимир Луців

2. “Чабан” – український вокально-інструментальний ансамбль. Володимир Луців – тенор

“Хвилі Дністра”, USA, 1976.

II сторона

“Коли заснули сині гори” – А.Кос-Анатольський – виконує Володимир Луців

“Повернись до мене” – сл. С.Гуменюка, муз. С.Козака – виконує Володимир Луцв

3. “Гомін”. Чоловічий хор. Диригент Я.Бабуняк.

“Хвилі Дністра”, USA.

I сторона

“Ой під гасм зелененьким” – народна пісня, обр. М.Колесси – гість-соліст Володимир Луцв

II сторона

“Чарівниця” – сл. А.Драгомирецького, муз. М.Степаненка – гість-соліст Володимир Луцв

4. Мрії.

Echo Recording, Canada

II сторона. Пісні Богдана Весоловського

“Біжить доріжка” – сл. М.Масла, муз. керівник С.Норберт – співає Володимир Луцв

“Чумацький шлях” – сл. В.Сосюри, муз. керівник С.Норберт – співає Володимир Луцв [3].

1. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи. - Львів: Дивосвіт, 1999. – 608 с.

2. Папка відгуків про концерти В.Луцвіва. – Музей історії Надвірнянщини.

3. Аудіоколекція В. Луцвіва. – Музей історії Надвірнянщини.

Violetta Dutchak

THE SONGER AND BANDURA PLAYER VOLODYMYR LUCIV

The creative way and the main spheres of activity of the well-known Ukrainian singer and bandura player Volodymyr Luciv (Great Britain) are considered in this paper taking to consideration different one's kinds: performance, social and organize work. The material for the scientific generalization was taken from the art archive of the singer, which was given by Luciv to the his native town Nadvirna (Ivano-Frankivsk region) in the hinour of the 10th anniversary of the ukrainian independence.

Наталія Никорак

**ЛИСТИ АНДРІЯ ГНАТИШИНА ДО ЯРОСЛАВА ЯРОСЛАВЕНКА
ТА МУЗИЧНОГО ВИДАВНИЦТВА “ТОРБАН”**

Вагомим джерелом у дослідженні творчості діячів літератури, мистецтва, науки є їх епістолярна спадщина. До нашої публікації увійшла добірка листів українського диригента і композитора у Відні Андрія Гнатишина до львівського Музичного видавництва “Торбан”, а також до Ярослава Ярославенка (Вінцковського) – композитора-аматора, який жив і творив у Львові.

Творча співпраця двох митців виникла за ініціативою А.Гнатишина, до рук якого у Відні потрапила низка українських нотодруків та каталогів, виданих видавництвом “Торбан”.

Андрій Гнатишин (1906-1995) свою творчу діяльність поклав на вівтар розвою українського мистецтва на чужині. Одержавши освіту на батьківщині, митець у 1931 році, заручившись матеріальною підтримкою та благословенням Митрополита Андрія Шептицького, виїхав для продовження навчання до Нової Віденської консерваторії, але через економічні та політичні умови не зміг повернутися в Україну.

Плідна праця митця як керівника хору Української Греко-Католицької Церкви св.Варвари у Відні, його композиторська творчість стали вагомим внеском у розвиток української культури на теренах мистецького життя Відня.

Насичена концертна діяльність української громади вимагала поповнення репертуарної бібліотеки, тому виникла потреба звернутися до нотного видавництва в Україні, зокрема до Музичної Накладні “Торбан” у Львові, наклади якої відповідали вподобанням та можливостям творчих колективів діаспори.

Видавництво, організоване у 1905 році Ярославом Ярославенком (1880-1958), відіграло важливу роль у пропаганді та збереженні національного надбання музичного мистецтва Західної України.

Як довідуємося із цієї добірки листів, майже всі числа (видані після 1933 року) А.Гнатишин просив висилати до Відня, що свідчить про актуальність видань накладні, про те, що діяльність видавництва не обмежилася кордонами Галичини. Саме тут вийшла перша публікація творів композитора – в'язанка народних пісень “Гомін села”, а також митець мав змогу видавати свої твори українською мовою, що на чужині було практично неможливо.

Я.Ярославенко – інженер Львівської залізниці за професією, композитор за покликанням – автор популярної у 20-х роках ХХ ст. опери “Відьма”, багаточисельних хороших та вокальних композицій, обробок народних пісень, оспівувач Січового Стрілецтва. Доповненням до його творчого портрета стали відомості про виконання та популярність творів композитора серед українських емігрантів. Справжньою знахідкою для дослідників стануть відгуки А.Гнатишина про визнання творчості Я.Ярославенка за кордоном¹.

Автографи цих листів зберігаються в ЦДІА України у Львові: ф.775, оп.1, спр.12. Ця колекція з 20 листів, можливо, є неповною, адже

¹ До публікації епістолярної спадщини митців дослідники зверталися неодноразово. У 1993 році Я.Гораком була віднайдена колекція листів західноукраїнського композитора Дениса Січинського до Ярослава Ярославенка і опублікована у Записках Наукового Товариства імені Т.Шевченка том ССХХVI (Праці Музикознавчої комісії). У 2002 році було видано невеликою збіркою листи Андрія Гнатишина до свого товариша Осипа Ридового, лікаря з Коломиї. Але у музикознавчій літературі ще не було публікації, яка б свідчила про творчі зв'язки Я.Ярославенка і А.Гнатишина.

у цьому фонді зберігаються матеріали, які стосуються діяльності Музичного видавництва "Торбан". Листи публікуються уперше із збереженням особливостей тексту. Пунктуація і особливості орфографії оригіналів зберігаються; підкреслення – авторські. У кінці публікації додаються коментарі до листів.

№1

До Хвального Видавництва Торбан у Львові. 16.II.1933

Вп. Хотівби я знати ближші зносини з Ваш[им] Видавництвом, бо дуже часто потребує нет для чужинців, котрі хотять укр[аїнські] пісні співати, а котрі я де що мав пороздавав. Дякую за I і II випуск Ярославенка на міш[аний] хор і прошу теж о III і IV випуск як що вже появилися бо задумую дати концерт Стрільцьких пісень в домівці укр[аїнського] клубу своїм хором, яким тут проваджу¹. Рівнож хотівби довідатись, на яких умовинах Хв[альне] Видавництво друкує твори. Маю свою власну Вязанку народ[них] пісень на муж[еський] хор і хотівби випустити друком. Вязанку сеї неділі відспіває на концерті народніх укр[аїнських] пісень наш муж[еський] хор під мосю управою – і вона є причім скорегована моїми учителями нім[ецькими] компоністами, дуже добре звучить і думаю є потрібна для муж[еського] хору в нашій муз[ичній] літературі. Прошу ласкаво повідомити мене про услівя. Рівнож хотівби навязати ближші зносини з нашим компоністом п.Ярославенком який певно в стислім контакті з Вашим Видавництвом прошу отже о адресу. Думаю, що отсі мої скромні[і] вимоги залагодить в скорі Ваше Видавництво.

Остаю з поважанням

Андрій Гнатишин

№2

Високоповажний Пане Композитор! Відень 24.II.1933

Вчера одержав я від Вас, а згл[ядно] Видавництва "Торбан" ноти, за котрі дуже дякую та використаю їх при найближчій нагоді. Не хочу Вас надуживати, однак коли пишете, що радо висилаєте ноти потрібні для пропаганди то знова віднесуся до Вас. Добре, що Ви мене розумієте бо оскількиб я мав гроші яб за дармо нот небрав. Потрібні булиб мені ноти це на муж[еський] хор та на басове і тен[орове] сольо. Тут масмо оперового співака укр[аїнця] (з держ[авної] віденськ[ої] опери) який співає дуже багато поміж чужинцями і на кождім нашім принагіднім концерті, все майже той самий репертуар бо немає кращого, а його присіло 5-ро діточок. Се властиво Баритон в долі з великим В а в горі g². Масмо також тут професора педагога Тенора і зрештою ще одного студента співу Барусевича (тенор). Сеї неділі я давав концерт укр[аїнської] пісні при допомозі проф. Бережицького Д.Гординської² та вище наведених співаків. Вязанка для муж[еського] хору дуже гарно звучить і робить вражіння зрештою годі хвалитися побачите самі і осудите. Думаю в найближшій часі дістатися зі своїм хором до віденського радія з укр[аїнськими] піснями між иншими хочу взяти котрусь вашу ефектову пісню на муж[еський] хор та міш[аний]. Думаю на муж[еський] хор "За Україну!" бо розходиться мені о самі слова, щоб чули чужинці про Україну. На міш[аний] хор возьму котрусь стрілецьку пісню, але здійсню характером українським, бо правду кажучи стрілецькі мелодії не всі

II Нисорак. Листи Андрія Гнатишина до Ярослава Ярославенка та музичного видавництва "Торбан"

ігнорно укр[аїнські]. Якщо маєте ще щось гарного на муж[еський] чи міш[аний] хор то прошу прислати та теж вище наведені. Як я дороблюсь то Вам заплачу, а покищо світом кручу як можу – вчуся, та може найбільше працюю для українців у віденській колонії. Посилаю Вам вязанку яку я згадав останнім разом³. Я очевидно можу, якусь маленьку квоту дати на видання її але не дуже велику. Думаю, що вона потрібна у нашій хоровій літературі таї розійдеся. Однак я перший раз видаю свою пісню тому буду Вас просити п.Композитор знятися дійсно тим, щоб: вовк ситий був і коза ціла, а я постараюся Вам якимсь способом зрванжуватись. Прошу написати мені, як Ви задивляєтесь на сю справу та подайте докладні услівя. Я хотівби мати на окладинці якусь маленьку орнаментику. Пишу отже до свого друга Яр. Левицького котрий вже давно мені обіцяв зробити, котрий Вам би це доручив.

Прошу не довго гаятись – очікую Вашої відповіді.

Рукопись прошу мені звернути опісля.

З поважанням

Здоровлю

А[ндрій] Гнатишин

№3

Хвальне Видавництво! Відень 13 III.1933

Дуже вдячний за послідну висилку нот. Посилаю через Укр[аїнську] Книгарню Савули 20 шіл. на друкування Вязанки. Гроші прошу собі відобрати в найближших днях в книгарні Рідна Школа на Сикстутській. Немаю тепер більше, бо коло мене безгрошнє. Думаю однак, що по видрукуванню зможете собі стягнути 20 зл. Прошу отже вязанку як найскоріш видати на поданих услівях. Очевидно я хотівби, щоб це видання дійсно гідно виглядало шкєда, що я не у Львові. У Відні можна теж за 50 шіл. видати 20 штук з окладинкою, однак пізніша комунікація гірша якою я не годен займатися. Дальше прошу нічого не огляджувати. бо сеж моя індивідуальність і я очевидно обробляю це зовсім свідомо так як я хотів, а по друге, що її докладно переглядав мій професор знаменитий компонет і диригент Від[енської] Симфонії Др. [...vetrapien]. Хиба що до орфографічної сторінки, то може. Зрештою за вартість твору відповідаю я сам. Може кому видається, що деякі місця булиб кращі по їхній гармонії, але гармонія се дійсно індивідуальна річ кожного композитора і кождий її інакше відчуває⁴.

За порто⁵ і послідні ноти я є дещо призбираю грошей зі співаків і хору та недовзі надішлю Вам. Прошу рівнож по видрукуванню прислати мені 70 примірників. Гроші я вже дав в книгарні і він завтра вислає.

З поважанням

А[ндрій] Гнатишин

№4

Хв[альне] Видавництво! Дня 3.IV.1933

Не знаю чи Ви одержали від мене листівку в якій я повідомив, що висилаю 20 шіл. на кошти видання Вязанки "Гомін села". Гроші вислані книгарнею Савули у Відні до Книг[арні] Рідної Школи (вул. Сикстутська) чеком. Ви малиб собі відобрати. Не знаю чому нема ніякої відповіді. Прошу отже мене повідомити як мається справа. Покищо грошей більше не маю бо квітень то найгіркий місяць з [ог]ляду на свята. Думаю, що дастся в другім місяці вислати

більше. Твори надіслані Вами найдуть місце у Віденському Радіо а ім[енно] Вп. Ярослав[авенка] "На горі хатина" і "Семене" (народні пісні) та на ювілею Січі у Від[енському] університеті "Коли ти любиш" і "За Україну". Рівнож сольові пісні вже в русі. Нові видання прошу все присилати.

З поважанням

А[ндрій] Гнатишин

№5

Вп. Пане Інженер!

7.IV.1933

Одержав листівку і ноти. Переглянув їх і очевидно годжуся на сі мінімальні поправки, з тим що в місці "в вишн. садочку" хай зістанеться так як є з огляду на се, щоб зазначити (під готівити) акцент зноваж зараз [перекл...] акорд с то⁶ робить дуже добре [враження], бо сю річ я випробував добрим хором. Зрештою хай буде так як воно тепер вже є. По святах перешлю Вам знова пару шілінгів, а по шевченк[овому] концерті з доходу перешлю за порта гроші. Хотів би дійсно побачити в[ск]орі виданий Вами [вс. ерику] свою працю та підготовляю рівночасно більше. Маю дуже добре опрацьовані дво і три голосні fugи на фортеп'я з укр[аїнськими] темами як також на смичковий терпет (скр[ипка] віоля-чельо) та визанку гагілок на міш[аний] хор. Думаю справу вскорі залагодите з жичливістю.

Зістаю з поважанням

А[ндрій] Гнатишин

Перешлю теж "Гомін села"

№6

Хвальне Видавництво!

14.VI.1933

Очікуючи на ноти я завівся, думаючи, що як вже переписані до друку скоро появляться, що ще перед вакаціями сам буду міг розпродати яких 15 прим[ірників] Одначе гарно дочекатися тому пишу отсю листівку і осмілююся спитати, що є з тою справою. Ви певно вичікуєте решту гроший, але мушу Вам сказати, що наразі більше не можу прислати хиба аж по вакаціях через які я зіставляюся у Відні. Коло мене тепер скрута отже я думав, що тих решта гроший Видавництво заложє тай втягне собі з доходу. Не знаю як В[и] комбінуєте сю справу тому прошу ласкаво відписати. З персланих для мене нот я вже багато використав. Є співаючи твори Вп. Ярославенка на Святи Матері "За Україну, коли ти любиш"⁶, а пісеньку до Пр[ечистої] Діви співали ми цілий Май в церкві хором. Дуже Вам вдячний за се. Сеї неділі маємо концерт Шевченка, з котрого як буде дохід то і для Вас, щось перешлю а як ні то тяжше.

З поважанням

Андрій Гнатишин.

№7

Високоповажаний п.Композитор!

Дня 6.II.1934

Щирє дякую за перслані ноти і звідомлення⁷. Ноти придалися мені, бо якраз в річницю бою під Крутами відспіваємо дещо з них, а міш[аний] хор Ваші стріл[ецькі] пісні. Рівнож довідоуюсь, що я є членом основателем⁸, що мене дуже тішить, а свою вкладку можу переслати щойно на другий місяць, бо тепер приходять вписні великі такси, що годі видержати. Напишіть будь ласка, чи Ви

И. Никорак. Листи Андрія Гнатишина до Ярослава Ярославенка та музичного видавництва "Торбан"

моглиб які мої ноти видрукувати на міш[аний] або м[уж]с[ький] хор народні пісні в дійсно добрім опрацьованні. Друге ж маю дуже Важне діло, а саме, я зорганізував добру оркестру покищо камерну (фл[ейта], обс[ой], клярн[ет], трубки, [по...] ударні інструменти] і смичкові). Орх[естра] складаєся з консерваторій них учеників і декотрих наших, а той добрих мистців. Не маю очевидно що вистав[ити] хоч як шукаю. Може Ви маєте часом, щось свого, або чийого тодіб дуже просив випозичити мені партитуру евент[уально]⁹ й голоси, а по виставленню в Марті зобов'язуюсь звернути. Не звертаюся до наших так зв[аних] великих музиків, бо знаю, що вони нічого не варті, а той нічого не мають. Я роблю Заповіт [Михайла] Вербицького з орх[естрою] Хустину евент[уально] Косара і ще деякі річі [Модеста] Мусоргського і якщо б Ви мені щось прислали виставивби теж і думаю добре.

Здоровлю ширю

Андрій Гнатишин

№8

Високоповажаний Пане Композитор!

Посилаю отсю статтю до Музичних Вістий про котрі я щойно сього тижня довідався, – бувби скорше щось написав¹⁰. Як щоб та стаття була за велика розділіть на два рази, – або перешліть "Новому часові" [о...] я Вас дуже прошу, бо мені другий раз не схочеться писати. Кожного місяця я буду дописувати коротку статтю на актуальні теми, а то й подумаю над тим, якби ми зробили з того дійсно гідний муз[ичний] журнал (на взір віденських, або й ні бо в нас інші обставини). Я дійсно дуже тішуся що буде виходити такий часопис. Що до Торбана: Я тепер здав іспити і скінчив капельмайстерську школу як і композицію, та одержав диплом з дуже добрим поступом. Зіставляюсь покищо дальше у Відні і студіювати буду приватно композицію (більші форми) як і фортеп'я. Зістаюсь на дірігентурі в церкві св.Варвари. Еступлю в члени і зложу вкладки, але під тим услівям, що будете час від часу твори друкувати, так як се діється тут.

Я злітуграфуван¹¹ собі пісню 100 прим[ірників] тут у Відні бо мені треба були конечно для хору. Ту пісню я Вам переслав і щєраз посилаю напишіть з нього рецензію. Як що можливо затягніть в каталог я перешлю Вам більше примірників. Пришліть мені ще деякі свої твори, бо я хочу написати дещо про них як не до Вістий то бодай до Діла. Я їх дуже спотребував і майже на кождім концерті були співані як муж[єським] так і міш[аним] хором. Тількиж рецензенти як пишуть не вважають за відповідне зазначити чий се твір був відспіваний, про що теж міжчасі треба буде написати. Напишіть мені ще до 1 липня чи се все є можливе. З першим зможу Вам переслати тих кільканайцять шіл як вкладку й на часопис.

На вакації виїзжаю з укр[аїнськими] дітьми в табор. Пришліть теж пісні Луківа та "Засяяло сонце" Неділіського.¹²

Здоровлю ширю.

Андрій Гнатишин

23.IV.1934.

№9

Високоповажаний Пане Композитор!

Відень 13.VI.1935

Перервав я який час зносини з видавництвом "Торбан" задля матерьяльних обставин. Хоч вправді я скінчив Капельмайстерську школу,

помимо того я даліше студював приватно сеї цілий рік композицію і спів – (сольовий), та фортепян так, що се здирало у мене майже всі гроші які я мав, що я не лишень з Вами, але навіть з домом дуже мало переписувався – а то й взагалі не відзивався. Але годі мені даліше спати. З 1 липням стану членом “Торбана” і може щось видрукуюмо. Я маю кілька пісень гарно опрацьованих на міш[аний] хор (народні пісні) в легко-контрапунктовому стилі. Маю теж гарний кусок на скрипку з фортепяном що називається “Pezzo egoico”, кілька колісанок (народніх) з фортепяном, дві пісні на тенорове сольо з оркестрою (2 клярн, 2 ріжки, 2 фаготи і смички), маю “Службу Богу” на міш[аний] хор котру співаємо все в церкві св. Варвари на більші свята і дуже всім подобалась а “Отче наш, Да ісполнятєся і Буди Імя” друкує вісник Кириломефодіївський в Загребі, котрий мене запросив до співпраці. Тепер кінчу українську Суїту на симфонічну оркестру в найширшім складі. Не знаю щоби з того видрукувати? Я мігби евентуально подарувати народні пісні на міш[аний] хор “Торбанови” (дві) якщо хотілиб видрукувати. Хоч вправді Ви постановили видавати старі твори, то помимо того здалобся і нові друкувати, бо хтоб буде наші твори друкувати хоба посмерти як се діється тільки в нас. Хочу і стараюся приїхати на вакації до Львова тоді ми моглиб навязати краші зносини і багато плянів поробити на будуче, але не знаю, чи мені се вдасться. Далішими моїми плянами є показати віденській публіці не лишень хоральні, але й інструментальні (оркестр[альні]) твори і для того заберуся по вакаціях до збирання грошей для сеї цілі. Хочу дати великий концерт. Запросити Руснака¹³ з [“М...”] найняти симфонічну оркестру, запросити й чеські хори і випровадити кілька українських річий на ширшій сцені. Треба мені лишень до того творів. От наприклад хотівби мати [М.]Вербицького ті краші “Симфонії” а власт[иво] овертюри, та ще дещо. Я знаю, що Ви маєте всюда доступ і впливи і що Ви є більше жичливий чоловік як всі наші львівські музики, для того відношуся, до Вас в сій справі можеб Ви мені дійсно якимсь способом помогли. Я звернувби гроші за переписання партитур, бо буду мати на се спеціальні фонди. Ви знаєте, котрі є дійсно гарні річи на великі хори та на оркестру бо я не мав нагоди чути за свого побуття у Львові, для того прошу Вас дійсно о поміч в сій справі.

Прикро мені почути, що припинено видавання “Муз[ичних] вістий”¹⁴ але і я такий самий ліпак що не причинився до його поширення, але я дійсно не мав змоги. Може настануть і коло мене краші часи.

Що до Ваших творів то я їх уживив на кождім укр[аїнськім] концерті, а спеціально мужеські хори, так що майже всі з тих післаних [б]ули співані, а спеціально тішився ними майор [К.], котрий не знаю чому, але дуже до Вас прихильний і дуже Вас цінить, певно Вас знає. Нашій студеській Січі найбільше сподобалась пісня “Бють лігаври” а спеціально “Січ іде.!” і взяли її як свій гимн, так що всюди її співають. Стрілецькі пісні в фортепяновім укладі теж всюди почувєте між віденськими українцями. Як що Ви малиб якийсь зайвий підручник і моглиб сте мені післати, то я дуже бувби радий, бо хотівби своему професорові німцєви подарувати котрому Ваші пісні дуже подобались. Робимо се для української пропаганди [о]чевидно для того треба нераз і пожертвувати і стратити.

Напишіть до мене пару слів, як Ви задивляєтєся на ті справи. Як можна зробити з тими орхистральними творами. А можеб ми розвидрукували – Суїту? Як тепер справи “Торбана”, що коло Вас чувати і що тепер творите?

Здоровлю щиро і бажаю всього добра.

Андрій Гнатишин

№10

Високоповажаний Пане Композитор!

11.VII.1935

Дуже Вам дякую за 2 співаники і за ширі слова у Вашім листі. Мені дуже приємно, що знаю бодай одну ширю людину серед укр[аїнських] музиків. Мій професор дуже Вам дякує за такий цінний дарунок і дуже гарно висловився про співанник. Думаю по вакаціях знову відживемо, а може підчас вакацій стринємось – що мені справиллоб надзвичайну приємність. Як би Ви дійсно вступили до Відня – булаб гарна річ. А може я ще й поїду на цілий місяць до Львова, бо стараюся о [к...] тоді теж побачимось.

Бажаю всього найкрасшого

Вам і Вашій дружині

А[ндрій] Гнатишин

№11

Високоповажаний Пане Композитор!

Відень 1.III.1938.

Дякую Вам щиро за Ваших кілька сердечних слів. Щож до видання моїх пісень то я радо годжусь, але прошу мені це передтим переслати, бо то вже рік минув і я вже маю інші критичні погляди що до них – дружеж я вже забув як вони на чисто виглядають. Думаю Вам на сім не багато залежатиме, щоб я ще раз в короткому часі їх поправив – а також подайте котрі з них булиб найбільше уногребовані. Залучені друки виповню і перешлю.

З інших пісень котрі я тепер маю постараюся вам переслати і думаю вони будуть придатні на принагідних святах для середніх хорів. Другеж – я маю до Вас багато діл про котрі бувже раз писав але письмо затратилося.

Перш усеє прошу мені переслати всі свої визначнійші композиції для фортепяну і хорів – щоб зложити їх в Національному музеї де побіч світових композицій находиться лишень одна наша комп[озиція] [Миколи] Лисенка “Бють пороги”. А сейже нам залежить теж на пропаганді. Се є музичний відділ де працюють найкрасші сили і воно дійсно скандал, що нема там укр[аїнської] музики хоч так довгі часи укр[аїнці] жили під Австрією. Вони за твори не платять, але я натякнув їм, що маю знайомости і могу постаратися зложити до музею теж укр[аїнські] композиції котрих вони сподіваютьєся з дня на день (а ім. Др. Hesse). Тому прошу негайно для сеї муз[ичної] укр[аїнської] пропаганди не жалувати тих кільканайцять золотих і переслати ноти або через мої руки – а я їх затягну як слід в Катаьлоги, або впросто до [“Nationale...”] – де вони самі можуть затягнути – але побуююсь що (як “russische Werke”).

Другеж. Знаєте, що моя “Укр[аїнська] Суїта” в 4-частях була випроваджена в віденськім радіо і я хотівби її також випровадити у Львівськім. Звязків не маю з ніким і недовіривбим висилки партитури нікому як лишень Вам. Скажіть! Чи не булоб се можливо?

Третє! Пришліть мені в коміс 10 штук “Мандолінки”¹⁵ всі числа а бо мене маса питає таких, що грають троха на скрипці чи мандоліні і я їм все приобіцюю – а вже недакут мені віддиху. Гроші постараюся Вам переслати зараз по розпродажі – а я скоро по одержанню їх розпродам, бо маю тут серед громадянства розголос. Далішеж пришліть мені (але се вже для мене особисто)

свої “Укр[аїнські] танці” на фортепян. Хочу їх зінструментувати на симфон[ічну] оркестр[у] і випровадити в радіо – Ярославенко-Гнатишин – але се конечно. Як мабуть чигаєте в часописах то я Ваші пісні при нагоді кожного свята випроваджую – тому не жалуйте для мене навіть кожного свого видання, бо будьте певні, що якби я мав трошки більше грошей, я інакше заговоривби.

Щож до Заг[альних] Зборів Торбана – думаю, що дійсно здалоби[ся] вкупити апарат – але порядний до відбивання нот (Кращеб друкарню?)¹⁶. Я маю себе на складі такі ноти як “Воскресна утрєня” Веделя – або Вечірія в мої обрібці – чи також твори старих укр[аїнських] композиторів яких в Галичині рідко стрічаємо – подумайте чи не булоб добре їх видати і чи не розійшлисьби вони!? В нас співають по церквах твори старих російських композиторів, а нема творів [Максима] Березовського, [Дмитра] Борзнянського, [Артемія] Веделя – або київського, чи Лаври Печерської розспівів. Се що до церковщини. Маю т[ут] церковні пісні згармонізовані і опрацьовані на міш[аний] хор на усі свята і хотівби їх якимсь способом видати але не знаю до кого звернутись (чи не до Василіян), бо в Торбані хотівби дійсно свої твори світські видавати. Маю теж гарну ком[позицію] на скрипку з фортепяном, можеб мали в тім інтерес. Дальшеж подаю до відома що Накладня в Кльостергейбургу друкує мною опрацьовану Сл[ужбу] Божу для німців в словянській (латинкою) і грецькій (новогрецькій) мові і я перешлю Вам теж до розпродажі кілька примірників. З рештою працюю тепер над оркестральними творами і опрацьовую укр[аїнські] нар[одні] пісні сольо з оркестрою – та займаюся педагогією співу і голосу чим могу Вам дуже радо прислужитись.

Загальним Зборам від мене ширій привіт і побажання розвою дальшої праці.

Остаю з поважанням і здоровлю Вас щиро Андрій Гнатишин

№12

Вповажаний Пане Маєстро!

Пересилаю вам народні пісні з деякими змінами і прошу їх як найкорше видати¹⁷. Коректу передаю на Ваші руки. Прошу по можности видати всі пісні разом в однім зошиті – не дуже грубим письмом. Пісню ж “Гей нум браття” – видати осібно. Дуже Вас прошу переписиць інструментацію до “Марійки” – чим злекшите мені працю, бо хочу дійсно десь випровадити. Маю вхоту теж видати кілька пісень по німецьке, але думаю тут друкувати? Випозичте мені згаданий Вами “Службник”

По виданню перешліть і мені кілька примірників. Я думаю що сі народні пісні увійдуть в репертуар.

В нас велика зміна як Вам звісно. Тепер живу вже в німецькій державі. Заводяться нові порядки – усувають з усіх усюди жидів та иньших типів. В музичнім житті настала теж зміна бо не стало жидів, котрі мали всі театри концерти й опери в своїх руках. Зрештою нічого нового.

Остаю з пошаною Вам щиро вдячний А[ндрій] Гнатишин
Відень 25.III.1938

№13

Вельмишановний Пане Композиторе!

У Відні 4.VII.1938

Одержав від Вас ноти за котрі Вам щиро дякую, котрі мені пригодяться не лишень тому, що я їх використаю, але й тому що я сліджу за кожною Вашою творчістю і хочу мати докладний перегляд. Рівнож щира дяка за мої видані укр[аїнські] пісні. Тепер засилаю сі ноти на скрипку з форт[епьяном] і хочу щоб їх “Торбан” видрукував на сихже самих умовах що й инші видання. Прошу отже ласкаво сим занятися так що навіть не потребуєте посилати мені нот до коректури тільки евентуально перепровадьте сами. Ся річ вже була випроваджувана кілька разів на концертах у Відні і всім дуже подобалась. Зрештою мусимо лати з “Торбана” – всячину не лишень самі хорові твори як Ви се намітили на Заг[альних] Зборах. Сю композицію я присвятив Вам Вп. Композиторе в доказ пошани для Вашої композиторської загальногромадянської праці як в доказ моєї вдячности за труди понесені для мене¹⁸. Прошу отже на виданню сего твору помістити сих пару слів, які я вмістив на 2 стороні окладинки. Опісляж перешлю всілякі пісні на міш[ані] і жін[очі] хори, бо тепер я приготував і завтра передаю до друка 6 укр[аїнських] пісень з німецьким і українським текстом а ім[енно]: “Гей на горі там женці жнуть, Уже літ за двісті, І шумить і гуде, Тече річка, Верховина, Гей, не дивуйтесь” – чим хочу зробити трошки укр[аїнську] пропаганду (музичну). Чекаю на Вашу “Марійку”. Мені треба буде бо ми стараємось на 1 листопада передати укр[аїнські] пісні і інструментальні твори через Від[енське] радіо Дальшеж маю одну справу до Вас але се ще покищо таємниця – між нами двома. Я пишу тепер підручник для співаків – себто метода доброго і правильного співання. Перестудював я всю німецьку і італійську (оскільки тут можна було дістати) педагогічну літературу і через кілька літ сам сгудію спів і хочу даги для українців такий же підручник з осібними вказівками як повинні також співати наші священники та дяки. Підручник буде чисто фаховий. Не знаю чи не мігби перебрати “Торбан” на себе таке видання. Я думую що по вакаціях буду з тим готовий. Прошу подумати над сею справою.

Дальше йдучі справи се є опера “Запорожець за Дунаєм”, котру хочемо ниставити по вакаціях, а не маємо інструментації себто оркестральної партитури і голосів до оркестри. Порадьте, до кого я мігби з тим звернутися з тою справою. [Хо ..] гут о випозичення Грошеву кавцію¹⁹ чи відшкодовання платимо. Потрібно мені також найновішого співаника Червоної Калини, але вони кажуть з горні платити, а я не могу собі дозволити на таку одноразову суму. Мігбим сплачувати на три рази колиж тако ж нема до кого звернутися. Шкода, що я не могу їхати на вакації, а то сам позалягоджувавби сі справи і Вас не трудивби, але – не йде.

Я тепер розмахався до праці бо в новій державі є вигляди що зможемо більше показати нашу культуру, тим біль[ше] що німці покищо до українців ставляться дуже гарно. Наша праця у Відні набирає тепер розмаху.

Як зачуваю у Львівщині та ще кудись перепроваджуютьє нацифікації. Так покищо на сьому кінчу і перепрошую за всі мої домагання.

Остаю з глибокою пошаною і щиро здоровлю та бажаю гарних вакацій
Ваш Андрій Гнатишин

№14

Високоповажаний Пане Композиторе!

12.VIII.1938

Перепрошую, що так пізно відзиваюся, але я страшно тепер зайнятий. Дуже Вам вдячний за ноти, котрі мені пригодяться вже в осіннім сезоні. Ваші пісні з нім[ецьким] текстом прекрасні і я постаруюся, що на найблизших концертах котрийсь із наших співаків їх заспіває. Тут гуртуються такі співаки як проф. Карський²⁰ тенор, Дуда²¹ тепер заангажований до народньої опери, п.Станіславська молода сопраністка, [Іван] Савка – бас з держ[авної] опери – для котрого особливи просивби репертуар, бо се прекрасний широкий голос. Крім того я маю багато співаків знайомих німців, котрі сі Ваші гарні пісні могли б співати. Мені здається як обсервую Ваші останні листи, що Ви задивляєтеся на свою творчість скептично, але се приходиться в кожного композитора – зрештою, як би воно не було українська історія музики мусить признати у Вашій творчості прекрасного мелодиста і невтомивого творця на всіх ділянках сего поля. Ви питаєте чи треба би Вам переслати свої сольові пісні. Я не смів Вам тільки докучати, бо знаєте самі гроші в мене катма а за дармо не можу тільки від Вас домагатися. Для тих всіх співаків хочу мати Ваш репертуар, а як довідається з часописей будуть вони на віденському ґрунті виконуватися. В нас нема ніякого свята на котримби я зі своїм хором не співав бодай одної з ваших пісень. Сего року буду Вам все пересилати запрошення на наші свята.

Я тепер маю багато до діла приватного характеру себто поза музиками. Моя праця про котру я Вам писав поступає поволі в перед. Щож до "Pezzo egoico" то прошу вислати до Англії, а рівночасно подати йому мою адресу, та попросити його колиб він випроваджував се денебудь хай мене повідомить.

Я зістав тепер прийнятий на основі переглянення моїх творів до ["Aesthet..."] так що се має для мене велике значіння. Буду міг може щось бодай деколи заробити.

Що до Співаника Черв[ової] Калини, то справа мається так, що Експ. еп. Коцоловський згл[ядно] його канцлер о. М.Грицуляк перешле на Ваші руки гроші не знаю ще чи 20 – чи може відразу 30 зол. і я Вас попрошу постаратися осе, щоб мені вислати.

Се буде при кінці сего місяця бо вони поки що є в [Нof...], а вертають до Перемишля аж около 24.VIII. В кождім разі він мені приобіцяв так що думаю ся справа вийде в найкращім порядку.

Пісні опрацюю і перешлю для "Торбана" пізніше, але в кождім разі хотівби, щоб сего року ще видрукувати бодай один два зшитки.

"Universal Edizion" зробило мені пропозицію поспробувати опрацювати 10 пісень (укр[аїнських]) на голос з фортепяном. Я скажу правду на фортепян не люблю працювати і не спеціалізувався але спробую – вдасться то добре.

Присилайте свій репертуар який лишень маєте, а по вакаціях пускаю все в рух.

Нас укр[аїнців] тепер поділено на 2 частини на т[ак] зв[аних] державників себто нім[ецьких] городян і чужинців. Всі нім[ецькі] горож[ани] творять т[ак] зв[аний] Укр[аїнський] Союз в Нім[еччині] иншіж Укр[аїнське] Нац[іональне] Об'єднання з центром в Берліні (миж як філія). Всі дотеперішні Т[овариств]ва (а їх було досить) будуть розв'язані. Провідником Укр[аїнського] Союзу є тепер

И. Никорак. Листи Андрія Гнатишина до Ярослава Ярославенка та музичного видавництва "Торбан"

Курманович. Укр[аїнці] творять меншину в Нім[еччині] і наші делегати (нім[ецькі] горож[ани]) будуть мати право говорити про укр[аїнців] на найвищому форумі. В кождім разі покищо гарні є перспективи і думаю музика і культурна наща праця теж попливе ширшим руслом. Се покищо ще не є таке дуже офіційальне прошу отже задержати се для себе, бо знаєте наші сусіди зробилиб з мухи вола.

Остаю з поважанням та засилаю

Вам найщиріші поздоровлення

Ваш Андрій Гнатишин

№15

Високоповажаний Пане Композиторе!

14.XII.1938

Довго до Вас не відзивався, бо був я цілий час хорий на запалення сугавів так що не міг рухатися ані взагалі нічого робити. Богу дякувати якось трохи перейшло. Посилаю Вам дальші пісні для міш[аного] хору а ім[енно]. 1) "Гей на горі" 2) "І шумить і гуде" 3) "Тече річка" та 4) "Вдовина молитва". Як що вони всі не підуть в один зшиток тоді прошу видрукувати 1, 2 і 4 та "Тече річка" або осібно, або як думаєте зовсім нетреба. Посилаю також 2 пісні для діточого хору (але вишколеного). Прошу подумати чи з ними можна, щось зробити. В разі друку прошу всі коректи самому перепроводити, бо не виплатиться пересилати сюди. За співаник щира вдяка. Я сподівався в тім співанику краших річій і мушу сказати, що деякі пісні напр[иклад] Др. [З]. Лиска або М. Колесси, в котрих більше гармонічних експериментів – зовсім не подобаються а на хор теж не звучать. Як там праця в Торбані? Чую у Львові переживаєте тепер страшні вандальські часи. Німецька преса аж тепер від[оз]валась і то сильно з аргументами в українській справі. Думаю, що незадовго розбудуємо наш "Торбан" як порядне видавництво на ширшу скалю.

Прошу ще раз заопікуватися пісоньками і як найскорше пускати їх у світ.

Здоровлю щиро і остаю

з поважанням

Ваш Андрій Гнатишин

№16

В[по]важаний і Дорогий Пане Композиторе!

Відень 2.IV.1942

Вже друге письмо пишу до Вас і немаю ніякої вістки, не знаю що з Вами чи здорові чи живі і що поробляєте. Відгукніться до мене на мою стару адресу. Дуже мене втішить якщо одержу від Вас вістку.

Здоровлю сердечно і бажаю всего найкращого

Христос воскрес!

Ваш А[ндрій] Гнатишин

№17

Дорогий Пане Композиторе!

Відень 20.V.1942

Тішуся, що одержав від Вас вістку і що Ви живете на дав[ньо]му місці і працюєте. Переслав я Вам ноти, котрі видав наш книгар Б.Тищенко – народне видання і дуже приступне й легке для кожного граючого на клявір або гармонію чи гітару. Таких пісень має вийти 64 (настільки дозволили йому паперу). Він теж видає мій "Садок вишневий" (Шевч[енко]) на мужеський хор. Ми се так робимо, що він від мене купує і сам робить що хоче. В парохії не працюю по простій

причині, що о.Горникевич²² се велика скнара, не хоче нічого платити, а за дармо не можу працювати, бож жити треба а гроші на хор у церкви теж є. Не один молодий студент вже в цьому році пробував свої сили і знання, але хору в церкві нема, бо не роблять проб і співають без приготування все ту саму Службу. Я занятий у фільмі²³ та театрі а[ле] ли[шен]ь переходно. Напишіть, що нового у Львові з музичного життя бо про загальне знаю, що Вам усім там не завидно живеться.

Може масте які нові видання то пришліть і для мене або взагалі щось цікавого, за що буду дуже вдячний. Напишіть, чи одержали від мене ноти (24 окремих пісень). Думаю по змінах обставин вернути теж до Львова або на Україну і будемо співпрацювати. До того часу бажаю Вам доброї о здоровля і всего найкращого.

Здоровлю щиро

Ваш Андрій Гнатишин

№18

Вельмишановний Пане Інженєре
Дорогий Маєстро!

Відень 21.V.1943

Не гнівайтесь, що так пізно відписую. Недавно вернув з Берліна на сталий побут до Відня. Змусили мене до повороту фамілійні обставини, бо мені там дуже добре велося як мо[р]ально так і матеріально. Я провадив хор²⁴, дав один гарний концерт, а крім того співав в "Рундфунку"²⁵ і навязав звязки з гарними музикальними особистостями так що випроваджено мою орхестр[альну] "Українську Суту"²⁶ в фільгармонії і мав дуже гарний успіх. У Відні тепер взявся за виставу "Запорожець за Дунаєм". Чи вдасться, побачу - тяжко з орхестрою, а тепер сиджу і переписую орхестр[альні] ноти. Щож до моєї музичної композиторської діяльності, то вона йде тепер повільним темпом. 24 церковних пісень, народні пісні на хор, а також "Героїчний момент" на скрипку [з] фортепяном вислав я до Інституту Нар[одної] Творчости і як я дістав відповідь від дир. о.Сапруна²⁷ та др. [С.]Людкевича вони друкуватимуться, а деякі є вже видруковані, однак те все йде дуже повільно. Пісні на голос з форт[епьяном] в дуже легкому укладі на бажання п.Тищенка зробив я 44 і він їх видав поодинокі, котрі я Вам переслав (хоч ще не всі) а крім того видав і співанник з тихже пісень, однак залишив тільки народні.

Тищенко друкує також на муж[еський] хор мій "Садок вишневий коло хати", на міш[аний] хор "Там де вчора все цвіло" (Кобець) та Коляндник на один голос в мойому укладі. Я працюю тепер над орхестральними річима. Написав "Сільську увертюру" та пісні на голос з орхестрою. Мою Суту хотіли в Америці друкувати, однак з вибухом війни справа тимчасом пропала. Хотівби я її і в нас у Львові випровадити, щоб люди почули. Тепер її буде випров[аджено] [Wiener...] через т[ак] зв[ану] ["Еуропа..."]. Написав я в Берліні "Богородице Діво" на сольо (тенор-сопр[ан]) з хором і "Христос Воскресе" теж (сопр[анове] сольо з хором), та продав їх парохови Берліна о.Романишинові. Тепер маю дуже веселу пісню на муж[еський] хор "Ой музику дуже люблю" і хотівби її пустити в світ, бо вона мала вел[икий] успіх на концерті в Берліні.

Поза тим нічого нового. Тішити мене, що наша Кооператива віновлює свою діяльність та бажаю отрим найкращих успіхів. Я всім чим буду міг піддержу працю в кооперативі. В місяці липні буду у Львові то рахунок вирівняю особисто

II Никорак. Листи Андрія Гнатишина до Ярослава Ярославенка та музичного видавництва "Торбан"

та поговоримо більше. Загальним зборам від мене щирий привіт, я хоч далеко від Вас однак сднає мене з Вами творча сила для хісна нашої музичної культури.

Щиро здоровлю і остаю
з поважанням

Андрій Гнатишин

№19

Високоповажаний Пане Маєстро!

Відень дня 23.IX.1943

Посилаю Вам статтю про котру я Вам говорив і прошу Вас дуже переслати її до журналу "Українська Школа". Думаю, що вона принесе якусь користь нашим учителям. Я мігби дуже широко про це розписатися, однак думаю, що тоді булоб тяжко єї денебудь помістити²⁸.

Був у мене дир. о.Сапрун, котрий переїздив від українських дивізій до Львова. Говорив мені про це, що треба зладити співанник для цих дивізій а також Службу Божу в легкому триголосному укладі. Я його проінформовав, що бачив вже у Вас готовий до друку такий співанник і думаю краще його ніхто не зможе зробити як Ви, бо вже багато Ваших пісень прийняло в нас як народні пісні, а їх мелодії є чисто [в] українському характері і так гарно будовані, що кожне ухо його легко хватає. Думаю, що цю справу він зараз по приїзді до Львова порушить і справа прибере скоро реальний характер. Не забудьте по видрукуванні мені теж один співанник переслати. Говорив я про цей співанник Тищенкові, однак ці річі в друку так довго тут тривають, що до того часу справа українських дивізій може бути неактуальна.

Коло мене все по старому Розганяюся до роботи, однак все награфляю на якісь перешкоди. Очікую від Вас ці ноти, котрі Ви мені приобіцяли, бо це дійсно добре буде як я тут на чужині буду мати всі видання. Хотівби я маги, якщо Ви не погніваєтеся коротку житєпись і перебіг Вашої діяльності, бо хочу її використати в Українському Віснику в Берліні. Прошу мені отже не відказати цих моїх прохань, якими я Вас нині обтяжив.

Щиро Вас здоровлю і Вану Впп Добродійку та остаю з пошаною
Ваш А[ндрій] Гнатишин

№20

Високоповажаний П.Маєстро!

29.XI.1943

Щиро дякую за переслані ноти і жду на комплет, бо хочу дати те все оправити в книжки нап[риклад] Маршові, Стрілецькі і т.д. по стилям. Як стоїть справа з співанником? Тищенко дістав дозвіл на "Musiker Verlag" і тепер друкує більше річий. Він мені сказав, що до Вас писав. Я складаю йому десять ріжних сольових пісень (альбом) і хочу також одну Вашу. Напишіть, котру дати. Крім того опрацьовлюю для нього 20 пісень на I і II мандоліну з гітарою та інші річі. Служби Божі в 3 гол[осому] укладі у вільному стилі, я на замовлення о. дир. Сапруна написав і відослав, та вже почасті й заплачені. Якщо Краківське видавництво ще не видало, або може не може видати співанники зробить це Тищенко тількиж шо тут друк триває дуже довго, бо є всего один складач до укр[аїнських] нот і той працює для всіх і вся.

Як Вам живеться? Чи далі так тяжко і довго працюєте? Бережіть здоровля, бо шкода Ваших гарних мелодій, щоб в душі сиділи. Хай ідуть в світ.

Здоровлю щиро і як буде щось нового напишу.

Поздоровлення для Вашої Вп. Пані Добродійки. Андрій Гнатишин.

- ¹ Йдеться про хор Української Греко-Католицької Церкви Св. Варвари у Відні, диригентом якого був А.Гнатишин з 1931 року.
- ² "Дня 19.02.п.р. відбувся у власній залі на Банкгассе за ініціативою Допомогового Комітету українським безробітним у Відні концерт переважно української музики та народної пісні. Концерт цей гідний уваги, бо взяли в ньому участь найкращі українські музичні сили у Відні, як проф. Богдан Бережницький (челіст), п. Дарія Каранович-Гординська (піаністка), п. М. Занько (скрипак), п. Ів. Савка (співак держ. опери) та диригент українського хору Андрій Гнатишин" (Діло, 3 03.1933. Львів).
- ³ В'язанка народних пісень "Гомін села" вийшла друком у 1933 році накладом видавництва "Торбан" під числом 241. Це перша друкована збірка творів композитора.
- ⁴ Готуючи музичні твори до друку, Я.Ярославець редагував їх, керуючись власним досвідом та смаком. Про це свідчать нотатки на чистовиках нотних рукописів, зроблені власноруч композитором (синім або червоним олівцем).
- ⁵ Порто – італ. – поштово-телеграфні витрати, що їх кредитні, торговельні та інші організації, а також приватні особи відносять на своїх клієнтів.
- ⁶ Йдеться про два твори Я.Ярославець: "За Україну!" і "Коли ти любиш" Про них А.Гнатишин згадував раніше.
- ⁷ З 1933 року видавництво "Торбан" видавало Звідолення, "Хроніка Музичної Накладні "Торбан", які підсумовували здобутки з діяльності видавництва за кожний діловий рік і розкривали усі сфери життя накладні.
- ⁸ У 1933 р. видавництво "Торбан" (засноване у 1905р.) з приватного видавничого підприємства переорганізувалося у кооператив з обмеженою відповідальністю. Поряд з Я.Ярославець та А.Гнатишином "членами-основниками" були Лев Гумецький, Степан Дмоховський, Олександр Сопотницький, Едмунд Вальнер Ярослав Лопатинський та ін.
- ⁹ Евентуально – лат. – можливий у якомусь випадку, за певних обставин.
- ¹⁰ Стаття А.Гнатишина під назвою "З музичного життя у Відні" вийшла друком 1934 р. у часописі "Музичні Вісти", №4.
- ¹¹ Літографія – різновид плоского друку, за яким друкування здійснюється з літографського каменю, на поверхню якого нанесено нотний текст і зроблено відбиток. На початку ХХ ст. це був розповсюджений і популярний спосіб відтворення нот як найпростіший і тому дешевий.
- ¹² Твори Григорія Луківа та Івана Недільського, видані у видавництві "Торбан" під числами 252, 300, 244, 255, 287.
- ¹³ Орест Руснак (1895-1960) – український оперний співак
- ¹⁴ Через недостатню підтримку читачів, малу кількість передплатників та фінансову неспроможність далі утримувати часопис 1935 р. актив видавництва "Торбан" припинив видавання журналу "Музичні Вісти".
- ¹⁵ Окрім чисел "Торбану", накладом видавництва вийшло 16 випусків "Торбанчика" ("дрібне видання різних пісеньок на фортеп'яно зі словами") і 8 випусків "Мандолінки" ("українські пісні на скрипку або мандолінку") у 2 серіях.
- ¹⁶ Йдеться про придбання видавництвом "ональнографу" – апарату для друкування нот.
- ¹⁷ Ці твори видані у "Торбані" під числом 296.
- ¹⁸ Йдеться про твір "Rezzo eroico" для скрипки з фортеп'яно (1934 р.). Рукопис з присвятою зберігається у Львівській Науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка, відділ рукописів, Яросл. 186/п.10.
- ¹⁹ Кавція – польск. – застава.

И Никорак. Листи Андрія Гнатишина до Ярослава Ярославець та музичного видавництва "Торбан"

- ²⁰ Михайло Карський – учитель співу, професор.
- ²¹ Михайло Дуда (1897-1962) – український співак, героїчний тенор.
- ²² Мирон Горнікевич (1886-1959) – український греко-католицький священник, довголітній парох церкви Св. Варвари у Відні.
- ²³ А.Гнатишин зіграв роль французького офіцера у фільмі Форста "Оперний бал" ("Opernball").
- ²⁴ Це був хор при Греко-Католицькій Церкві в Берліні; концерт відбувся у залі кінотеатру "Партер" 21 березня 1943 р.
- ²⁵ Хор Берлінського Радіо.
- ²⁶ "Українська Суйта" була виконана (під зміненою назвою "Поїздка через східні землі") симфонічним оркестром берлінської інструментальної Колегії під проводом українського диригента Є.Цимбалістого.
- ²⁷ Северин Сапрун (1897-1950) – український греко-католицький священник, хоровий диригент, педагог і музичний діяч.
- ²⁸ Стаття А.Гнатишина "Дитячий голос і його плекання в школі" вийшла друком у часописі українського вчителства "Українська школа". Рік II, ч 1-3, 1943-44.

Natalia Nykorak

ANDRIJ GNATYSHYN'S LETTERS ADDRESSED TO YAROSLAV YAROSLAVENKO

Author's exploring of the correspondence between two Ukrainian creators Andrij Gnatyshyn and Yaroslav Yaroslavenko gives us the opportunity to make conclusions about music culture development in Galychyna and its connection with the culture of western Europe. Organized in Lviv in 1905 the music publishing-house "Torban" by Yaroslav Yaroslavenko played an important role in the extension of the music among Ukrainian community in Vienna where Andrij Gnatyshyn was the conductor of St Barbara Ukrainian Greek-Catholic church chorus. Gnatyshyn's letters attest, about the recognition of Yaroslav Yaroslavenko's creative work as a composer abroad.

СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО І ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Тетяна Кірсєва

ІСТОРІОГРАФІЯ 70-80-х РОКІВ ЯК НОВА СФЕРА ВИМІРУ РЕГІОНАЛЬНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Художнє життя великих міст Донбасу (Донецька, Луганська, Маріуполя, а також Краматорська, Костянтинівки, Слов'янська, Северодонецька, Макіївки, Стаханова, Комунарська, Красного Луча, Антрацита, Горлівки, Красноармійська, Єнакієвого, Тореза, Артемівська, Красного Лимана й ін.) представляє широкі можливості інтелектуального, духовного зростання населення. Рівень освіченості, інформованості, загальнокультурної підготовленості донбасівців робить безперечний вплив на характер стосунків і з селищними, і з сільськими трудівниками. З'являються статті, у яких вищенаведена тенденція визначається не тільки соціальними, соціокультурними факторами, а й значною мірою залежить від репертуарної політики театрів, філармоній, творчих ініціатив артистів, солістів, виконавських колективів. Зокрема вирізняються глибиною статті критика, мистецтвознавця Н. Дунаєвської, у яких, крім інформаційного матеріалу, наявні аналіз і критика на адресу виконавців, чуйні побажання щодо збагачення репертуару українською, російською і зарубіжною класикою. На межі піднесення регіональної свідомості, інтелекту і визрівання нових культурних взаємовідносин музична історіографія інтенсивно розвивається, її база розширюється за рахунок, перш за все, публікацій в пресі. Серед авторів – сродовані знавці мистецтва: Г. Костинська, народний аргіст України, професор С. Саварі, народна артистка України Є. Воробйова, заслужений працівник культури, директор обласного Будинку працівників культури М. Калиниченко, мистецтвознавці, письменники, артисти, журналісти, любителі музики В. Руссов, С. Медовников, Н. Лисовенко, І. Ромасенко, І. Ярова, О. Бондаренко, Н. Златокрилець, Н. Гетманець, А. Єфременко, Є. Кругликова, С. Семенов, Б. Куписток, Л. Гурвич, М. Маншилін, Л. Задніпровська й багато інших.

Нитка спадковості тягнеться до 30-х років і ще глибше – до початку ХХ століття, коли з точки зору культурології відкрилася нова незвідана галузь становлення музичної історіографії краю, що отримала значний розвиток у 80-і роки.

Серед публікацій однією з пророчих була стаття “Сходження золотих пуантів” В. М. Шумейкіна, у якій повідомлялося про молодих випускників Київського хореографічного училища Вадима Писарева та Інну Дорофєєву, про перший їх успіх: солісти Донецького театру

Т. Кірсєва Історіографія 70-80-х років як нова сфера виміру регіонального інтелекту

опери і балету удостоєні на I-му українському конкурсі артистів балету золотої медалі (В. Писарєв), диплому (І. Дорофєєва). У назві статті відчутне невідоме захоплення, впевненість у блискучому майбутньому “золотої” дуету. Цей факт виявився великою подією у розвитку українського балету в Донбасі й привернув до себе увагу усієї культурної громадськості регіону. Молодий балетний дует, що увійшов тоді в моду, не був засліплений успіхами, а розвивав свою майстерність з великою старанністю й любов'ю до мистецтва.

Наступні дві публікації – “Джерела, відкриті революцією”, “Поетичний пласт піднімаючи” і випуск видавництвом “Донбас” книги “Народні умільці” стали визначальними у розвитку культури й мистецтва. Вони вносили значні корективи у розуміння суспільної суті професійного і самодіяльного мистецтва. Збільшення числа народних симфонічних оркестрів, оркестрів народних інструментів, поява яскравих солістів, чисельних танцювальних колективів, вокально-інструментальних ансамблів привело до їх тісного взаємозв'язку і взаємозалежності. Як показує аналіз концертних програм, афіш, заміток, статей, в регіоні з'явилась велика кількість яскравих солістів-співаків, інструменталістів, артистів професійних оркестрів “родом” із самодіяльності, а саме: народні артисти СРСР Євгенія Мірошніченко, Анатолій Солов'яненко, Марк Рейзен, Михайло Грищенко, у великому мистецтві – кинорежисер Віктор Шкурін, Борис Сабуров і багато інших майстрів культури.

Незмінний інтерес викликає тема “Фольклор Донбасу”. Про це стаття В. Юліна “Шахтарська фольклорна”, у якій ставиться запитання: чи займуть місце в репертуарі професійних і самодіяльних колективів Донеччини твори народної пісенної творчості шахтарів [1, с. 251]. Цінність публікації в тому, що у ній наявна спроба привернути увагу громадськості до проблем фольклору регіону. До біографічних публікацій належать статті О. Бондаренко “Золоті розсипи народних талантів”, А. Єфременка “Ростуть музиканти”, С. Семенова “Вчора, сьогодні і кожний вечір”. бо в них – знайомство з творчим внеском і віхами життєвого шляху музикантів, артистів, режисерів художників. Три історіографічні статті значно збагатили художній досвід, інтелектуальний і культурний фонд донбасівців. Серед публікацій у дусі пошуку стилю виділяються дві: “Галерея живих образів” П. Гілілова і “Майстерність і натхненність” Н. Гетманця. У них автори намагаються представити художній стиль як нове чуття, співпереживання і створення творчих знахідок в інтерпретаціях, трактуваннях звукової техніки, мальовничого колориту, що формує естетичний смак і духовну культуру регіону.

Поряд з цими славними іменами (їх список можна продовжити) є музикознавці, із статтями яких про культуру Донбасу корисно було б

познайомитися: Аркадьєва А., Бірюков С., Боровик М., Варнавська В., Верещагін Б., Герасимов В., Глебова Л., Глівінський В., Гордійчук М., Добровольська С., Варашавська О., Єрмакова Г., Зінкевич Є., Іванченко В., Конькова Г., Ляшенко І., Мінкін Л., Михалева Є., Олтаржевська С., Стрижак Д., Чекан Ю., Штогаренко А., Яворський Є. та ін.

Чимало різноманітних художніх вражень можна винести з архівів Луганська, Донецька, міських, обласних бібліотек, Донецької консерваторії, філармонії, музичних училищ, шкіл регіону: театру опери і балету, театру ляльок, Артемівського українського музично-драматичного театру, Донецького українського музично-драматичного театру, із довідок і матеріалів управлінь культури виконкомів Луганської і Донецької областей, Луганського драматичного театру й інших культурно-художніх закладів і колективів [1, с.252, 253].

Нове музичне піднесення позначається і на любительському, самодіяльному мистецтві. Воно охоплює різні прошарки населення, особливо молодь: незвичайний потяг до музики, до спільного виконання зумовлює виникнення великої кількості естрадно-симфонічних оркестрів, вокально-інструментальних ансамблів при Палацах культури, шахт і заводів. Основою служить добра стара традиція – опора на найбагатшу спадщину народних українських, російських, білоруських, німецьких, грецьких, болгарських, татарських та інших пісень. Залучаються й сучасні композитори для написання нових творів. Фестивалі пісні, концерти проходять з великим успіхом. Хорові колективи, оркестри народних інструментів, духові оркестри, вокалісти, інструментальні солісти створюють стаціонарні ансамблі.

Досягнення культури, як джерела пізнання і натхнення, стали привертати увагу викладачів, студентів, любителів музики, дослідників, письменників для їх глибшого вивчення. Збирається архівний матеріал для статей, курсових робіт, підготовки лекцій, енциклопедій, картотеки бібліотек, написання повістей, дипломних робіт, музеїв Донбасу. Це примножує досвід попередньої стагійної маси і є джерелом третьої хвилі історіографії регіону, яка спирається на історію розвитку культури краю. Хоча цей процес ще не досяг цілісного розуміння, хоча є несміливі спроби (при розширенні знань першоджерелами) встановлення зв'язку музики із образотворчим мистецтвом, архітектурою, освітою. Архівний матеріал свідчить про посилення впливу культурно-історичних тенденцій і розгляд явищ художньої творчості як пам'ятників культури. До історіографічних джерел, пам'ятників музичної культури відносяться твори місцевих композиторів, кращі з яких відзначені як зразки регіонального інтелекту. У 70-80-і роки своєю творчістю композитори Донбасу внесли значний вклад у розвиток музичної історіографії

регіону. Великий комплекс питань, що вимагав спеціального дослідження, був розглянутий у виданій книзі “Композитори Донбасу” [2]. Серед них: процеси інтонаційного оновлення, принципи втілення драматургійного конфлікту, співвідношення змісту і форми у творчості регіональних композиторів. Монографія знайшла свою аудиторію і зацікавленого читача. Перетворення митцями Донбасу симфонічної музики, опери і балетів, кантат, ораторій, пісень і циклів вокальних, інструментальних у динаміці нашого життя, стрімкого, вибухового, насиченого зіткненнями і гострими протиріччями, накладає відбиток на зміст і форми художнього часу. З точки зору музичної історіографії, спрямованості до художнього осмислення історії все більше розширюється і поглиблюється пізнання минулого. У цьому руслі концепція творчості М.А.Шуха співпадає з провідною тенденцією названого дослідження. Його твори живляться сюжетами різних історичних епох (середньовіччя, гуманізму, нової історії), незвичайних особистостей, а драма прагне викрити трагічні протиріччя дійсності. Незважаючи на стилеву різноманітність творчості, між її внутрішнім і зовнішнім програмним змістом, наповненим гармонією, – точність, визначеність, оскільки композиційна модель правдоподібно перенесена у іншу сферу виміру. Джерела використаних методів сягають у глибоку давнину. Їх особливості притаманні народним театралізованим іграм і середньовічним ритуальним діям. Така коротко загальна тенденція творчості сучасного, одного з найінтелектуальніших композиторів Донбасу.

Наступна тенденція, характерна для регіональної історіографії, – процес взаємодії історичних масштабних явищ, таких як “композитор і фольклор” закладена у працях вчених, методистів, виконавців, композиторів краю. Показовим у цьому процесі, закономірним його наслідком є творчий метод С.В.Ратнера, А.Ф.Водозова, С.О.Мамонова, О.М.Рудянського, О.І.Некрасова, Є.Г.Мілкі, М.А.Шуха, О.В.Скрипника, М.Л.Лаврушка, В.М.Івка, А.Г.Ковалевої, Н.І.Боєвої, С.П.Турнєєва, М.І.Попова, О.І.Носика, В.М.Симонова, В.С.Зюзіна. Підтвердженням цієї думки є твори композиторів абсолютно різної творчої спрямованості. Їх аналіз дає підстави виділити в названій тенденції три основні лінії:

1. Використання первинного способу інтерпретації фольклору через моделювання системи підголосків народного багатоголосся.
2. Переключення функцій, властивих поліфонічному мисленню.
3. Плідний синтез професійної поліфонії і поліфонічних властивостей народного багатоголосся.

Загальна картина розвитку творчості характеризується багатоплановістю, оновленням засобів виразності, не бачених раніше масштабів. На прикладі регіональних композиторів, зокрема творчості

В.І.Стеценка, визначимо також і деякі загальні тенденції розвитку української музики.

У 80-і роки особливу роль в інтересі, що розгорнувся до створення педагогічного репертуару для баяна, відіграли любов композитора до інструмента, відома популярність баяна в Донбасі і мала кількість творів для дитячих музичних шкіл, училищ, консерваторій. Точно відображаючи становище у концертній практиці регіону, фактично підтверджуючи стан професійної інструментальної музики, В.І.Стеценко творчо, сміливо підтримав улюблену народом орієнтацію на баян і створив етюди, транскрипції, дуети, тріо, “Школу технічної майстерності для баяна”. Ознаки самобутності композиторського стилю яскраво виявляють себе у хорових творах для змішаного і жіночого складу, у романсах на слова В.Сосюри, у понад 30 піснях на вірші сучасних поетів. Для нього характерно:

1. Впровадження у поліфонічні звучання сонорних методів письма, які збагачують таким чином контрапунктування голосів, контрасти ритмічні, лінійно-мелодійні, метричні.

2. Оперування контрапунктом подвоєнь, що ущільнює музичну тканину, динамізує розвиток шляхом додавання нових голосів, що веде до пошуків нових виразних нюансів, наприклад, техніки пластів із смисловим центром багатшарової тканини і т.п.

Поряд із симфоніями, творами для фортепіано, оркестру народних інструментів композитор постійно повертається до такого виду творчості, як обробка українських, російських народних пісень. В.Стеценко відображає у обробках народних пісень інтонації живої мови, що зближує мовну і пісенну інтонації: семантика мовних мотивів, наспівів, фраз впливає безпосередньо на змістовну структуру музичного тематизму, визначаючи її національне забарвлення, характерність. В українській музиці це спадкова традиція, що йде від М.В.Лисенка, М.Д.Леонтовича до регіональних композиторів, зокрема до В.І.Стеценка. Принципи взаємодії фольклорних і професійний рис творчості М.Леонтовича стали фундаментом для розвитку національних традицій в інтерпретації фольклору для сучасних композиторів України, в тому числі Донбасу. Процес накопичення репертуару для інструментів соло і ансамблів, хорових творів і пісень для дітей, сонатної форми і сюїти сприяли тому, що творчість В.І.Стеценка зайняла гідне, самобутнє місце серед професійних композиторів Донбасу. Проте було б несправедливо обійти мовчанням факт його позитивного впливу на розвиток і удосконалення регіональних самодіяльних композиторів, а також допомоги педагогам, виконавцям у подачі музичного матеріалу, обробці нотних додатків до книг. Водночас композитор бере участь в Міжнарод-

них музичних фестивалів, що все разом підносить значення музичної культури на більш високий сучасний рівень у світі мистецтва.

Проаналізувавши хід еволюції музично-творчого процесу і трактування художньої спадщини композиторів регіону, відзначаємо його цінність і подаємо нотний матеріал як “історіографічну пам’ять музичного мистецтва” Донбасу.

Джерела музичної історіографії – рукописний, друкований, книжковий, нотний фонди – зберігаються в регіональних наукових бібліотеках, музеях, бібліотеках і архівах консерваторії імені С.С.Прокоф’єва, університетів, педінститутів, музичних училищ, культосвітучилищ, педучилищ тощо і є історією накопичених художніх фактів у динаміці їх розвитку, загальнодоступним матеріалом, базою еволюції регіональної історіографії.

Науковий рівень української школи музикознавства Донбасу можна визначити як першочерговий етап накопичення наукових знань: збирання фактичного матеріалу, його опис, розвиток художньої критики, музичної періодики, “рубрики мистецтва”.

Стильові тенденції музичної культури найбільше виражаються у творчості регіональних композиторів, наукових, методичних роботах викладачів навчальних закладів, лекціях музикознавців концертних організацій. У Донбасі працюють визначні музиканти, такі як професори А.М.Котляревський, В.М.Бакеева, С.І.Вайс, Ю.М.Николаєв, Є.Р.Носирев. Це своєрідна вершина творчого горіння, на яку рівняється підрастаюче покоління. Завдяки їх плідній роботі і впливу, молоде покоління українських музикантів, викладачів повніше, органічніше використовує досягнення сучасної теорії, історії і тим самим зміцнює авторитет і розширює горизонти українського музикознавства. З’являються нові наукові й методичні роботи, дослідження, дисертації. Зростає захоплення великої кількості дослідників історичними темами, що відкриває новий етап у еволюції регіонального музикознавства [1, с.255, 256].

Наступне джерело оновлення на рівні музичного мислення у активізації інтересу до далекої старовини не тільки з боку композиторів, виконавців, а й музикознавців, критиків і слухачів. Дослідження особливостей інтерпретації музики композиторів української школи, Західної і Східної Європи представляє собою галузь порівняно мало вивчену, тому не дивно, що початок 80-х років ознаменувався вивченням актуальних проблем музичного мистецтва, пов’язаного з інтерпретацією творів різних епох і стилів. Статті, методичні роботи, дисертації є узагальненням багатющого досвіду педагогічної, виконавської праці, фактологічного матеріалу, а також результатом вивчення нових феноменів сучасної музичної творчості. У них сплетіння традиційного і нового проявляє себе:

1. У стилістиці творів, де на перший план висуваються найскладніші прийоми, принципи взаємодії авторського стилю із стилем, що імітується.

2. У сфері сприйняття сучасної музики, де з особливою безпосередністю і гостротою стикаються навик, що формуються на матеріалі музики попередніх століть та інтересів до сучасності.

3. У взаємодії традицій і новаторства у специфічній формі синтезу музики і слова, що також приваблює майбутніх дослідників до тем, які розглядаються.

4. У взаємозв'язку музики ХХ століття з минулим, що особливо відрізняє музичну творчість мистецтвознавчої думки, яка розвивається.

Символічним для музичного регіону 80-х років є написання і видання книги викладача Донецького музичного училища Є.Г.Белявського "Освоєння сучасної музичної мови у хорі" [3]. На матеріалі хорових творів автор розкриває виконавські можливості сучасного хору, досліджує різноманітні способи художньої виразності сучасної хорової музики. У виданні наявні методичні рекомендації щодо роботи з хоровим колективом, які рівнодіють з фактологічним матеріалом історичного напрямку. Мова йде про розширення кругозору за рахунок використання тих художніх явищ європейської хорової культури, які є близькими для української науки, але не були у полі зору мистецтвознавства. У книзі хвилює не тільки романтичний колорит, поставлені проблеми, а й способи їх вирішення.

Поява книги Є.Г.Белявського, однієї з перших монографій в регіоні, виводить на інший рівень музичне виконавське мислення, викликає незмінний, найглибший, професійний інтерес до публікації.

Друга половина 80-х років ознаменувалася змістовними, багатограними зв'язками музичної культури, що дає можливість їй включитися в історичну традицію, стати ланкою безперервного ланцюга удосконалення.

Оскільки регіональна історіографія невід'ємна від процесів, що відбуваються в історії української музики, культури України, то й у ній наявні елементи полярних художніх течій. Згадується думка, спільна для великих філософів світу: "Майбутнє полягає у минулому. Якщо осмислюється минуле, то знаходять в ньому підставу для майбутнього" (Баланш, П. Чаадаєв, В. Соловйов, С. Булгаков, І. Киреевський, П. Флоренський, В. Кудрявцев, В. Несмелов, А. Аскольдов, Ф. Степун, І. Ільїн). Основні тенденції, які проявилися в літературі, живописі, не могли не торкнутися музики, зокрема історіографії. Тут зустрічаємося з проявами різних світоглядних і естетичних позицій композиторів, музикознавців, критиків, виконавців: прагнення до експресії, романтичної манери, неокласицизму, модернізму, атональності – такий широкий спектр пошуків у регіональній історіографії. Проте якими б різними не були у своєму

естетичному устремлінні її творці, усі вони зберігають вірність сталій традиції жанру.

Пішли у минуле ті часи, коли "ламалися списи" з приводу необхідності написання статей, наукових робіт, книг, підручників. За короткий строк музичні училища, культосвітучилища, Донецька консерваторія, музичні факультети педінститутів регіону, факультети культурології університетів створили потужну інтелектуальну базу і культурне середовище, що привело до оволодіння найбагатшим досвідом минулого і дозволяє сполучати цей досвід з художніми новаціями сучасності.

Із досить великого числа статей, опублікованих у пресі, створених книг, написаних методичних робіт, брошур, творів у даний період, зупинимося лише на найбільш примітних, на наш погляд, що дають досить повне уявлення про цей період історії історіографії. В них уявлення про зв'язок особистості й творчості композиторів минулого і сучасності, осмислення певних закономірностей розвитку мистецтва Донбасу: "І знову – золото!", "Світоч братерства і свободи", "Настане мить і сцена оживе", "Цигани про себе", "У концертному залі – опера", "Щедра краса", "Чаруючий голос", "З ювілеєм тебе, Донбас", "Де ви, майстри балету?", "Мріють слуги Терпсіхори", "Звучить народна музика", "Мега Юрти – велике свято", "Скрізь зустрічаємо друзів", "Наш Декамерон", "Музика звучала", "Віллі Токарев", "Розкрити народні таланти", "Гуманістична міць Кобзаря" [1, с.258].

Підкреслюючи значення опублікованих статей Е.Фат'янової, О.Осколкова, С.Саварі, М.Слабенка, М.Салганіка, В.Вакуловича, М.Подюліна, В.Руссова, І.Стебуна й інших, відзначимо накопичення розповідей в історичній музичній панорамі Донбасу, але у той же час усі разом вони становлять те переосмислення історіографії краю, яке дає можливість встановлювати нові аспекти у вивченні особистості, виконавців, композиторів у їх взаємовідносинах з оточуючим середовищем.

Тематика публікацій включає питання музичної культури, фольклору, балетного мистецтва, хорового, вокального, оперного, акторського виконавства і є основою зближення сучасної ім музичної регіональної публіцистики з філологією.

Крім критико-публіцистичної діяльності педагогів, виконавців, теоретиків, істориків Донбасу в сфері музично-наукових інтересів виявляються гострі міркування в різних галузях музики представників молодого покоління. Серед перших молодих учених музикантів – В.В.Гливінський, О.Г.Антонова, І.В.Гамова, С.Стасюк, Л.В.Решетняк, В.Я.Редя, Т.В.Тукова, С.А.Муравйова, Т.В.Філатова, В.Л.Філатов й ін., які відіграють значну роль у розвитку музичної культури, науки (другий етап накопичення наукових знань).

Про інтерес громадськості до культурно-історичних процесів регіону свідчать чотири статті: “Де ви, майстри балегу” В.Вакуловича, “Циганський фольклор в Донбасі” М.Салганика, “Мега Юрти – велике свято” М.Подзолкіна, “Співає Віллі Токарев” В.Руссова.

В.Вакулович розглядає проблеми мистецтва хореографії в Донбасі. Публікація, що складається з трьох частин, включає в себе критику і погляд на стан хореографічної справи, роботу педагогів, сумніви, впевненість у майбутньому відродженні танцювального мистецтва. Як пророк у своєму краї, він передбачив напрямки і особливості конкретних обставин у балетному мистецтві, “підняв” молодих танцюристів, пропагував подальше удосконалення балетної школи, зміцнення її матеріальної бази, що згодом плідно позначилося на розвитку танцювального мистецтва.

У статті “Циганський фольклор в Донбасі” М.Салганик виявив своє бачення народу, що населяє регіон, через вивчення минулого, розширення і поглиблення знань про його життя, його мистецтво. Автор вітає появу книги Є.Друца і А.Гесслера “Казки і пісні, народжені в дорозі”, присвяченої творчості циган, які відстоюють свою самобутність з великою наполегливістю і мужністю. Є.Друц, А.Гесслер – письменники, етнографи – двадцять років кочували з таборами і прийшли до висновку: “рухаються культури у своєму розвитку різних народів, великих і малих, переплітаючись, щоб утворити єдність і різноманітність, назва якого – рід людський”. З появою книги і статті про неї відкривається нова сфера історичного дослідження творчості не тільки регіональних циган, а й усієї держави.

Розгляд питань музичної культури у статті М.Подзолкіна “Мега Юрта – велике свято” пов’язано з неодмінним інтересом до мистецтва греків Приазов’я, які населяють райони Маріуполя, Володарська, Волновахи, Новосілки, Старобешеве. Автор дає оцінку музичним подіям, що відбуваються, як виключно важливому факту в розвитку культури і міжнародних відносин.

Вивчення статей, матеріалів Донецького обласного Будинку народної творчості визначає історію накопичення знань про фольклор греків Приазов’я, відводячи роль своєрідного пам’ятника історичної культурної думки: літописи, пам’ятники старовини, легенди, фольклор, танці, пісні, убрання, прикраси, поезія, живопис, книги, мова і тому подібне. Аналіз матеріалу дає можливість узагальнити наступне:

1. Традиції й новаторство, що усвідомлюються через зіставлення один з одним, існують у взаємозв’язку і проявляють себе із соціально-природною стійкістю у всіх жанрах грецького мистецтва.

2. Традиції й новачі проявляються у розвитку естетичних, художніх і прикладних соціальних функцій грецької культури, у формах її організації.

3. У 70-80-і роки багато нових цікавих рішень як у трактуванні інструментів, їх поєднання, голосів ансамблів, так і у звукобарвистій і сонористичній палітрі грецької музики, помітний вплив якої відчуває на собі багатонаціональний регіон.

4. Наукова цінність статей, збірок пісень, віршів, книг, нотних видань полягає в узагальненні великого фактологічного матеріалу, у спробі вивчити нові феномени сучасної грецької музичної творчості, фольклору.

Розвиток музичного мистецтва європейської професійної традиції з найбільшою яскравістю проявляється в організації концертів в регіоні з кінця 80-х років. Вони привертають увагу слухачів, любителів музики, професіоналів, критиків, дослідників оскільки поєднують в собі принципи взаємодії авторського стилю і сучасної епохи, де з особливою безпосередністю й гострою стикаються навички виконання, що формуються на матеріалі музики попередніх століть та інтереси до сучасної всевітньої музичної культури. Як одну з головних тенденцій, що уже намітилися, можна відзначити послідовну групу, яка розширилася, або сукупність концертів музикантів – колишніх співвітчизників, які живуть за кордоном. Оскільки нове мислення стирає стереотипи, по-новому, з розумінням ставиться до них народ, встановлюють творчі взаємозв’язки. Збагачення міжнародних культур набуває фантастичної швидкості. У Донбасі однією з перших з’явилася стаття на концерт Віллі Токарева. У критичних оглядах, рецензіях на окремі твори, концерти, а також у статтях про концертне життя регіону в описовій традиції історичного музикознавства міститься чимало фактологічного матеріалу, що стоїть на проблемі репертуару, концертних програм, виконавських колективів і концертів колишніх співвітчизників. Завдяки інтенсивній концертній, театральній діяльності і її висвітленню у пресі, публікаціям у спеціальних журналах, музичне життя регіону набуває єдності, що дозволяє говорити про нього як про складну динамічну систему в художній культурі Донбасу.

З’ява в науці нових сил, творчих регіональних вчених зумовлює поштовх розвитку музичної думки. Використання у практичній роботі їх методичних посібників, розробок, рекомендацій сприяє значним досягненням у навчальному процесі: “Експресіонізм: філософська та естетична основа. Нововіденська школа”, “Внутрітактові стони”, “Поліфонія як один з найважливіших засобів музики, що історично розвивається”, “Форми Бароко”, “Методична розробка з курсу сольфеджіо”, “Про деякі особливості гармонії С.Прокоф’єва. До проблеми модальних структур” [4] – це неповний перелік праць, що свідчать про накопичення певної кількості методик, принципів засвоєння музичної

культури у спеціальних закладах підготовки висококваліфікованих українських музикантів.

Регіональні вчені намагаються плідно засвоювати досвід все-світньої культури і вносити свій вклад у розвиток українського музичного мистецтва: "Барочна модель і її функціонування у тексті концерту для фортепіано, духових і контрабасів І.Ф.Стравінського", "Пізня творчість І.Ф.Стравінського", "До роздумів про симфонізм і одночасткові симфонії", "Фуга у творчості українських радянських композиторів", "Ракоходний контрапункт", "Прокоф'єв і час: творчий портрет композитора" [5] й інші роботи (третій етап накопичення наукових знань). У них розкривається невичерпне багатство ідей, концепцій, а за ступенем опрацювання матеріалу не поступаються працям зарубіжних колег. Захисти дисертацій з даної тематики у Києві, Москві, Санкт-Петербурзі, Харкові, Ростові-на-Дону і т.п. – свідчення цього.

Внутрішнє зростання історії музичної науки, культури змушує звертатися до тем, у яких наявне поєднання практичного і наукового інтєресу з теоретичною спрямованістю. Маючи високий рівень знань, регіональні вчені, педагоги, дослідники, виконавці, композитори формують новаторський сучасний стиль на основі нового ставлення до історіографії. У зв'язку з цим необхідно відзначити такі роботи, в основі яких "просяв дуже глибоких суспільних і культурно-історичних процесів" [6, с.142], еволюційне, нове бачення тенденцій 60-70-х років "від строкатості до художньої різноманітності й далі до індивідуалізованості художніх концепцій, до великих монографій": "Стабілізуючі фактори у стилі І.Ф.Стравінського", "Про роль тембру у драматургії П.І.Чайковського", "Історія кларнета", "Ударні в "Юбіляції С.Губайдуліної", "Імітація у двоголоссі. До історії форм імітації", "Альтерація і увіднотоновість, мажоро-мінорні системи", "Диригент і оперна студія", "Про деякі особливості розвитку старої італійської школи співу XVI – XVIII століть" [7].

Думки авторів про ставлення до культурної спадщини вказують на генетичний зв'язок з попередніми періодами на ґрунті історіографічного прийому аналогії, нових культурних взаємовідносин, що свідчить про нову сферу виміру регіонального інтелекту.

1. Кіресва Т.І. Донбас: Культура і мистецтво. – Д.: "Донеччина", 1999. – 301 с.
2. Кіресва Т.І. Композитори Донбаса. – Д.: "Донеччина", 1994. – 256 с.
3. Белявський С.Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. – К.: Музична Україна, 1984. – 40 с.
4. Автори: Антонова О.Г., Варнавіська В.В., Іванченко В.Г., Ласкова Г.Б., Олендарьов В.М., Соколова С.М.
5. Автори: Гливинський В.В., Ласкова Г.В., Решетняк Л.В., Тукова Т.В.
6. Черлухова К.М. Композитор Б.П.Подгорєцький і розвиток русско-українських зв'язків. – К., 1981.

7. Автори: Гливинський В.В., Рудянський О.М., Сурженко С.В., Філатов В.Л., Рубінський С.О., Соколова С.М., Урженко В.В., Кока О.А.

Tetyana Kireyeva

HISTIRIOGRAPHICS OF THE 70-th-80-th AS A NEW SPHERE OF REGIONAL INTELLIGENCE MEASURING

For the first time in the ukrainian music studies the autor implemented in the article great number of facts of regional creative activity and correctness as well as peculiarities are allocated within the sphere of measuring according to the spiritual consistency of intellectual power. Musical creativity process of regional composers artistic heritage analysis is identified as "historiographic memory of the Donbass musical art". The scientific level of ukrainian school of region's music studies is presented as 3 periods of accumulating scientific knowledge and is the part of the continuous chain of refinement.

Наталія Швець

ДЕЯКІ МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПІЗЬНОГО СТИЛЮ

(на матеріалі творчості зарубіжних композиторів)

Для створення теоретичної моделі пізнього композиторського стилю пропонуємо розглянути цей феномен на таких основних рівнях:

- 1) концептуальному;
- 2) жанровому;
- 3) стильовому¹.

В пізній період давно сформовані зрілі художні позиції кожного композитора набувають дещо іншого відтінку. Змінюється сприйняття реалій оточуючого світу. За спиною – тягар прожитих років, попереду – смерть, вічність. Погляд митця спрямовується і в глибини власного єства, і за обрії всесвіту. Яскраво відчутна інтроспективність світосприйняття. За словами Р.Роллана, відповідає "насуцній потребі старця сповідатися до кінця, адже пізні твори – це справжня експедиція до центру власного я" [8, с.68, 118]. Звідси загострення суб'єктивних настроїв, перевага лірики, що втілюється безпідієво, через свого роду "потік свідомості". В останніх опусах Бетховена, Мусоргського, Малера, Шостаковича ідея дієвого розв'язання драматичних колізій замінюється монологічним принципом. Діалектика буття підміняється діалектикою самоосягнення.

Подібні серйозні зрушення на концептуальному рівні відбуваються в творчій практиці далеко не усіх композиторів, а лише тих, в яких

¹ Дану статтю присвячено дослідженню перших двох рівнів запропонованої системи. Перший став предметом дипломної роботи випускниці Львівської Державної консерваторії ім. М.Лисенка М.Бедусенко, написаної під науковим керівництвом Н.Швець в 1987 р.

образно-емоційна палітра тьмяніє, висуваючи на перший план мотиви відчаю, безвиході, трагізму, самотності, очікування смерті.

Саме з таких позицій може оцінюватися пізня спадщина Г. Малера. В "Пісні про землю", Дев'ятій симфонії, Adagio з Десятої композитор відмовляється від гостроконфліктного розвитку на користь самоспоглядання, усвідомлення смерті як кінцевого етапу колообігу природи. Не менш важливим, як вважає Л. Раабен, є "внутрішні ідейно-психологічне переосмислення усіх типів образів" [7, с.50]. Міра збереження концептуального змісту зрілого періоду творчості відмінна в кожному конкретному випадку. Яскраво індивідуальний художній світ залишається незмінним, але зростає потреба психологічної деталізації. Градація проникнення в глибинні зрізи духовного життя є різною: від споглядання природи до втілення "гіпнотизуючої фауни підсвідомості" [8, с.50]. Панує світ найтонших мінливих душевних переживань, невловимих емоційних нюансів, трепетно-імпульсивних поривів або навпаки – медитативно-стійких психологічних станів. Образи спонтанно вириваються з підсвідомості і миттєво щезають, зіштовхуючись з "сигналами" – відлуннями зовнішнього реального світу. Невипадково Т. Адорно вважав, що пізній стиль наближається до найінтимнішого щоденника. Р. Вагнер в останніх квартетах Бетховена чув "раптово згасаючі конвульсивні... сплески болю і радості, захоплення та жаху" і називав їх "невимовною таємницею композитора" [4, с.296].

Настрої творів пізнього періоду відрізняються особливою шляхетністю, відсутністю зовні красивого, чуттєвого, патетично-гіперболізованого. Старечі емоції мудрі, стримані, навіть дещо суворі, інтелектуалізовані. Ось як характеризує небагаточисельні пізні творіння Й.С.Баха А.Швейцер: "Мирська суєта вже не проникає крізь зашторені вікна. Вмираючий автор чує гармонію сфер; в його музиці вже немає страждання, ... все проникає станом просвітлення" [9, с.165]. Або: "Перед нами відкривається тихий зосереджений світ – спустошений, холодний, безбарвний, сутінковий..., він не розраджує і не розважає" [9, с.316].

Найвища ступінь інтелектуалізації емоцій вирізняє камерну лірику Й.Брамса. Поглибленню інтимних струменів протистоять елементи побутових пісенно-танцювальних жанрів, що гармонізувало образний світ пізніх творінь композитора, сприяло виходу з тяжкої духовної кризи.

Лейтсферою образної системи пізнього Мусоргського також є лірика, яка набуває щоразу ширшої шкали психологічних градацій.

Відтворення глибинних процесів духовного життя, монологізація визначили поетику пізнього стилю Д.Шостаковича, передусім в камерних жанрах (квартети, сонати). Кожен новий опус стає концептуальною віхою в усвідомленні трагічної невідворотності кінця. У фокусі цих

шукань – проблема катарсису, яка розмикає замкнене коло очікування смерті. Вивільнення від суєти суєт "буденної прагматичності" (В.Бобровський) дає простір найвищій мудрості, просвітленню. Митець-мислитель, Д.Шостакович досягає Гармонію через Раціо. В цьому його подібність до Бетховена: етичний ідеал обидва композитори знаходять вольовим шляхом, через складні інтелектуальні операції.

Поруч з інтростепективною тенденцією в образному світі пізніх творів актуалізується протилежна, екстравертна тенденція, що відображує стремління старців осмислити проблему "Людина і Всесвіт". З глибин власного "Я" аналітичний погляд підіймається до досягнення надособистісного. "Благаю гармонії світу зовнішнього і внутрішнього", – таким є епіграф до одного з розділів Купіє "Урочистої меси" Бетховена. В злитті душі з космосом, одиничного, шохвилинного переживання з ідеальною раціональністю світобудови – таємниця тої глибини і мудрості, яку являють собою останні композиції Гайдна, Брамса, Малера, Стравинського, Шостаковича. Категорії надособистісного змісту – Бог, Всесвіт, Природа, Людство – допомагають цим художникам абстрагуватися від страху перед власною смертю. Так, наприклад, Малер трактує смерть як закономірний висновок буття, як жаданий відпочинок від страждань. Саме тому він поступово втрачає інтерес до романтичної антитези добра і зла.

Подібно до Малера пізня творчість Д.Шостаковича перебуває у філософському просторі дилеми "Життя – Смерть". В зв'язку з цим дещо несподіваною є інтерпретація Г.Орловим ідеї Чотирнадцятої симфонії: "Не про смерть, а про нескінченну муку вмирання разом з... вмираючими та самогубцями оповідає антирексівм передостанньої симфонії генія" [5]. Від гостроемоційного протесту (Чотирнадцята симфонія, останні квартети) до узагальнено-відчуженого вмиротворення (П'ятнадцята симфонія, вокальна сюїта на вірші Мікеланджело, Альтова соната) – такою є ідейна спрямованість прощальних опусів Шостаковича.

Під знаком пошуків універсалізму в поглядах на світ формуються концептуальні обрії пізнього періоду творчості Стравинського. Ідея стильового абсолюту спонукала композитора до досягнення надособистісного, надчасового та наднаціонального. Тематика запозичується з античної міфології, з Старого та Нового Завітів, Євангелія, сакральної символіки католицької традиції.

В психологічній атмосфері його пізніх творів переважає страждання, каяття, просвітлення, екстаз, котрі трактуються в аспекті релігійної моралі. Це – логічний наслідок властивого Стравинському естетичного та світоглядного об'єктивізму. З благородною стриманістю композитор розмірковує про колообіг життя, про фатальну невідворотність кінця, про блаженство злиття з Вічністю та Істиною.

Взаємодія протилежних концептуотворюючих тенденцій знайшла своє віддзеркалення і в своєрідній тематичі. З мотивом Смерті кореспондують мотиви Фатуму, Судного дня, Війни тощо. Важливим образним навантаженням наділяється світ Природи. Нерідко це є проявом пантеїстичного світогляду композиторів похилого віку. З точки зору натурфілософії періодичність фаз розвитку природи стає символом нескінченності буття, що вічно оновлюється. Звідси безліч як прямих аналогій – “Пори року” Гайдна, “Зимовий шлях” Шуберта, “Пісня про Землю” Малера, – так і опосередкованих, майже асоціативних співставлень – ідея кола в “Реквіємі” Стравинського, пасторально-буколічні мотиви в “Урочистій месі”, сонатах, квартетах Бетговена тощо.

Водночас природа завжди залишається джерелом естетичної насолоди, предметом любовання і втіхи, іноді переплітаючись з темою Батьківщини або ностальгійними настроями. Вони зливаються з символами Дитинства, Юності, Кохання, Добра.

Окремою образно-семантичною лінією в пізній період постає соціально-сатирична, адже полудень віку приносить з собою не лише мудрість, але й особливу гостроту, влучність оцінок, гумор, що межує з гротеском. Сама ця лінія виходить на перший план у пізнього Римського-Корсакова (опера “Золотий півнік”), по-своєму переломлюється у Яначека (опера-фарс “Засіб Макропулоса”) та Верді (опера-буффа “Фальстаф”).

І нарешті торкнемося вельми важливої сфери релігійних настроїв та символів. Явище реізації свідомості та духовного світу людини в період старіння, як правило, не розглядається музикознавцями як самостійна проблема. Однак зростання релігійності наприкінці життя – факт незаперечний, гідний особливої уваги. Я не маю на увазі тих митців, чия глибока релігійність та вірність клерикалізму (Бах, Гайди, Брукнер, Франк, Гуно) були обумовлені вихованням, середовищем тощо. Йдеться про тенденцію послідовного поглиблення релігійних переконань на схилі років, навіть якщо в ранній та зрілий періоди особиста віра в Бога аж ніяк не впливала на тематику, вибір жанрів тощо. В межах пізнього вікового етапу релігійність стає невід’ємною частиною художньої свідомості і навіть автономною галуззю творчої діяльності. Жанри духовної музики домінують в останні роки життя Берліоза, Гуно, Россіні, Ліста, Шумана, Стравинського. Причини перетворення світських особистостей в фанатично віруючих цілком зрозумілі. У людей з загострено чутливою психікою виникає потреба в створенні ілюзорного світу – своєрідного душевного притулку в умовах безвиході, страху перед стихійними та соціальними катаклізмами. Віра стає єдиною опорою для старої, втомленої життям людини; її схильність до філософської меди-

тації сприяє отождоженню світобудови з образом Творця. Очевидно, дається взнаки обумовлена вихованням та суспільними нормами закономірність – пов’язувати вічні етичні цінності з релігійною мораллю. Внаслідок цієї взаємозалежності релігійна тематика та канонічна система культових жанрів для більшості композиторів стають невід’ємною частиною художнього світогляду.

Тепер зупинимося на проблемі суттєвої перебудови жанрової діапазону в пізній період творчості. Першою на пам’ять приходять унікальна картина стильової еволюції І.Стравинського. В третьому (“американському”) періоді в нього майже цілком пропадає інтерес до театральних та симфонічних жанрів, проте актуалізуються вокально-хорові (чим цей період принципово відрізняється від другого, але перегукується з першим). Хор, як основний носій ідеї культу в музиці, виявляється найбільш прийнятливим “тембром” для втілення релігійного піднесення Стравинського-старця. Інструментальна жанрова галузь, хоч і продовжує розвиватися, однак, відходить на периферію.

Подібно до того, як падає творча продуктивність в цьому періоді, обмежується коло тем і образів, відбувається істотне звуження жанрової системи¹. Починає діяти тенденція поляризації: з одного боку, камерні жанри, здебільшого пов’язані з втіленням найскладніших процесів інтелектуальної діяльності, з другого боку, крупномасштабні симфонічні та кантатно-ораторіальні партитури, що претендують на глобальність проблематики. Втрачається інтерес до концертних (рідкісний виняток – Б.Бартók) та театральних жанрів тобто тих, де на першому плані – поетика гри, діалогу, показу, а не переживання.

Отже, серед пріоритетних жанрових орієнтацій – камерно-інструментальна музика: сонати, ансамблі, ліричні мініатюри. Особливе місце в цьому переліку посідає квартет – осередок найглибшого філософського самопізнання “В струнному квартеті... є якась нервова сила, і ніщо не в змозі нейтралізувати її впливу – напруженого, імпульсивного, часом навіть містичного... Це вища форма музичної речитатії, здатна описати... коливання думок, аналіз та синтез ідей” [8, с.61-62]. Неможливо висловитися краще, ніж Р.Роллан. І справді, саме квартет став квінтесенцією пізнього стилю Бетховена. Гайдна, Бородіна, Танєєва, Шостаковича, Брамса.

Суттєву жанрову переорієнтацію демонструє пізній мистецький доробок Брамса. Якщо в зрілому періоді домінував монументальний стиль – симфонії, концерти, вокально-симфонічні твори, то на схилі ро-

¹ Зрозуміло, що дана закономірність не торкається оперних композиторів, зокрема, Верді, Вагнера, Пуччіні, Р.Штрауса. Кординальна жанрова переорієнтація в їх творчості не відбулася, однак, змінився сам підхід до вибору тематики, принципів музичної драматургії, співвідношення вокального і оркестрового рівнів тощо

ків художня інвенція композитора зосереджується лише навколо камерно-інструментальної та хорової музики. Жанровим стрижнем тут виступає група ансамблів за участю кларнета та цикли фортепіанних мініатюр.

Тенденції камернізації та монологізації торкнулися і пізньої творчості Д.Шостаковича. Співвідношення симфонічного та квартетного жанрів є таким: до 1953 року ним було написано 5 квартетів та 1 соната, проте 10 симфоній. Згодом пропорція стала дещо іншою: 10 квартетів, 2 сонати та 5 симфоній. Конкретно ж до пізнього періоду відносяться 5 квартетів, 2 сонати і лише 2 симфонії – 14-та та 15-та.

В пізньому періоді творчості Мусоргського камерні жанри також переважають над оперою. Якщо в 60-ті роки в центрі композиторських пошуків стояла проблема створення музичної драми нового типу ("Саламбо", "Женитьба", "Борис Годунов"), то в 70-ті роки – це вокальні цикли та один фортепіанний ("Без сонця", "Пісні і пляски смерті", пісні і романси на вірші О.Толстого, "Картинки з виставки"); натомість дві опери ("Хованщина" та "Сорочинський ярмарок") так і залишилися незавершеними.

Зміщення жанрових акцентів в бік камерності визначає концепцію пізнього стилю Ліста. Основною сферою концентрації творчої енергії стають численні фортепіанні мініатюри, об'єднані в невеликі цикли.

Тенденція камернізації в пізньому періоді творчості – факт незалежний¹. В кінці XIX-го – на початку XX-го століття її можна розглядати як явище майже всеосяжне, що включає в свою орбіту пізні стилі Брамса, Ліста, Скрябіна, Франка. Це рідкісний випадок співпадіння старості солідної композиторської генерації і заходу певної історичної епохи, вичерпання її стилю.

Протилежним крилом жанрової поляризації в пізніх стилях є крупномасштабні симфонічні, вокально-симфонічні та ораторіальні твори, які дають художній простір для втілення універсальних картин світу, в орбіті яких знаходяться загальнолюдські, "вічні" проблеми. Спільною рисою цих опусів є монументалізм, фресковість штриха. Потреба в слові як "максимальній конкретизації музичної ідеї" (Г.Малер) саме в пізні періоди творчості багатьох композиторів викликала до життя вокальний варіант симфонії. Серед них – Дев'ята симфонія Бетховена, "Пісня про землю" Малера, Чотирнадцята симфонія Шостаковича.

¹ Однак немає правила без винятків. Наприклад, Барток і Стравинський змушені були покинути рідні краї в трагічний період Другої світової війни і далеко від батьківщини пережити глибоку душевну та творчу кризи. Перебуваючи на схилі років в американській еміграції, обидва композитори цілком відмовилися від лінії камерно-інструментального музикування, віддаючи перевагу досить масштабним оркестровим та вокально-оркестровим творам, експериментуючи з їх жанровим змістом.

Зустрічним процесом є привнесення елементів симфонічного методу в кантатно-ораторіальне жанрове середовище. Звідси новаторство "Нельсон-меси" Гайдна, "Урочистої меси" Бетховена тощо.

Як рідкісний взірць зростання експериментаторських устремлінь можна розцінювати пізній етап стильової еволюції Яначека: крім свідомої модифікації опери та оркестрової музики, розширюються жанрові обрії камерно-інструментальних та вокальних композицій.

Закономірним результатом переорієнтації етичних цінностей є розквіт духовних та меморіальних жанрів. Психологічні передумови цієї тенденції вже обґрунтовувалися вище. Духовну музику починають систематично писати практично усі композитори (винятки істотно не змінюють даної ситуації). Релігійні почуття зливаються з пантеїстичним світосприйняттям. Бог стає втіленням ідеї гармонії, всепрощення, втіхи, любові. Як ж саме жанри церковної музики обираються? З католицької традиції – Меса, Реквієм, Te Deum, Stabat Mater; з протестантської – мотет, кантата, ораторія; з православної – літургія, всенощна тощо.

Однак культові жанри лише в поодиноких випадках стають основною сферою творчої діяльності в останні роки життя. Граничний вираз цієї тенденції являє собою пізній стиль Стравинського. Композитор пише майже виключно культові та меморіальні твори, більшість з яких несуть ритуальний характер. В чому полягає їх індивідуальна специфіка? Ремарка "In memoriam" означає "на смерть" або "в пам'ять" про померлих рідних чи духовно близьких людей¹. Серед культових меморіальних жанрів – Threni або Lamentatio, що звучали в храмах під час страстної неділі, та деякі траурні служби, що входили в Officium. Назвемо також траурну заупокійну месу (Реквієм) і відповідні жанри російської православної традиції ("Со святыми упокой" тощо). Нарешті – це світська форма заупокійного жанру, старовинна італійська траурна пісня – тренодія. Більш пізнім варіантом тренодії є елегія. Створення інструментального варіанту тренодії належить Ф.Лісту, який неодноразово звертається до цього жанру в останні роки життя.

Композитор, в якого меморіальну жанрову сферу репрезентовано надзвичайно широко, – це Стравинський. Сам перелік його пізніх творів – Реквієм, Introitus, Елегія, Епітафія, Варіації пам'яті О.Хакслі, Подвійний канон пам'яті Дюфаї, траурний канон пам'яті Д.Томаса, мадригали пам'яті Дезуальдо є яскравим свідченням зростаючого значення теми Смерті і потреби віддати шану померлим.

¹ До груп музичних епітафій відносяться опуси, що мають спеціальну посвяту: "в пам'ять про...". Згадаємо Тріо Чайковського "Пам'яті великого артиста", ряд камерних творів Д.Шостаковича "Пам'яті Д.Ойстраха", "В.Шірінського" і "І.Солертинського". Цікаво, що саме в таких випадках композитори часто звертаються до жанру елегії.

Ще одна жанрова галузь, до якої відчувають схильність композитори в старості, – це редакції або транскрипції своїх або чужих творів. Дане спостереження торкається Баха, Ліста, Гріга, Брамса, Стравинського, Рахманінова. Можна висловити припущення, що музична думка композитора ніби відчуває необхідність у зовнішній стимуляції. Творча енергія більш охоче спрямовується на інтерпретацію відомого тексту, ніби активізуючи дещо вичерпану художню інвенцію. Дослідження геронтологів підтверджують можливість саме такого пояснення: інтелект молодшої людини означає здатність до постановки та реалізації складних проблем, вміння легко опановувати незнайоме, а інтелект старшої людини – це скорше здатність майстерно вирішувати знайомі завдання на основі багатого життєвого та художнього досвіду. Правомірність подібного тлумачення підтверджується значним місцем жанру транскрипції в межах пізньої еволюційно-стильової фази Рахманінова. Вимушена еміграція з Росії в 1917 році зумовила нестерпно довгу зону мовчання – аж до 1926 року. І ось, що симптоматично, перші три крупні творіння американського періоду були народжені під впливом об'єктивних факторів: у автора після кризи “ще не накопичилося достатньо енергії, щоб скомпонувати щось без зовнішнього поштовху, але тяга до творення музики стає щоразу сильнішою” [6, с.131]. То були “Три російські пісні для хору та оркестру”, Варіації на тему Кореллі і на тему Паганіні. Як бачимо, в екстремальних психологічних ситуаціях проблема стилізації стає достатньо актуальною. Необхідність в текстовій або стильовій опорі на “чуже слово” стає вельми типовим явищем творчої практики багатьох композиторів похилого віку. І все ж, транскрипції та обробки не становлять домінуючого жанрового напрямку, вони – ніби маленький штрих в загальній мистецькій панорамі.

Завершуючи цей нарис, хотілося б заакцентувати: окреслені напрямки жанрової переорієнтації не є обов'язковими. Виведені нами жанри як домінуючі далеко не завжди постають саме в такому поєднанні і співвідношеннях. Йдеться лише про найбільш очевидні тенденції, що діють по-різному, але в усіх випадках приводять до модифікації жанрового арсеналу в залежності від відповідних змін в ідейно-образній сфері.

1. Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С.55-72.
2. Дегтярёва Н. Поздний период творчества Густава Малера / Автореф. дис... канд. искусствовед. – М., 1981. – 17 с.
3. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Сов. композитор, 1975. – 230 с.
4. Николаева Н. Бетховен и новые стилистические явления в музыке XIX века // Бетховен. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 1. – С.276-297.
5. Орлов Г. Звено в цепи // Сов. культура. – 1989. – 4 мая

6. Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 1. – С.161-250.
7. Разбен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С.44-54.
8. Роллан Р. Последнее квартеты Бетховена. – Л.: Музыка, 1976. – 240 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.

Natalia Shvets

SOME METHODOLOGICAL ASPECTS OF STUDY OF LATE STYLE (on a material of creativity of the foreign composers)

The paper considers singularities of late mature style of the foreign composers XIX-XIX centuries rather its figurative-theme directions and genre orientation

Дарія Лесик

РОЗВИТОК ЖАНРУ КОЛОМИЙКИ У ФОРТЕПІАННИЙ МУЗИЦІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Сьогодні на концертній естраді фортепіанна коломийка звучить вкрай рідко. В основному вона входить до педагогічного репертуару музичних закладів і трактується надто традиційно: спрощено і дешево салонно-манірно. Ця музика відсувається на другий план через сформований стереотип меншозартості та прагнення до художнього експерименту у наш час. Так виникла потреба звернутися до проблеми трактування танцювального жанру у творах західноукраїнських композиторів, окреслених назвою “коломийка”. Адже коломийка стала однією з музичних емблем нашого краю.

Провідною думкою статті буде твердження про специфічність даного жанру і про його глибинну спорідненість з природою західноукраїнського мистецтва взагалі. Ми прослідкуємо становлення та еволюцію жанру і покажемо, що в творчості західноукраїнських композиторів повністю викристалізувалися найбільш типові риси фортепіанного коломийкового письма: ладотональність, темп, розмір, особливість мелодики, ритмічного руху і фактури і т.д. Зламати стереотип виконання фортепіанних творів цього жанру, опираючись на його структурні особливості та стильову своєрідність, показати їх чарівну нев'янучу красу, образно-інтонаційне багатство, характерну ритміку, захопити виконавця такою музикою – основна мета цієї статті.

Коломийка – явище духовної культури народу. Вона стала предметом уваги багатьох дослідників: фольклористів, філологів, культурологів, мистецтвознавців, композиторів, де, серед перших, бачимо: К.Квітку, Г.Хоткевича, Ф.Колессу, І.Франка та багатьох інших.

Батьківщиною коломийок у тій формі, в якій вони викристалізувалися і сьогодні існують, вважають співуче Покуття – південно-східну частину західноукраїнських земель. Вони історично є пізнім жанром, якщо говорити про період найбільшого поширення коломийки, то це 30-60-і роки XIX століття (хоч їх виникнення відноситься до кінця XVIII ст.).

Коломийка викристалізувалася в народному мистецтві і збереглася до нашого часу в трьох, хоча й близьких, але різних формах: в пісні, танці та інструментальній (сольній чи ансамблевій) музиці.

Саме інструментальна коломийка стала своєрідним перехідним містком при переосмисленні фольклорного джерела в фортепіанну музику, багато в чому скоротивши шлях творчого пошуку наявністю готової інструментальної системи виразових засобів. Адже “ансамблеві імпровізації – це не безконтрольне і хаотичне плетіння інтонаційно-ритмічних фігур, а вільна і водночас чітко організована творчість, не тільки тематизм якої, але і численні зв'язки, типи кадансів, способи підходу до кульмінації, характер контрастів і утворювані, зрештою, композиції досить стабільні для того чи іншого народного музичного діалекту чи виконавського стилю і структуруються за допомогою досить конструктивних формул – стереотипів” [1, с.100].

Відмінності у кристалізації фортепіанної коломийки від інших народних танцювальних жанрів (веснянки, хороводу) виявилися в глибшому переосмисленні специфічного ладогармонійного народного колориту. Цей фактор залишається незмінним протягом століть, незважаючи на все розмаїття локальних барв. Як зазначає В.Клин, ладогармонійна характерність коломийок є, на відміну від інших, безпосередньою ознакою жанру і “... разом з мелодією, ритмом, фактурою – безпосереднім виразником його змістовної суті; більше того, ладо-ритмоінтонаційна самобутність коломийок є основним індикатором пізнання жанру, бо її відсутність одразу ж перетворює коломийку в щось інше” [2, с.30].

У фортепіанній музиці XIX століття, коли інструмент фортепіано ще не був поширений в Галичині, тут великою популярністю користувалися думки, шумки, козачки, чабарашки та коломийки, де коломийка трактувалася як веселий, швидкий дводольний танець. П'єси призначалися для домашнього музикування і відзначалися невеликим розміром, простотою фактури, писалися переважно в тричастинній формі. Це були своєрідні аранжировки коломийки-пісні для фортепіано.

В 60-ті роки XIX століття виділяється *Думка С.Воробкевича* (1836-1903), який хоч і не належав до галицьких композиторів, але своєю п'єсою зробив, практично, першу спробу в історії західноукраїнської фортепіанної літератури втілити об'єктивні засади жанру в нетрадиційній для русинів інструментальній музиці.

Подібно до того, як написана ще одна його п'єса “Думка та три коломийки”, твір “Думка” теж містить чотири коломийки. Така структура походить від особливостей танців “верховини” та “гуцулки” – різновидів коломийки, що починаються повільним ліричним вступом. Те, що в ролі вступу тут фігурує саме думка, є, безперечно, наслідком глибокого вивчення народної творчості. Усі чотири коломийки написані у вигляді інструментальних мініатюр “до танцю”. Про це свідчить проста форма (з репризовими повгорами) та гомофонно-гармонійний виклад (з окремими елементами поліфонії у 2-й та 4-й п'єсі). Коломийки С.Воробкевича підкреслюють зв'язок з українською народною мелодикою, особливо у досить розгорнутих вступних, які сам композитор називає інтродукціями. З українською народною музикою поєднує і тематично-мотивна розробка основного інтонаційного ядра, досить різноманітна фортепіанна фактура (виклад терціями, октавами, блискучі пасажі, акордові скачки) і струнка та компактна форма. Ладо-інтонаційна та ритмічна особливість коломийок не є характерною для карпатського типу п'єс цього жанру (характерна синкопа у 2-й та 4-й п'єсі; інтонаційно-ритмічна побудова в другому такті 3-ої коломийки).

І все ж, незважаючи на значну популярність фортепіанних творів С.Воробкевича серед місцевих любителів музики, їх художньо-професійний рівень не піднісся над узвичаєною салонною музикою свого часу.

Найяскравішою постаттю серед галицьких композиторів другої половини XIX століття був *Остап Нижанківський* (1863-1919). У своїй творчості він присвятив фортепіано декілька мініатюр та більшу фантазію “*Вітрогони*”. У коломийковій фантазії втілюється романтичний світогляд О.Нижанківського, опертий на національну традицію.

П'єса побудована за принципом контрастного зіставлення ліричного пісенного епізоду і ряду коломийкових наспівів з їх специфічними ритмами та ладо-інтонаційними зворотами. Тематичним ядром фантазії стали теми народних коломийок. За інтродукцією, що складається з імпровізаційного вступу і ліричного епізоду *Andante*, з'являються чотири різнохарактерні танці, де перший з них – справжня коломийка, а три наступних швидше нагадують козачки. Танці невеликого розміру, традиційні за формою (в 1 і 4 коломийці – проста двочастинна, в 2 і 3 – проста тричастинна). Фактура твору досить розвинена (гамоподібні мотиви змінюються акордовою бравурою), що вимагає виконавської виртуозності. Характер інтонаційних зворотів нагадує Ф.Ліста.

Підсумовуючи цей період, можна сказати, що композитори-аматори здолали чужинецькі впливи (австро-німецькі та польські) в професійному мистецькому середовищі і знайшли власні, відповідні до менталітету українського народу в Галичині, емоційно-асоціативні засоби вира-

зу. Наріжним каменем творчості виступають фольклорні мотиви. Коломийки цього часу написані у формі фантазій, що будуються на зіставленні тематичного матеріалу і мають скромні можливості для його розвитку. Ранні фортепіанні коломийки в значній мірі підготували ґрунт для компонування творів цього жанру на основі впровадження пісенного тематизму, жанрово-характерної ритміки та імпровізаційної віртуозності.

На переломі сторіч ситуація істотно змінюється, фортепіанна музика здобуває все важливішу роль у культурному житті Західної України. Від початку ХХ сторіччя тут розпочинають діяльність перші українські піаністи-професіонали (Софія Дністрянська, Василь Барвінський, Любка Колесса, Володимира Божейко, Антін Рудницький, Дарія Гординська-Каранович, Роман Савицький, Галя Левицька). Значним осередком фортепіанної освіти стала музична школа при українському дівочому інституті в Перемишлі. 1903 року у Львові було створено Вищий музичний інститут для підготовки українських музикантів. Ця важлива подія знаменувала перехід української музичної культури на фаховий шлях. В музичних закладах учні вивчали фортепіанні твори українських композиторів, поглиблювали відчуття національно-своярчої інтонації, розуміння фольклорних основ і українського характеру. У 20-30-х роках впроваджується раніше нетипова для Галичини форма концерту - сольний "речиталь".

Справжнім проривом у створенні фортепіанного жанру стала **Коломийка Нестора Нижанківського**, написана в 1923 році у Відні. Композитор витворив цілком новий для західноукраїнської фортепіанної музики концертно-блискучий зразок танцювального жанру, грактований в яскраво національному дусі. "В ньому поєдналася національна характерність, аж до "етнографічної яскравості і барвистості у вишуканому синтезі з побутовими мистецькими формами, з тим, що прийнято називати "салонністю". В тому сенсі Нижанківський втілює тип "українського Равеля" [3, с.207].

Свою Коломийку Нижанківський побудував на власній темі, витриманій в характері коломийки з її специфічним ладовим забарвленням (мінор з підвищеними IV і VI ступенями), характерним ритмом (рівномірність пульсації метро-ритму, синкопи, чіткість супроводу та ін.) і структурними нормами. Тема архаїчно проста з великою внутрішньою напруженою. Форма твору варіаційна, де тема повторюється у варіантних змінах з новим гармонійним супроводом і підголосками. Концентрована варіаційність сприяє динамічному нагнітанняю, послідовному збагаченню й пластичному розвитку теми, яка звучить то ніжно, то з легким серпанком суму, то тріумфально-мажорно.

Як відомо, улюбленою формою музикування для Н.Нижанківського як музиканта була імпровізація. Саме імпровізація як формотвор-

Д.Лесик. Розвиток жанру коломийки у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів

чий метод лягла в основу компонування твору. П'єса наче твориться під пальцями піаніста. Запальний танець переривається наспівною середньою частиною *Piu lento sostenuto* і знову "закручується" в круговерті і сплетінні різноманітних оспівувань мелодії з нестримним внутрішнім нагромадженням енергії, яка "проривається" в кульмінації широким викладом тематичного зерна. Згодом, поступово скокуючись зі своєї вершини, мелодія коломийки віддаляється, і лише зблиск несподіваного акорду на *ff* ефектно завершує цю імпровізацію.

Н.Нижанківський дуже майстерно використав виразові можливості фортепіанної фактури, завдяки чому цей твір, без сумніву, дорівнюється до тієї ж поезитизації побутових жанрів, що переважала у "віденському романтизмі" - від Шуберта до Йоганна Штрауса та Гуго Вольфа" [3, с.205].

Цим твором було проголошено, що українська фортепіанна музика вже не є національною маніфестацією, а стає в ряд художньо-професійних концертних творів.

Запис виконання цієї Коломийки залишила Д.Гординська-Каранович.

Після буремних для Західної України років (1939-1950), серед українських композиторів, які активно експериментували в своїй творчості, виділяється Микола Колесса (подібно до Б.Бартока в Угорщині, К.Шімановського в Польщі, К Орфа у Німеччині). В 1958 році він створив "Три коломийки для фортепіано", а згодом в 1983 - ще одну (ля мінорну), в яких танцювальний жанр значно змінив свою сутність. В них автор відходить від образів конкретних фольклорних джерел до образів більш узагальнених, які передають різноманітні настрої митця. В коломийках особливо рельєфно прослідковується новаторське мислення М.Колесси. Вони проклали шлях до конструктивного і нетрадиційного трактування національного фольклору в професійній музиці. Досить нагадати, що ці п'єси постійно притягують до себе увагу музикознавців (В.Клина, О.Олійника, Л.Кияновську, І.Волинського, М.Гордійчука, Т.Гнатів, Л.Штейнберг) та виконавців (К.Донченка, М.Крушельницьку).

Його новаторство проявилось насамперед в переосмисленні діатонічно-ладової природи української народної музики. Основою кожної з п'єс є гуцульський чи думний лад, звукоряд якого розширено в результаті взаємодії з елементами інших ладових структур. Розмір статті не дозволяє детально зупинитися на цьому питанні. Особливості розширення ладового звукоряду вплинули на формування структури акордів, таких як: тритон, збільшені, зменшені співзвуччя, акорди з розщепленим тоном (при рівноправному існуванні альтерного і натурального ступеня ладу), застосування квартових та квінтнакордів, які надають творам підкреслено-жорсткої звучності.

В основі мелодики коломийок лежить розмаїте використання інтонацій гуцульських пісень і танців. "Автор не цитує справжніх пісенних чи танцювальних мелодій, але усі стильововизначальні елементи музичної мови випливають з фольклору. Композитор активно перетворює ці елементи і подає у власній трансформації" [4, с.227]. Ритміка коломийок походить із формул гуцульської танцювальної музики і дозволяє відчути особливі інтонаційні відмінності від інших жанрів народної музики, що розкривають їх зміст: велика динамічна чіткість, характерна зупинка-акцент на другому ступені ладу, підкреслення сильної частки такту і "оспівування" домінанти.

Мелодія та акомпанемент в коломийках тісно сплетені в інструментальному викладі і творять ідею, зміст і колорит твору. Мелодія ніби розчиняється в гармонійному звучанні. Фактурний виклад коломийок майже партитурний: загальна мелодична лінія твориться переходом мотивів з одного голосу до іншого, мелодія "плететься".

В основі коломийок лежить універсальний формотворчий принцип – зіставлення двох жанрових коренів (коломийки-пісні та коломийки-танцю), що бере початок з попередньої композиторської практики. Але Колесса подає в одному творі узагальнений вигляд жанру в єдності характеру музичних образів. Пісенний і танцювальний тематизми можуть емоційно наближатися чи бути контрастними. У формотворенні черговість цих зіставлень не регламентована і створює в основному тричастинну побудову (в Третій – конструкцію типу рондо). Яскраво в цих п'єсах виступає колорит гуцульського фольклору – наслідування звучання народних інструментів. "Композитор – великий майстер фортепіанної мініатюри, стрункої за архітектонікою, філігранно відточеної, що нагадує новелу..." [5, с.6].

В Коломийках М.Колесси яскраво проступила особлива елегантність, вишуканість стилю (поєднання неокласичних, неофольклористичних та імпресіоністичних ознак), лаконічність виразу думки. Вимальовуючи тонкі психологічні образи, композитор виводить коломийку за межі побутового жанру подібно до того, як блискуче переводив Шопен у своїх багатьох мазурках жанрову образність народного танцю в лірико-психологічну сферу.

Своєрідним поглибленням творчого пошуку М.Колесси є **Коломийка М.Скорика**, створена в 1962 році. В п'єсі композитор узагальнив особливості народного танцювального жанру, досягнув виняткової яскравості фольклорного образу, надав знайомим і "прикладним" ритмічним та інтонаційним зворотам картинно-випуклого, експресивного, а подекуди навіть іронічно-перебільшеного відтінку" [6, с.41].

Образна природа твору складна. Тема коломийки внутрішньо мінлива і складається з двох контрастних елементів, які є інтонаційним

узагальненням мелодико-ритмічних особливостей фольклорних зразків коломийки. Мелодія спирається на гуцульський лад (мінор з підвищеним IV і VI ступенями) ля мінору. П'єса зберігає характерні для автентичної коломийки специфічні прийоми ритміки: гострі пунктовані фігури, розгортання рівномірного руху із подальшою перемінністю метро-ритмічних акцентів, синкоповані закінчення. Але Скорик умисне підкреслює своєрідну ритмічну пульсацію, концентрує відчуття напруженого експресивного танцю. Композитор створює особливу ритмоладову виразність. В цьому плані показовим є співіснування принципів діатоніки і хроматики, що створює сильну сконцентрованість внутрішньої енергії теми. Акомпанемент цієї теми становить комплексну стрічку з гармонічної фігурації звуків великого септакорду (без терції). Сама ж мелодія – діатонічна, з варіантним збагаченням III ступеня [2, с.37]. Ця своєрідна дисонуюча тритонова формула акомпанементу порушує наші звичні уявлення про салонні мініатюри в етнографічно-коломийковому дусі. Відповідно і зіставлення мелодії з супроводом тяжіє до політональної ускладненості [6, с.41].

Побудова твору теж вирішена дуже своєрідно. За В.Клином, форму п'єси розгортають чотири види тематичного матеріалу, надаючи їй яскраво вираженої тричастинності з рисами вільно трактованої рондальності [2, с.35]. За Л.Кияновською форма твору – традиційно репризна тричастинна структура з контрастною серединою. Проте композитор спирається також і на типовий для народної пісні варіантно-варіаційний принцип розгортання. Саме завдяки гнучкій і динамічній змішності основної теми протягом твору п'єса набуває такої барвистості та інтенсивності розвитку [6, с.41]. Тема початково викладена компактно і стисло, з лінійною ясністю, згодом згущується, заповнюється акордами.

Середня частина – зразок колористичного пейзажу в типово імпресіоністичній манері. Це спокійний сопілковий награвш. Остинатна повторність легкої мелодичної формули та темброво-регістрова барва, що роздвічується тьмяними полисками витриманої пустої квінти в басах, тривалі паузи між окремими зворотами створюють ефект відлуння в горах.

Третя частина (реприза) починається від гучного акордового проведення теми з вершини свого розвитку, наче підхоплює розвиток з того ж місця, на якому він завершився в першій частині (експозиції) і проводить його в зворотному напрямку з поступовим затиханням гучності, стисненням фактури. На початку цього розділу виникає мелодична біладовість, що гостро звучить по вертикалі (лад один, гуцульський, але для верхньої лінії від звука до, а для нижньої – від ре). Її зміцнює синкопований та дисонансний за структурою співзвуч акомпанемент, ладова природа якого, у контексті зв'язку з мелодією, подвійна [2, с.37].

Скорик трактує розширений діатонічний звукоряк як засіб драматизації образу та його психологічної загостреності. В цьому він своєрідно продовжив творчі пошуки Б.Бартока, М.Колесси та Л.Ревуцького. Останнє проведення теми піднімається у високий регістр. Поступово все зникає. Лише останній вигук, як раптовий зблиск, освітивши все, згасає.

Коломийка М.Скорика збагатила танцювальний жанр фортепіанної літератури і стала його найбільш віртуозним зразком, техніка якого підпорядкована смисловим завданням звукового збагачення фольклорної основи тематизму.

Запис Коломийки зроблено Володимиром Винницьким.

Окреслимо завдання, які постають перед інтерпретатором при роботі над коломийками.

Фортепіанна коломийка поєднує в собі загальні характеристики типів цього виду фольклору Галичини: пісню, танець, інструментальну музику і передбачає численність варіантних виконавських реалізацій. Перед виконавцем такої музики постають певні вимоги. Це збереження недоторканості авторського нотного запису (з врахуванням традицій епохи) і досягнення максимального наближення до втілення композиторського задуму. Це також і визначення допустимої межі суб'єктивності виконання твору у відповідності з жанром коломийки, її стилем, власною індивідуальною манерою інтерпретації.

Мелодія коломийки чутлива до ладової своєрідності, ритмічно організована і дуже самобутня, що бере свій початок від народної інструментальної мелодики, де поряд з кантиленною плинністю існує специфічна фортепіанна ударність, формується її своєрідна ритміка та композиційна логіка самого тематичного зерна.

Фортепіанна фактура чітко змальовує рельєф багатоголосся, що існує навіть в одноголоссі і утворює внутрішню, так звану, приховану поліфонію, коли диференціюються за змістом, значенням, семантикою окремі регістри інструменту чи окремі ритмічні моменти. Фактурний виклад тем ускладнився творенням особливої мелодичної лінії, яка komponується переходом мотивів з одного голосу до іншого, особливо у творах М.Колесси.

Найхарактернішим компонентом виконання є темпоритм. Дрібні агогічні відтінки, які служать для випуклості мелодії і є завжди найсвоєріднішим елементом гри, повинні добиратися в залежності від виконуваного твору. Ритміка в коломийках дуже вибаглива і різноманітна. Можна інтонаційно по-різному трактувати зовнішньо однакові ритмічні фігури. Не випадково М.Крушельницька, – постійна і художньо переконлива інтерпретаторка коломийок Колесси, – зазначає, що для такої “музики не досить ритмічного відчитання тексту, а необхідним є

ще його виконавське “роз’яснення” [7, с.51-53]. Треба знати формули гуцульської танцювальної музики, щоби відчувати такі інтонаційні відмінності в творах цього жанру. Важливим в цих п’єсах є вибір темпу, при якому всі деталі фактури звучали б чітко і виразно.

Особливо важливим для інтерпретації коломийок є характер звуковидобування, своєрідність інтонування та різноманітність виконавських прийомів, призначених для цього. Саме специфіка забарвлення звуку вирізняє один етнічний стиль від іншого, одну виконавську школу від іншої при інтерпретації однакового в мелодико-ритмічному відношенні награву. “Мелодії взаємозамінні, як культ, до якого вони належать, як мова, на якій їх співають. Проте звучання в кожній групі народів різне. Звук пов’язаний з тілом, з фізіологічними та соматичними особливостями. Власне в звучанні містяться характерні особливості музики” [8, с.17-19]. Глибокий наспівний тон має стати основою виконання коломийок. Пластика звуку, його знакова диференціація (матовий, тьмянний, монотонний, розвічений, вібруючий у висотному чи динамічному плані) вирізняє цю музику від іншої. Необхідно намагатися зберегти динамічну форму протяжних звуків. Вагомим має стати весь технічно-виконавський набір митця-піаніста, який обов’язково є різним, щодо стильового розмаїття коломийок: спосіб звуковидобування, артикуляція, аплікатура, характер удару, штрих (наслідування різних інструментів), туше, акценти, фразування, динаміка.

Коломийки для фортепіано барвисті і сонорно складні п’єси. Тому необхідним є вміння вживання колористичного зіставлення. В народному мистецтві активізації просторового сприйняття звуковисотності, “мелодичного бачення” сприяла симфонізація мелодичних ліній і рисунків. Різноманітні знаки-символи усвідомлюються носіями традиційної музики у гуцулів і відповідають символіці їх просторового мистецтва, орнаменту, архітектури. В інструментальній музиці у гуцулів ці знаки посідають суттєве місце теж, де мотивом “хреста” є послідовні швидкі перекидання з верхньої висотної зони мелодії до нижньої і навпаки при постійному поверненні – підкресленні середньої, вісевої; мотив однозначно інтерпретується за закономірностями стиснення безконечної уявної хрещатої лінії в один екран, тобто перетворення часового простору в просторове розгортання [9, с.72-73], а мотивом “сонця” є система півквіл за рахунок повільного й поступового руху до мелодичної вершини і такого ж, але по інших тонах, спуску [9, с.75-78].

Тембри фортепіанного звучання повинні викликати в уяві безмежні гірські простори, де ясні контури виступають на тлі затуманеної даліни, а близькі голоси перегукуються з відлунням. Важливим засобом такого звукопису стає педаль. багате і вміння використання якої дозво-

лило б то зливати в суцільний гармонійний шум багатоголосся музики, то виокремлювати з нього найвиразніші лінії. Пошук прийомів педальзації в такій музиці часто йде експериментально. Тут бажано використовувати весь арсенал педальної техніки: пряму, спізніювальну; педаль, що напливає на іншу гармонію – педальну вуаль; пів-педаль, чверть педаль, педальну трель, розсіюючу педаль.

Імпровізація, як одна з найважливіших граней музичного мислення, в цьому жанрі виходить на перший план. Імпровізаційність насамперед спирається на можливість виконавця достатньо широко варіювати змістові зв'язки форми, створюючи кожний раз ніби нову її цілісність, а також на закономірності виконавського інтонування, ритмічного дихання, звукової барвності – тобто всього того, про що говорилося вище. Природно, що виконавець може інтерпретувати твір масштабно чи камерно, суб'єктивно чи об'єктивно його зміст. В кожному конкретному випадку він будує особливу систему виразових засобів, серед яких імпровізаційний підхід займає своє законне місце. Тут велике значення має, крім досконалого технічного оснащення, про яке ми в цій статті зовсім не говорили, загальна виконавська культура, смаки, що панують в суспільстві, художній смак самого виконавця, а також ті завдання, які ставить перед собою інтерпретатор.

Підсумовуючи дану статтю, можна з впевненістю сказати, що звернення до традиційної народної культури завжди є актуальним на рубіжних етапах розвитку нації та її мистецтва. В коломийці закладена кінетична енергія невмирущої сили народу і потенційна енергія для нового музичного відродження. Тому таким важливим сьогодні є високохудожнє виконання творів цього жанру, яке можливе лише при вдумливому і професійному підході виконавця до трактування коломийок. Визначивши особливості та еволюцію жанру коломийки в західноукраїнському фортепіанному мистецтві, ми намагалися висвітлити завдання, спрямованість і методику її інтерпретації. Адже звернення до фортепіанних зразків коломийки сьогодні не лише сприяє творчому натхненню і дає слухачам естетичну насолоду, але дозволяє діткнутися глибинного коріння та стилізованої самобутності природи західноукраїнської фортепіанної музики, національної ідентичності і зміцнення патріотичних почуттів, які так необхідні нам нині.

1. Мацеевский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972.
2. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). – К.: Наукова думка, 1980.
3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: АСТОН, 2000.
4. Гордійчук М. Українська симфонічна музика. – К., 1969.
5. Гнатів Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси. – К.: Музична Україна, 1984.

6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998.
7. Крушельницька М. Стильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси. – Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи // Науково-практична конференція Асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – С.51-53.
8. Bose F. Musik der uralten Völker // Das Atlantisbuch der Musik. – Zurich – Berlin, 1936.
9. Мацеевський І. Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво // Українська музика. Традиції та сучасність: 36 статей. – Львів, 1993.

Daria Lesyk

THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF THE KOLOMIJKA IN THE PIANO MUSIK OF WEST-UKRAINIAN COMPOSERS

Peculiarities of piano kolomijka are noted, the evolution of genre in the creation of West-Ukrainian composers is showed, the conformities of the decision of specific executive problems for their interpretation are distinguished.

Владислав Князєв

ЕВОЛЮЦІЯ БАЯННОЇ ТЕХНІКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОРИГІНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ

Еволюція баянної техніки (в широкому розумінні) відбувалася в тісному взаємозв'язку з удосконаленням виразальних можливостей інструмента, що простежується у становленні оригінальної композиторської творчості.

На перших етапах становлення (20-40 рр. ХХ ст.) домінувала фольклорно-аматорська форма побутування інструмента, яка не вимагала ґрунтовної професійної підготовки. Баяністи ще не могли продемонструвати характерні прийоми гри, специфічні виконавські якості інструмента. У репертуарі цього періоду фактично відсутні драматично-конфліктні тенденції, що суттєво звужувало яскраві вияви інтерпретаторської думки.

На цьому етапі особливою увагою виконавців і симпатією у публіки користувались обробки фольклорних та популярних пісень, танців. У переважній більшості авторами були самі виконавці – гармоністи, і виконання мало імпровізаційний характер, проте з'являються і перші концертні обробки, зроблені П.Невським, В.Зарновим, В.Рожковим. Але на сьогодні ці твори мають швидше історичну, аніж художню цінність.

З середини 30-х років найбільш яскравим автором у цьому жанрі був І.Паніцький. Його твори вирізняються професійністю і яскраво відтворюють специфічну атмосферу фольклорно-інструментального музи-

кування. Своєрідний двоїтий композиційний принцип побудови (лірична і танцювальна теми) виявився вельми вдалим щодо природи баянного звучання, вигідно демонструючи кантиленність та віртуозно-технічні можливості інструмента. У творчості І.Паніцького обробки вперше набувають рис академічності, які на той час становили значну технічну трудність для виконання і тривалий період служили еталоном у жанрі.

На Україні одним з перших у цьому напрямку був М.Різоль. Його концертні обробки на народні теми користувалися великою популярністю у 50-60 рр. Автор плідно працює як у сольному, так і ансамблевому жанрах. Вільне володіння інструментом та знання його специфіки, тонке відчуття народної мелодики дозволяло йому повноцінно розкривати виразові можливості інструмента. При цьому автор скрупульозно підходить до виконавської інтерпретації своїх творів, забезпечуючи виконавця детальними авторськими рекомендаціями щодо найраціональнішого виконання складних місць, розкладаючи міх та відзначаючись новаторськими, на той час, поглядами на аплікатуру, що передбачала вільне застосування як чотирьохпальцевої, так і п'ятипальцевої аплікатурних систем.

Слід зазначити, що значна репертуарна залежність баяна від народних джерел визначила і відповідні композиторські фактурні засоби та виконавські прийоми, що застосовувались у цей період: одноголосне проведення, народно-підголоскова поліфонія, варіації, переважно гомофонно-гармонійного складу.

З'являються перші оригінальні твори великої форми – концерти для баяна з оркестром народних інструментів Ф.Рубцова (1937) та з симфонічним оркестром Т.Сотникова (1937).

Збагачення репертуару більш складними творами спонукало до розвитку специфічної виконавської техніки баяніста, звуковимовлення, аплікатури, “технічної домінанти” (М.Давидов), інтерпретації, методики.

Ключовою подією у створенні професійного репертуару було започаткування М.Чайкіним сонатного жанру в баянному виконавстві. Створена ним соната h-moll (1944), ставила високі музично-виконавські вимоги до виконавця. Яскраво виражена різнохарактерність образів сонати: героїчне начало, втілене у закличних інтонаціях головної партії I ч., образи ліричної сфери, відображені у варіації II ч. (лірично-споглядальні у темі і VI вар., тривожні у II та IV вар., схвильовані у V вар.), грайливість, притаманна скерцо, фінал – величний і віртуозно блискучий.

Для твору є характерним значне ущільнення фактури, поліфонізація матеріалу. Оркестрове мислення композитора простежується у широкому використанні акордової та октавної техніки, різноманітних підголосків (розробка I ч.). Всі ці засоби застосовуються з врахуванням

специфіки побудови клавіатур інструмента. Композитор по-новому трактує виразальні можливості баяна, значно збільшуючи вимоги до “технічної домінанти”, широко використовуючи можливості мілкої техніки (у фіналі), специфічні для інструмента пасажі терцями, секстами, комбінованими інтервалами, незвичайно широке (до двох октав) охоплення клавіатури. Для свого часу соната ставила перед баяністами нові виконавські вимоги. Поліплановість фактури сонати, при чітких контрапункт гуючих лініях (зокрема в лівій руці), вимагала вміння якісного відтворення складного голосоведення, широкої різноманітності у використанні штрихових засобів та прийомів гри, що призводило до своєрідної штрихової поліплановості виконання. А зростаюча складність і значущість партії лівої руки (у порівнянні з творами 30-х років), яка не тільки акомпонує, але і проводить контрапунктуючі голоси та тему, ставила на порядок денний питання про нові підходи щодо трактування її технічних та виразальних можливостей. Виконання твору вимагає від виконавця нових аплікатурних рішень з використанням першого пальця правої руки та великої технічної витривалості.

Соната, як і в інтерпретаційному, так і у вузько технічному плані була новаторською на свій час і передбачала ґрунтовну професійну підготовку баяніста. Як вважає М.Різоль, соната №1 Чайкіна – перший крупний твір для баяна, в якому була використана п'ятипальцева аплікатура, він рахує його етапним у розвитку баянної техніки [1, с.6].

Зростаючу виконавську трудність засвідчують наступні зразки великої форми, що втілювалися у концертах для баяна з оркестром М.Чайкіна (1950), М.Різоль (1957), К.Мяскова (1958). Художньо прогресує та технічно ускладнюється також жанр обробки, де виділяються твори В.Підгорного (фантазія на білоруську народну тему “Перепілонька” та українську “Повій, вітре, на Україну”, варіації на тему російської народної пісні “Полосинька”...), К.Мяскова (15 п'єс у формі ганців).

Яскраво розкриває музично-виразальні можливості інструмента В.Підгорний. У його творчості відбувається народження нового для баянної літератури жанру – концертної фантазії. Твори виділяються інтелектуальністю, “... складними гармонійними поєднаннями, послідовностями альтерованих акордів, негерцовими побудовами, зіставленнями натурально-ладової основи з мажоро-мінором і т.д. Незвичність враження від творів... доповнюється і різними виконавськими новаціями. Зокрема він значно розширив звичну шкалу штрихів, істотно збагатив темброве і динамічне звучання” [2, с.28-29]. Характерною ознакою для композиторського стилю В.Підгорного є симфонічність мислення, що втілюється за рахунок активного і напруженого драма-

тичного розвитку, насичення музичної тканини контрапунктуючими лініями, голосоведення яких нагадує оркестрове, застосування акордів у широкому розташуванні, тембрально-оркестрової різноманітності, що відтворюється баянними засобами (слід зауважити, що фактично всі баянні твори В.Підгорного оркестровані для народного чи симфонічного оркестру).

Автор один з перших, хто приділяє штриху, як важливому засобу музичної виразності, особливу увагу. Його твори вирізняються надзвичайним штриховим різноманіттям, а виконання ставить низку складних технічних завдань, що вимагають, окрім віртуозної побіжності пальців, вишуканої артикуляції та тонкого н'юансування у голосоведенні вміння виділити певний голос, чіткої, логічної трактовки образу. Музика композитора складна для виконання. Видатний російський баяніст Ю.Шишкін так висловився з приводу творчості митця: "Для баяністів він залишиться недосяжним навіть при наявності значного арсеналу виразових засобів. Музика В.Підгорного має набагато більше звукових шасхів, вона більш об'ємна, аніж ми на сьогодні зможемо виконувати її на баяні, і пройде десятиліття, поки баяністи зможуть повніше її розкрити" [3, с.29].

Творчість В.Підгорного, що базується на народнопісенній основі, користується заслуженою популярністю сучасних виконавців, незважаючи на "тенденцію до швидкої зміни актуального оригінального репертуару" [4, с.198]. Останні твори "Чумацький плач", "Єврейська фантазія" засвідчують нові плідні пошуки композитора у цьому жанрі.

Швидке поширення готово-виборного багатотембрового баяна у 60-80 роки наклало своєрідний відбиток на еволюцію оригінального жанру. Вдосконалення технічних можливостей інструмента та високий загальний рівень виконавців дозволив композиторам "запропонувати" цілу низку творів новаторського типу, що відзначалися визисною ускладненістю музичної мови та загальної художньої концепції (Концерти №2 К.Мяскова та №1 В.Дікусарова, Соната О.Нагаєва, твори В.Золотарьова, В.Зубицького, В.Кусякова та ін.).

Разом з диференціацією концертного напрямку баянного виконавства від фольклорно-аматорського, що відбувається в композиторській творчості у 50-х роках, проходить поступовий відхід від традиційних методів обробок варіаційного плану до більш об'ємних творів з ускладненою композиційною формою (фантазій, рапсодій, парафразів), в яких народна тема є лише базисом для творчої імпровізації, пошуків нових специфічно музичних та технічних якостей інструмента, шляхів реалізації творчої індивідуальності артиста. В той же час активна академізація та вдосконалення конструкторсько-акустичних властивостей баяна призвела до втрати самобутньої народної тембрової специфіки.

Спостерігається репертуарний відхід від періоджерела походження інструмента – фольклору. Це відбувалось з одного боку, через недостатню кількість високохудожніх творів цього напрямку, якісний стрибок у виконавстві був настільки відчутним, що композитори не встигали задовольнити значні запити виконавської практики. З іншого боку, розширення музичних можливостей інструмента провокувало нові виконавські ідеї, які втілювалися в швидкому освоєнні нових репертуарних пластів, зокрема клавірної та органної музики епохи "Барокко". Цьому також сприяв вплив європейських баянних шкіл, представники яких віддавали перевагу класиці або ж опусам сучасних композиторів. За короткий історичний шлях розвитку баяністи з великою мірою мистецької переконливості досягнули репертуарні надбання інших академічних інструментів (фортепіано, скрипки, органу), що засвідчило значний прогрес у еволюції виконавської техніки. Нові технічні можливості також дозволили інтерпретувати на інструменті свіжі авангардно-модерністичні ідеї, що свого часу навіть не уявлялися у відтворенні на баяні. Сміливе вторгнення у сферу модерних течій демонструвало універсальність та мистецьке самоствердження баяністів-виконавців поряд з іншими "академічними" інструменталістами.

У творчості молодих українських композиторів, початок діяльності яких припадає на 70-ті роки, яскраво відображений вплив так званої " нової фольклорної хвилі" (В.Зубицький, В.Рунчак, А.Білошицький, В.Власов). В музичній мові цих авторів відбувається накладка сучасних специфічно-баянних виражальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії на своєрідний фольклорний колорит. З одного боку, ця тенденція присутня у багатьох оригінальних композиціях, в іншій формі вона позначилась на широкому використанні обробок, перекладень і транскрипцій. Відбувається інтелектуалізація фольклору, на противагу авторам старшого покоління, що працюють у більш традиційній народній манері. Спостерігається фактична відмова від традиційної обробки, автори використовують фрагментоване цитування народного мелосу в оригінальних творах (мотив "Аркана" у "Болгарському зошиті" чи гуцульської коломийки у "Карпатській сюїті" В.Зубицького).

Як стверджує С.Іванов, "розвиток жанру обробки народного мелосу у творчості українських композиторів-баяністів В.Я.Підгорного, В.П.Власова, В.Д.Зубицького та інших набув зовсім іншої якості на відміну від традиційних обробок для баяна 50-х – 60-х років. Такі твори, як "Карпатська сюїта" В.Зубицького, "Парафраз на народні теми" В.Власова "Повій, вітре, на Україну" В.Підгорного, побудованих на українських народнопісенних та танцювальних темах, оригінально

трансформували в собі національно-стилістичні фарби та сучасний стиль музичної мови. Ці твори важко віднести до жанру обробки, бо за характером переробки матеріалу вони належать до розряду оригінальних п'єс для сучасного академічного баяна. Таким чином, можна сказати, що відбулася трансформація жанру обробки в жанр сучасного оригінального репертуару" [5, с.195].

Вплив європейських авангардних течій 60-80-х років у композиторській творчості відобразився у широкому використанні сонорних засобів музичної виразності, алеаторики, мінімалістики, виваженої інтелектуальності виконання. Акценти в оновленні музики ХХ століття ставляться на підвищенні уваги до тембровості звучання (Й.Хойслер навіть схильний розглядати історію музики з точки зору самого матеріалу, як ритмічну – від початку багатоголосся до *ars nova*; мелодичну – до 1600 року; гармонійну – до 1900 року; темброву – від 1900 року) [6, с.9], кластерності, що стає своєрідним символом музики нашого часу. Відбуваються пошуки нової музичної мови на основі визнання та широкого застосування сонорного тематизму у найрізноманітніших формах і ракурсах, синтез останніх досягнень композиторської техніки на певному народно-національному ґрунті. Пошуки тембру виразились у зверненні композиторів до нового некласичного інструментарію, пошуку незвичних звукових барв (підготоване фортепіано), тембрових послідовностей у академічному. В крайніх своїх проявах це знайшло вираження у "конкретній" та електронній музиці. Виваженість, раціоналізм, вплив точних наук на організацію музичної мови врівноважуються алеаторикою, яка відображає погляд до творчої свободи та імпровізаційності і яскраво відлоскує дух нашого часу. У цій ситуації широкі сонористичні можливості баяна (у розумінні не тільки застосування "сонору" як такого, а й загального виділення тембру), великий музично-артикуляційний потенціал (поєднання співочості, штрихової різноманітності скрипки, ударності фортепіано і органної витриманості звучання духових) не могли бути не поміченими. Звернення до нього таких величин світового авангарду як С.Губайдуліна та Е.Денисов відкрили нові музично-виконавські перспективи інструмента, ним цікавляться авторитетні постаті у новій музиці – Д.Кейдж, М.Кажель.

Починаючи з 60-тих років, все частіше в оригінальній баянній літературі зустрічаються твори, в яких композитори звертаються до філософських, загальнолюдських тем, до великих художніх узагальнень, проблем життя і смерті, поглиблено-психологічних образів. У творчості В.Золотарьова на баяні вперше зазвучали композиції містично-релігійного, естетично-філософського спрямування ("Ферапонтів монастир. Роздуми біля фресок Діонісія"), ця лінія продовжена у творчості українських композиторів: В.Власова (Триптих "Страшний суд" за темою

картин І.Босха), В.Зубицького ("Misterioso", "Lacrimosa"), К.Цепколенко ("Той, хто вийшов з кола"), В.Рунчака ("Страсті по Владиславу", "Messa da Requiem") та інших.

Повноцінне відтворення духовно-релігійної, філософсько-споглядальної образної сфери ставило нові професійні вимоги перед баяністами – своєрідного відтворення життя в образі, що спонукало до вдосконалення специфічної виконавської психотехніки, "що ґрунтується на безперервній модифікації виконавського емоційного тону в контексті перебігу емоційно-образних ситуацій, що відбуваються у виконуваному музичному творі" [7, с.91].

Виконавська інтерпретація передбачала не тільки вільне володіння класичними засобами баянної техніки, але й опанування та широке використання нововведених специфічно баянних виконавських прийомів (нетемпероване глісандо, рикошет міха, вібрато, кластерне глісандо, різноманітні шумові ефекти), що набувають все більшого значення у процесуальності виконання, передають найрізноманітніші характерно-образні аспекти в музиці. Загальне поширення п'ятипальцевої аплікатурної системи сприяло більш ефективній виконавській інтерпретації музичних творів.

Показова в цьому плані творчість В.Зубицького. Композитор максимально використовує широкі технічні та регістрові можливості сучасного багатотембрового баяна. Його твори, де найбільш повно використовуються сучасні виразові засоби та досягнення виконавської техніки, вирізняються надзвичайною імпровізаційністю, подекуди аж із алеаторичним "присмаком" (П'ятисоната "Слов'янської" сонати), свіжістю і гостротою музичної мови, гнучкою та складною ритмікою, мінливістю метру. Тембровість мислення композитора яскраво втілюється за рахунок широкого використання штучних баянних тембрів, досконалого володіння контрастною динамікою, різноманітною та насиченою фактурою.

В одних випадках, спостерігається тісна прив'язаність тембрів баяна за відповідними образами, наприклад, в "Карпатській" сюїті, в інших, демонструються різноманітні характеристичні ефекти, які передають тембральні зіставлення ("Свято в горах" із "Болгарського зошита").

Своєрідно трактує композитор виразові засоби лівої клавіатури, застосовуючи одночасно гру на готовій і виборній системах. Подекуди ця поліплановість навіть створює вимогу до третього нотного стану ("Кривий танець" із "Болгарського зошита"). В правій клавіатурі застосування п'яти, – семизвучних акордових побудов ("Слов'янська" соната) є нормою.

У творчості В.Зубицького найбільш яскраво проступає насиченість музичної тканини специфічно-баянними "неперекладуваними" виконавськими прийомами та фактурно-тембровими ефектами, частим є застосування сонористичних засобів, які є важливими чинниками у

розвитку драматургії твору (Джаз-партіта № 2), а також призводить до своєрідної театралізації фактури та виконавської техніки.

Відкритість обох мануалів клавіатур та сама посадка виконавця лицем до публіки робить артистичність важливим елементом у сучасному баянному виконавстві, адже зорове сприйняття значно підсилює загальне музичне враження навіть при виконанні традиційної музики, не кажучи вже про відтворення сучасних опусів, де певні сценічні дії подекуди навіть передбачені авторами (В. Власов "Телефонна розмова"). Подібний поступ у сучасному баянному виконавстві та композиторській творчості зумовлений загальною тенденцією до театралізації культури та мистецтва ХХ ст. У цьому аспекті показово є специфічність побутування баяна, яка полягає в тому, що "алеаторичний відеоефект закладається самою конструкцією інструмента, провокуючи спеціальну театральну спрямованість виступу баяніста" [8, с.56]. Театралізація оригінальної музичної мови, виражена у специфічних фактурно-технічних проявах та доповнена пантомімічними рухами, дозволяє більш достовірно передавати та сприймати значення музичних інтонацій і простежувати динаміку їх розвитку. Цього вимагає також тенденція до візуалізації сучасного мистецтва і виконавства зокрема, особливо це характерно для естрадно-джазового напрямку, який набуває все більшого поширення. "Кожна епоха підказує художнику свій стиль виконання ... Знання стильових особливостей (епохи – К.В.) ніколи не сковає виконавця, а, навпаки, окрилює його..." [9, с.11]. В такій ситуації становлення та функціонування своєрідного "інструментального театру", що відображає єдність психофізіологічних аспектів виконавської техніки, інтерпретаторсько-інтелектуального начала та емоційно-артистичних якостей виконавця, є практично доцільним і мистецьки виправданим. В цьому розумінні деякі твори навіть можуть сприймаються як відображення життєво-реального, пластично-виразного видовища, що підноситься до рівня художнього узагальнення.

Вищезазначені мистецькі тенденції мають певний вплив і на баянну композиторську та виконавську творчість, де спостерігається збільшення кількості програмних композицій, у яких зростає роль внутрішньої театральності, що переважно виражається у фактурі і зреалізовує себе гам, де є можливість спертися на специфічно-музичне, чисто звукове розгортання образів та ідей, а також піднесення вагомості театральності артистичної сфери (В.Власов "П'ять поглядів на країну ГУЛАГ"). Театралізація постає як одина з гілок можливих засобів оновлення і розвитку сучасного баянного виконавства.

Суттєвий вплив на сучасну композиторську творчість і сценічно-виконавську культуру баяністів має джазова та популярна лінія, оскільки

В.Киялея. Еволюція баянної техніки в контексті розвитку оригінальної музичної мови

ки витокі становлення інструмента знаходимо саме у популярно-фолькльорній сфері. Джазові баянні композиції користуються великою популярністю у сучасного слухача-глядача. Одним із провідних українських композиторів у цьому напрямку є В.Власов, оригінальна творчість якого в популярному жанрі широко відома ("Звуки джазу", "Німе кіно", "Мені подобається цей ритм", "Нічний дозор" ...), успіхом користуються твори А.Сташевського – Cariccio (in modo jazz) ..., А.Білошицького – "Фантазія – капріччіо на теми Дж.Гершвіна" ..., В.Зубицького – "Джаз-партіта №№ 1.2..."

Виступи провідних українських виконавців П.Фенюка, В.Мурзи, Ю.Федорова, І.Єргієва яскраво демонструють органічне поєднання всіх елементів виконавської техніки та високого артистизму. На думку М.Давидова, "подальший розвиток акордеонно-баянного мистецтва, удосконалення його школи потребують пошуків нової виконавської естетики. На зміну "техніці від клавіатури" має прийти "техніка від інтонації" [10, с.9].

1. Ризоль Н.И. Принципы применения пятипальной аппликатуры на баяне. Монография. – М., 1977.
2. А.Назаренко, О.Кононова, В.Підгорний // Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1992. – 45 с
3. Е.Белашова, А.Шпак. Юрий Шишкин. "Я искренне радуюсь тому, что Господь не отнял у меня это качество - учиться" // Народник - 2000. – № 1.
4. С.Іванов. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: (історичний аспект) / Дис. ... кандидата мистецтвознавства. – К., 1995.
5. Там само – С.195.
6. С.Павлишин. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. – К.: Музична Україна, 1976 – С.9.
7. М.Давидов. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. – Музичне виконавство // Науковий вісник НМАУ. – Вип.2. – К., 1999. – С.91.
8. Чорноіваненко А.Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна / Дис. ... кандидата мистецтвознавства. – Одеса, 2000. – С.56.
9. А.Островский. Творческая задача композитора // Вопросы музыкального исполнительского искусства. – Вип.4. – М.: Музыка, 1967. – С.11.
10. М.Давидов. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стикі століть // Муз. виконавство, вип. 8. Книга п'ята. – К.: НМАУ, 2000. – С.9.

Vadyslav Knyazev

EVOLUTION OF ACCORDION TECHNIQUE AT THE BEGINNING OF DEVELOPMENT ORIGINAL MUSIC SPEECH

In the article, based on analysis of creations leading Ukrainian composers, which are written for accordion, observing an evolution of accordion technique. Progress of original music speech and execution reflect general tendencies of art in music of XX century.

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА

Романа Дудик

РІЗДВЯНІ ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Найяскравішим традиційним обрядом та звичаєм етнографічних груп українців Карпат є зимовий обряд, пов'язаний зі святкуванням Різдва Христового. Безліч ритуальних і звичаєвих дійств мали безпосереднє відношення до культу предків, у яких простежується намагання гуцулів, бойків, лемків, як і скрізь на Україні, забезпечити добробут, щастя, здоров'я сім'ї, врожайність полів, садів, плодючість худоби.

До святвечірніх обрядів готувалися заздалегідь: прибирали святково в хатах, впорядковували в хлівах, білили, прали, заготовляли дрова, корм для худоби. В самий Святвечір всі роботи заборонялись, окрім “добування нового вогню – “живої ватри” [1, с.97] (вогню добутий тертям) для приготування страв на вечерю.

Ритуальна підготовка відображала важливість урочистої процедури, з якою пов'язані вірування в добробут, щастя, мир, здоров'я членів сім'ї та охорона від усякої “нечистої сили”. Одним із яскравих та важливих елементів ритуальної підготовки був обхід двору [2, с.4]. Лише окремі специфічні деталі відрізняли його від аналогічного дійства кожної зокрема етнографічної групи українців Карпат (гуцулів, бойків, лемків). Так, наприклад, у гуцулів господар з кимось із членів сім'ї брав “хліб від бурі” [3, с.39], запалену свічку, ложку меду і куті, тричі обходив стайню, худобу, ставив їй хрести медом і в молитвах просив їй усяких благ. Потім до хати вносили святковий різдвяний сніп вівса (“коледника”, “діда”, “дідуха”), а якщо не було, то навіть сніп бобовиння, і ставили на почесне місце – під образами [4, с.16]. Проте, на відміну від гуцулів, у лемків не “газда”, а його син (якщо немає – то член сім'ї) вносив “дідуха” (невимолочений сніп збіжжя), ставили його на покуті, а соломною застеляли долівку.

Варто зазначити, що “дідух” з дохристиянських часів представляв духи предків, які цього дня мали прийти в гості.

Так, перед Святвечірньою трапезою на Закарпатті пекли так звані “керечун” або “крачун” (з румунської csecişiea – Різдва; з словацької – різдвяний хліб) – великий житній або кукурудзяний хліб, обсипаний зверху збіжжям: житом, вівсом, кукурудзою (“кхндерицею”), квасолею. Господар першим мав покуштувати “крачуна”, а потім – усі члени сім'ї. Насипане зерно на “кречуні” зрізали та давали худобі для того, щоб вона була здоровою і давала приплід, а нижньою скоринкою хліба мастили хрести на дверях стайні для її охорони від “нечистої сили”.

З особливою силою виражалось прагнення гуцулів, лемків забезпечити на цілий рік здоров'я і щастя сім'ї різними ворожіннями. Так, на Закарпатті був звичай, за яким перед Святою вечерею один із членів сім'ї мав принести з ріки “золотий” камінець (це відгомін реальних історичних подій, коли в численних карпатських ріках добували золотий пісок, з якого виготовляли цінні прикраси). Трактувалось це як ритуальний спосіб забезпечення здоров'я і достатку. Проте на Лемківщині лише в день Різдва “газда” (господар) приносив з ріки воду: вливав її в миску та кидав туди срібні гроші. У цій воді милися всі, “щоби били здорові як гріш”.

На Лемківщині Різдвяні свята мають декілька назв: “Коляда”, “Гідні свята” або “Вилия”. Основна роль у ритуальній підготовці до Святвечора належала господині та господарю сім'ї. За той час, що газдиня готувала вечерю із 12-ти традиційних страв, газда виконував свій ритуальний обхід, а саме: приносив до хати леміш від плуга, “висть” (частина коліснят, що пригрімує плуг) від коліспниць та сокиру і складав їх під столом. На столі розсівав пшеницю, жито, ячмінь, овес, горох, біб та просо. Потім він приносив до хати сіно й, переступивши поріг, голосив: “Помагай-біг на щастя, на здоровля, на той новий рік”, а родина йому відповідала: “Як ся майш, полазнику?”. Діти “бекали”, “мекали”, “мукали”, “квакали”, пританцьовуючи по соломі. Таке наслідування звуків свійських тварин та домашньої птиці мало забезпечити у прийдешньому році шедрий приплід худоби. Сіно, як широкоживаний атрибут зимових свят, стелили на столі і під столом, за яким відбувалася Святвечірня трапеза.

На Закарпатті господар вносив у хату сокиру, клав її під стіл, а нижки стола обкручував ланцюгом і зачиняв на колодку. На Прикарпатті, крім сокири, під стіл кладали сіно, ярмо, сідло та інші металеві предмети побуту. В цьому дійстві відображені вірування глибокої давнини, пов'язані з культом предків, що трактувалися як засіб боротьби проти злих сил природи, диких звірів, у яких “писки були так цілий рік позимкані, і щоб вони скотини і чоловіка не займали” [5, с.4]. На Прикарпатті обсипали стайні, комори диким маком і обкурювали корів “сафатиною” проти відьм, злих духів, зарубували пороги стаєнь проти вовків, ведмедів.

І тільки тоді сідали до ритуальної вечері, яка в залежності від місцевих традицій та достатку сім'ї складалася з дев'яти, десяти або дванадцяти страв [2, с.59-61]. Так, з давніх-давен на Закарпатті до Святої вечері готували дев'ять страв: “пасоло” (квасоля), ленчу (сочевиця – трав'яниста рослина з родини бобових), горох, пшеницю, гриби біб, “крумплі” (картопля), паленяга з олією та куто. Цей стародавній звичай трактується двояко: з одного боку, – на честь прийняття християнської віри в IX столітті, з іншого боку, – на спомин дев'яти Христових ран.

На Гуцульщині, Бойківщині та Лемківщині, згідно з християнською символікою, готувалось дванадцять страв на честь дванадцяти апостолів. До традиційних страв належать: борщ (чи розсіл або юшка), пироги, голубці, риба, гриби, картопля, квасоля, горох, боби, каша, узвар і кутя. Проте на Гуцульщині газдиня подавала на стіл кутю з медом, біб, рибу, вареники (“мантули”, які начиняли вареною капустою, а спечені “мантули” натирали часником [6, с.18]), голубці, картоплю з товченим часником, узвар, горох з олією, сливки з квасолею, капустяний розсіл з крупами і варену кукурудзу (кокот). Причому, перед вечерею деколи пили по чарці горілки, залишки виливали на землю для “домовиків”.

На Лемківщині та Бойківщині були такі страви, як житній борщ, капуста, вареники, каша, пампушки, великі “бобальки” (різновид галушок), “щоби родилася пшениця з великим колосям”, горох, “гусочки” (калачики), кутя.

Велике значення у Свят-вечірній трапезі відводиться оформленню обрядового столу, по кутах якого клали по кілька зубків часнику (боронить від злої сили та хвороб). Проте в кожному регіоні стіл оформляли по-різному. Так, на Бойківщині на стіл під сіно кидали овес, горох і пісок, щоб збіжжя добре родило. У Прикарпатському краї на одному куті столу клали головку часнику, на другому – горіхи (аби члени сім’ї “так любилися, щоб горішком ділилися”), на третьому – яблука (щоб був багатий урожай в саду), на четвертому – головку маку (щоб був у домі достаток). На Гуцульщині по кутах столу клали часник, цукор, сіль, металеві предмети.

Першою стравою у бойків та лемків був хліб з часником і сіллю; бажали одне одному “дочекати другої вишні та ліпших часів”. На Закарпатті господар надломлював “крачун” і промовляв: “Дай, Боже небесний, аби-смо в здоровлю й щастю і другого ще Різдва й інших много дочекали” [7, с.87-89].

Варто зазначити, що Свят-вечірні страви повинні були містити в собі великий позитивний заряд необхідної для забезпечення добробуту життєздатної енергії. Так, втіленням чоловічої “сонячної” енергії виступали, зокрема, калачі, хліби, вареники, які асоціювались із Сонцем і Місяцем. Жіночу “вологу” енергію представляла риба. Таке поєднання у стравах цих обох начал є джерелом новоутвореної енергії життя, любові, злагоди.

Кутя, як символ ідеї “вічного життя во Христі”, включалась у Свят-вечірню трапезу і як атрибут поминального столу. Згідно з християнським звичаєм, нею поминали також усіх померлих родичів. Водночас, кутя у народному уявленні мала забезпечити й родючість землі та плодючість худоби. На Гуцульщині її споживали на початку трапези, а на Бойківщині й Лемківщині – наприкінці вечері [8, с.13].

Широко розповсюдженим, зокрема на Гуцульщині, був звичай підкидання куті догори. Якщо підкинута з ложки пшениця прилипає до стелі – це означає, що не поляже урожай, роїння бджіл, зростатиме плодючість худоби. Проте на Лемківщині був звичай підкидання господарем гороху догори, “щоби бички добре брикали”, а господиня вверх дном ставила горнець (горщик), де варився горох, “щоби кури добре неслися”.

По Святій вечері як на Гуцульщині, так і на Бойківщині та Лемківщині один із членів сім’ї зав’язував немиті ложки у перевесло, встромлював у “Діуха”, “щоби худоба держалася купи” [9, с.37]. В цю ніч у хаті цілий час світилося; один із членів сім’ї не спав – охороняв від злих духів, “нечистої сили”. А на Гуцульщині у новий горщик чи миску набирали з ритуальної вечері по ложці кожної страви, накривали “першим хлібом”, тобто тим, яким першим виїняли з печі. З цією вечерею і свічкою господар тричі обходив за рухом сонця хагу, ставив горщик на святковий стіл, запрошував до вечері душі померлих [8, с.14]. На ритуальній трапезі навіть після вечері ніхто з хатніх не мав права присісти на лаву, не подувши на місце, на яке сідає, щоб “не присісти” чиєсь душі.

З обрядом колядування у гуцулів, як і в інших груп українців Карпат, пов’язані вірування в те, що зимові святки визначають добробут і щастя (“полаз”) на весь рік, залежно від того, якої статі особа першою відвідає хату. Так, на Гуцульщині “борони Боже чоловікови не бути у те свято в хаті, бо цілий рік буде блукати”. На Мармарошині (Закарпатті), якщо зайде першим у хату немилий чоловік, то дівчина змушена зламати на ньому “ламаник” – тонкий довгий калачик (подібний до палички) для того, щоб усе лихо залишилося при ньому. Таким непроханим гостям-полазникам казали: “Перший полаз, до хати не лазь!”. На Лемківщині, якщо в хату з’явиться першою жінка (“дзюрава полазниця”), то чекай біди. Найбільше щастя приносить такий полазник, “що приходить зі сходу, менше радо витають полазника з заходу, який мусить бути цілком здоровий (“чилий”)) [10, с.4-5]. На Бойківщині, перш ніж впустити в хату першого полазника, на світанні вводили до хати худобу (віл, теля, ягня) та півня, яких “пригощали” спеціально відкладеними залишками Святої вечері. Поширеним було повір’я, що худоба у цей вечір розмовляє між собою: може поскаржитися Богові на свого господаря. За місцевими традиціями намагалися, щоб в хаті побувало якомога більше хлопців, які ходили віншувати і посівати збіжжям. Потім проходив святковий обряд із співом величальних пісень-колядок з поздоровленнями та побажаннями в кінці.

З давніх-давен свято Різдва Христового для українського народу було часом духовного очищення, часом злагоди та любові, і сьогодні воно є свідченням духовної сили та єдності усіх християн.

1. Пастернак Я. Різдво й Новий рік у народніх повірях // Життя і знання. – Львів: Просвіта. – Рік V. – 1932. – 4.4. – С. 97-98.
2. Архів ЛВ ІМФЕ. – Ф.1, оп.2, спр.281, арк. 4, 15.
3. Там само. – Арк. 39, 45.
4. Онищук А. Народний календар // Матеріали до української етнології. – Львів, 1918. – Т.18. – С.16.
5. Пастернак Я. Різдво на Мармарошині // Життя і знання. – Львів. – Рік VIII. – 1935. – 4.10. – С.4-5.
6. Архів ЛВ ІМФЕ. – Ф.1, оп.2, спр.212, арк.18.
7. Панькевич І. Гуцульські страви // Подкарпатська Русь. – Ужгород, 1932. – Річн. 9. – С.87-89.
8. Шухевич В. Гуцульщина: Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1904. – Ч.4. – С.13-14.
9. Онищук А. Народна пожива // Матеріали до української етнології. – Львів, 1918. – Т.18. – С.37-48.
10. Коковський Ф. Різдвяні звичаї в Чертежі // Життя і знання. – Львів, 1934. – Рік VII. – 4.1. – С.4-5.
11. Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків. (Історія літературної теми і форми). – Львів, 1933.

Romana Dudyk

CHRISTMAS CUSTOMS AND CEREMONIES OF CARPATHIAN UKRAINIANS

Based on Carpathian Ukrainians of the past traditional Christmas customs and ceremonies, both special ethnographical peculiarities that tell this ethnic group from another one and special features of East Slavonic peoples organic ethnocultural relationship have been described in this article

Богдан Кіндратюк

УСНА НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ПРО ЦЕРКОВНІ ДЗВОНИ Й ДЗВОНІННЯ

Відомості про дзвони й дзвоніння знаходимо насамперед у різних писемних джерелах, головню пов'язаних із церковною практикою: уставах, літургійних книгах, а також літописах. Ще одним джерелом, на яке науковці не дуже звертали увагу, є усна народна творчість [1]. Тут часто згадуються дзвони та дзвоніння як мотив всезагальної радості чи смутку. Звичайно, не всякі згадки про дзвони та дзвоніння слід розуміти буквально, адже для фольклору характерне органічне поєднання реалістичної конкретності із символічно-метафоричною образністю, широка й містка типізація. Але це тільки засвідчує велику поширеність цих церковних приналежностей, які стали поважним атрибутом повсякденного життя. Тому, не претендуючи на глибшу наукову інтерпретацію, виберемо з усної народної творчості відомості про використання дзвонів і клепал, дзвонінь, їхнє сприйняття, обов'язки паламаря тощо.

Б.Кіндратюк Усна народна творчість про церковні дзвони й дзвоніння

Характерний образ Києва княжої доби, де “у дзвони дзвонять, молебні правлять”, дійшов до нас із казки “Кирило Кожум'яка” [2, с.176]. Шанобливе ставлення до цих ідіофонів відображено в іншій: “Хочеш до раю – кукурикай”. Тут висміюється один з героїв, який був великим грішником не тільки тому, що не постив, не йшов “до Служби Божої, як святі дзвони дзвонять”, а й теленькав язиком, як дзвоном, говорив недозволене [3, с.226]. Прикладом поважного ставлення до дзвонів є часті згадки про них у колядках: *А в Вифліємі рано дзвонили...* [4, с.82]; *Ізрадуют си в дзвоници дзвони...* [4, с.90]. В одній із колядок навіть оповідається, що святі ангели їхали п'ятьма возами: на першому везли “голосні дзвони”, на другому – “свічі ясні”, а потім уже їхали “духовні”, що супроводжували “книги-савтири” [4, с.177].

Найпершим призначенням дзвонів і дзвонінь було повідомлення парафіян про початок Богослуження, що знайшло своє відображення в низці прислів'їв і приказок: *У церкву ходять по дзвону, а в гості – на заклик* [5, с.33]; *Дзвін людей до церкви скликає, а сам в ній не буває; Коли дзвонять, то, видно, празник* [5, с.310]. Звучання всіх дзвонів означало якусь надзвичайну подію. Про це дізнаємося не тільки з думки “Бідна вдова і три сини”: *Гей, то в святу неділеньку // То рано-пораненьку, // То не в усі то дзвони дзвонять, // А то сини свою неньку, // Удову стареньку, // А з свого подвір'я то ізгонять* [6, с.138], а й із прислів'їв на кшталт: *Не во всі дзвони дзвонять; Не у всі дзвонить!* Про подібне йдеться і в коломийці: *Йди, доню, до церкві, бо всі дзвони дзвонять. // Не підю я, моя мамцю, бо мні ноги болять* [7, с.85]. Водночас останні два прислів'я використовували тоді, коли застерігали кого-небудь від розголосу якоїсь інформації.

Старші за віком люди швидше від інших відгукувалися на заклик дзвонів: *Дзвін лише бам, а дід уже там* (з часом, кепкуючи із зайвої поспішності, мовилося це прислів'я). Хоч із таких висловів, як: *Не велике свято, що в церкві дзвонять; Не велике свято, що в будень дзвонять; На псалтир уже дзвонять, та нас не загонять* [5, с. 310], впливав дwoяке ставлення як до Церкви, так і до дзвонінь. Як бачимо, не всі парафіяни однаково відгукувалися на заклик дзвона: *Як у церкві задзвонили, я ся не рушила. // Як музика забубніла, я й обід лишила* [7, с.379].

Про те, що били у дзвони до утрени й під час неї, дізнаємося з казки “Як піп з дяком хотіли вкрасти баранця, та чому їм не вдалось”: *То вже був і ранок, і почалося дзвонитись до утрени* [3, с.242] і балади “Були колись у нас воли”: *А у церкві на утрени дзвонити почали* [8, с.412].

Особливе місце займають дзвони на Великдень, коли вони звучать усі три дні свят. Тут їхні звуки розглядаються як повеління Бога. Наприклад, одна гуцульська легенда розповідає, що захотілося Господові подивитися на обряд свячення паски. Для цього він прийшов у Карпатські

гори. Однак Спасителя здивували позамикані всюди церкви, мовчазні дзвони й відсутність “людей у святочних гуцульських строях”. *Тоді заграв сам Господь у свою // Трембітку та й золотую!... // Самі сі церковці повідмикали, // Самі дзвони продзвонили* [9, с.233]. Відповідно у великодній гаївці йдеться про те, що *А всі дзвони задзвонили, кажуть: “Христос воскрес!” // Усі дзвони задзвонили, чути аж на гору, // Збирайтеся, люди добрі, до Божого дому. Про те, що на самісінький Великдень, як задзвонили до Служби, люди пішли до церкви паски святити*, розповідається в казці “Про долю” [2, с. 311]. По обіді вони знову сходяться до церкви, біля якої водять гаївки, проводять ігри. В одній із таких – грі “Жорна” – відповідні рухи молоді супроводжуються співом: *На Великдень як задзвонять, // Скажуть: “Христос Воскрес!” // На Великдень як задзвонять, // Аж чути на гору.*

З прислів'їв на кішалт: *Дзвін кличе: сьогодні мов, а завтра твоє; Попові дзвонять, а попадю із села гонять* [5, с.306] дізнаємося, що цей ідіофон обов'язково використовувався для повідомлення про смерть чи дзвоніння під час похорону. Оскільки про неї сповіщали дзвонами, то поступово утвердилась думка, що вони лунають на чийсь смерть. Відповідно існувало повір'я: *Як дзвони гудуть сумно, скоро хтось умре* [5, с.423]. В іншому твердиться: *Душа не відлітає з дому принаймні до подзвону*, тому після скону парафіянина негайно посилали до паламаря, щоб задзвонив “за упокій”. Гуцули вірять у те, “що поки не задзвонять дзвони, душа блукає полями і глухими місцями; лише при звучанні дзвонів вона досягає свого місця призначення”. Якщо при похоронному дзвонінні обриваються шнури дзвонів або навіть самі дзвони тріскаються, то кажуть, що померлий був великим грішником. Це знайшло своє підтвердження в коломийці: *Порвалисе посторонки, // Побилисе дзвони, // Єкий богач грішний, // Най Господ борони* [10, с.156]. З цього може впливати висновок, що у таких випадках використовували всі дзвони. Невипадково в баладі “У містечку Богуславку Каньовської пана” співається, що *Вдарили в усі дзвони, // Музики заграли, // А вже тую Бондарівну навіки сховали* [11, с.195]. Йдеться про це і в пісні “Ой ходив чумак”, з якої дізнаємося про використання різних дзвонів при повідомленні про смерть: *Та вдарили зразу // У великий дзвін, // ... Та вдарили зразу // В дзвони уві всі: // Се ж по тому чумакові, // Що ходив по сіль!* [12, с.118]. Зазначимо, що мотив смерті, який передається виразами: *Ударили дзвони; у дзвін задзвеніли; дзвони дзвонять; усі дзвони гудуть* чи *дзвони б'ють*, зокрема *дівчиноньці на сумне весілля*, часто зустрічається в баладах про нещасливе кохання [8, с.270-390]. Подібний мотив нерідко трапляється в думках та історичних піснях [11, с.23-259].

Традиція дзвоніння як повідомлення про смерть християнина відображена і в козацькій пісні “Ой за темними лісами”. Тут оповідається,

що лежить козак застрелений і *Нема кому потужити, // По козаку подзвонити* [6, с.209] У пісні вояцького побуту “Чорна рілля ізорана” тільки висловлюється жаль із приводу того, що в жовніра, який лежить на могилі, *Ані трупи, ані ями. // А нікому задзвонити, гей, гей!* [6, с.240]. Невипадково, в коломийці, де йдеться про гіркі наслідки війни на теренах Галичини, висловлюється смуток і за звуками дзвонів: *Та пустя Галиція, люди по ній ходять // Та лиш кулі в ній співають, а канони дзвонять* [7, с.386].

Оскільки за дзвоніння після смерті парафіянина потрібно було якось віддячити, заплатити, то серед прокльонів побутував і такий: *Сховай собі на подзвоніння!* [5, с.341]. Його могли мовити туму, хто невчасно повертав борг чи бажану суму грошей.

Приводять дзвін до звучання за прив'язану до біла чи важеля мотузку, тому про паламаря прислів'я каже, що він *Тягає на дзвіниці хвалу Богу за хвіст* [5, с.19]. З цього й подібних народних творів впливає головне призначення дзвона - прославляти Бога. Однак були бідні церковні громади, які їх не мали: *Погана парафія, де ніп зубами дзвонить* [5, с.309]. А прислів'я *Дзвониться, та тільки в поповому усі* [5, с.305] говорили тоді, коли хотіли покепкувати з малозначущості якоїсь події тощо. У вислові *Покайся, то будеш в Наріжжі помом* йдеться про одне із сіл Хорольської повіту, яке вславилось тим, що в ньому була нібито очеретяна церква й солом'яні дзвони [13, с.698]. Про подібну ситуацію, як нісенітницю, йдеться в небилиці “Як накосили ми з дідом”, яку записано на Рівненщині. Тут оповідалося, що з накошеної лободи й щирини на масницю “збудували церкву та повісили солом'яний дзвін, як задзвонили на Різдво, а на Великдень чути” [6, с.570]. Подібне відображено й у коломийці: *У Керецьких нема людей, лише самі жони, // Її ті зробили з ріпи церков, а з гарбуза дзвони* [7, с.112].

Дзвони, згідно з церковними канонами, часто використовувалися протягом дня, особливо в монастирях. Тут були повні комплекти – від мугутнього Благовіста до цілого набору малих дзвонів. Побутування значної кількості цих ідіофонів і їхнє часте використання знайшло своє відображення в пісенній цитаті, що стала прислів'ям: *Як у Києві на дзвіниці ченці в дзвони дзвонять, так у Полтаві перекупки на ринку гуторять!* [5, с.391].

Коли була потреба надати ще більшого значення проповіді священика чи ритуальним діям (приміром, для заклинання “зверх'єстествовної сили”), били, як дізнаємося з казки “Два брати”, у всі дзвони: “Семене! Бери Євангелію! Пошли, ... нехай заберуть хорогви... Нехай у всі дзвони дзвонять”. “Да воскреснет Бог!” батюшка вичигують, а дзвони ревуть, аж земля стогне. Зібралось миру видимо-невидимо” [3, с.135-136].

Окрім заклику до Богослуження чи відзначення найурочистіших його місць, церковне дзвоніння сприяло дотриманню інших звичаїв,

традицій. Наприклад, оскільки в перший день Великого посту крім коржів ніяких страв не готували, а їли тільки третій хрін із буряковим квасом і редьку, то виникло таке прислів'я: *Уже дзвонять на хрін, на редьку*. Почувши дзвін у цей понеділок, люди тричі перехрещувалися та казали: "Хрін та редька!" Це означало, що вони не забули, а добре пам'ятають про піст [14, с.146].

Із закарпатського переказу князівських часів довідуємося, що коли загарбники-мадари ввійшли в Ужгород, то там *уже звони били, сумно було* [1, с.108]. Дзвони звали козаків на раду, повідомляли про всякі урочистості: *Переяслав дзвоном дзвонить, // Всіх склика на раду* [11, с.129]; *У Глухові у городі // У всі дзвони дзвонять* [11, с.163]. Про використання дзвонів для скликання громади йдеться в легенді про опришків. Тут оповідається, що коли хотіли спіймати Довбуша й була потреба сповістити жителів села, то жандарми наказали одному з гуцулів іти в "село мельдунок дати. Семен у Зеленім у дзвони задзвонив, ровта (багато людей. – Б.К.) си зачыла збивати" [15, с.186].

Ці інструменти використовувалися й тоді, коли було необхідно негайно бити на сполох. Про це дізнаємося з казки "Давай нося!" Тут один з її героїв "ну дзвонити на гвалт. Збіглися люди, думали, пожар" [6, с.501]. Подібна ситуація описана в казці "Чотири рази похована баба", записаній на Покутті: "Тут зараз послав ксьондз наймига до звінниці, аби на гвавт дзвонив. Як вдарив на гвавт у дзвін, а люди гадали собі, що на вогонь, та й кождий біжить з коновкою, збіглася громада до дзвінниці" [16, с.289]. Водночас із цих фрагментів бачимо, що в екстремальних ситуаціях дзвонив гої, кому веліли це робити, чи хто першим побачив небезпеку.

Віддавна в Русі-Україні побутувало повір'я, що церковні дзвони можуть відганяти від людей не тільки грозу, хвороби, а й нечисту силу тощо: *Дяк у дзвін, а дідько в пекло* [5, с. 305]. Водночас із нього довідуємося, що бив у дзвін не тільки паламар, а й дяк. Хоч могло бути й так, що саме дяк, як більш освічений, видавав розпорядження, коли і як дзвонити.

Усе ж частіше в парафіях безпосередньо за церковне дзвоніння відповідав паламар. Про це, як і про його значення, говорять такі народні афоризми: *Біда парафії, де сам ніп дзвонить* [5, с.310]; *Без паламаря в церкві, як без віника в хаті; Миша й на вітвар скаче, як паламар не баче* [5, с.312]. В останніх двох висловах мовиться про те, що в нього могли бути, окрім дзвоніння, й інші – ширші – обов'язки: *У чужій церкві не паламарюй* [5, с.312] (це прислів'я висловлюється тоді, коли нагякають на перевищення ким-небудь повноважень тощо). Тобто в більших парафіях він міг уже тільки керувати діями дзвонаря, церковного сторожа. Про те, що саме він часом дзвонив, йдеться в казці "Як святі сметану їли": "А попові якраз

Б. Кіндратиюк. Усна народна творчість про церковні дзвони і дзвоніння

треба було до утрени йти. Сторож, як звичайно, задзвонив" [3, с. 24]. Часом він дзвонив і "за упокій" [17, с.213]. У піснях-баладах із сюжетом "Жінка вбиває чоловіка-п'яницю" йдеться про те, що дзвонили навіть жінки [8, с.181-183].

Прислів'я та приказки на вірєць: *І дзвін без серця не дзвонить; І дзвін без серця нічого не варт* [5, с. 310] говорять не тільки про те, що для звучання цього ідіофону й створення різноманітних повідомлень потрібний такий важливий елемент, як серце (било, язик), а й водночас ці афоризми алегорично твердять: до будь-якої справи необхідно ставитися якщо не з любов'ю, то хоча б добросовісно. Це могло стосуватися також самого паламаря, адже бити у дзвони нелегка справа, треба докладати немаліх психічних і фізичних зусиль, аби видзвонити стільки, скільки необхідно: *Нехай дзвонять, поки охоту згонять; Дзвонити не вміємо, а перестати не сміємо* [5, с.310]. З цієї народної мудрості випливає також висновок про те, що у дзвони часом били удвох. Останню могли мовити для оправдання в яких-небудь діях. Можливо також, що для цього інколи говорили: *Своїм дзвоном як хочу, так і дзвоню* [5, с.310].

Паламареві звертали увагу на огріхи у дзвонінні: *Ударив у дзвін, як треба в макогін* [5, с.310]. Кепкування з тих, хто робив що-небудь з помилками, вилилося в такий народній мудрості: *Від пустаго дзвону користі нікому; Забув, що благовістив в одного, та бух в усі дзвони* [5, с.310]. Водночас із останнього вислову довідуємося не тільки про те, що такий вид дзвоніння, як Благовіст, творився за допомогою биття в один дзвін, а й розуміння широкими верствами населення різноманітних музичних повідомлень, які передавалися за допомогою цих ідіофонів.

Ті, хто бив у дзвони, як дізнаємося з прислів'я *Не в панци (чи попи), так у дзвонарі пішов*, виділялися серед широкого загалу. Можливо, й тому, що за панщини кріпакам часом доводилося працювати в неділю чи свята. Свідченням цього є такі народні афоризми: *До церкви дзвонять і на панщину гонять; Нехай дзвонять – їх на панщину не гонять; Нехай дзвонить – його ніхто на панщину не гонить; Тому до церкви дзвонять, кого на панщину не гонять* [5, с.310] (пор. з пісні: *У неділю пораненько усі дзвони дзвонять, // Осаули з насаями на панщину гонять*). Подібне відображено й у коломийці: *Ой святенько, бо на Спася в церкві дзвони дзвонять, // А присяжні ватамани на лан з серпом гонять* [7, с.319]. Про значущість паламаря говорить і те, що у вертепній драмі він одна з перших дійових осіб: *Возстаніте от сна і благо сотворіте, // Рожденнагося Христа повсюду возвістіте. // Сіє вам, людис, охотно глаголю // І благословіте, пойду да позвоню* [6, с.43].

Входження паламаря до складу церковного кліру може підтверджуватися такою коломийкою: *Ой пішов я до церквіщи Богу ся молити, //*

А ніп істяг сардачину, та ще й хотів бити. // А ніп істяг сардачину, а дяк істяг кучму, // А паламар біжить, кричить: – Та й ще трохи мучмо [7, с.377]. Усе ж про невисокий статус паламаря в соціальній ієрархії дізнаємося з прислів'я, яке змальовує сатиричний образ шляхтича: *Лотоцький, не думай, що ти граф Потоцький, бо ти вех* (паламар. – Б.К.) *села Бабех* [5, с.260].

Паламарі мали своїх учнів – хлопців підліткового віку. Про це довідуємося з казки “Про хлопця, що нікого не боявся” [16, с.191].

Ідеться про паламаря в одній із дитячих прозивалок: *Паламар свічки поламав* [18, с.340]. Згадується про нього й у скоромовці: *Наш паламар вашого паламаря не перепаламарить* [18, с.366]. Ці приклади можуть свідчити про іншомовне походження даного слова.

Ще з княжого часу поцінювали звучання добрих дзвонів. Тому існував звичай, що майстри, коли виливали новий дзвін, то пускали поміж людей якусь дивовижну побрехеньку, неймовірну чутку [5, с.420]. Це робилося для того, щоб дзвін був голоснішим і чувся так далеко, як подібна вістка: *Десь дзвін великий ллють, що пустили таку поголоску; Десь, певно, дзвін ллють, що таку байку пустили* [5, с.310]. Про силу цих інструментів, які було чути на всю округу, можна судити із загадок про церковний дзвін, який часто асоціювався з громом (за магічною силою звучання, гучністю). Вони передавалися метафоричними образами вола, утки (качки. – Б.К.) на морі, золотого барана та ін.: *Ревнув віл на семеро сіл; Рикнув віл на сім сіл; Крикнув вол на сем гор. зобралися дітки й не одної матки; Ревнув віл на сто гір, на тисячу городів; Чорний віл та до Бога рів (ревів. – Б.К.); Сиві воли до Бога ревуть; Сірі воли до Бога ревли; Крякнула утка, за морем чутко – збіглися дітки до одної клітки; Крикнула вутка – на все село чутка; Зйду на міст, потягну за хвіст – воно зареве; У Києві дрова рубають, а на весь мир тріски літають; По тім боці дрова рубають, а сюди тріски літають; Меже двома горами б'юця барани золотими рогами; Прийшов чернець, положив яйця в углець: нехай киплять, поки прийду оп'ять* [13, с.636]; *Шімбала, шімбала! Меже двома горами два барани се б'ют?* [10, с.163].

Люди не просто відзначали силу звучності дзвонів, а й розрізняли їхній тембр: *Дзвони ся хвалять по голосі, люди по бесіді*, виділяли індивідуальні особливості дзвонів і дзвонів: *Чим більший дзвін, тим грубіший голос; По голосі звон познається* [5, с.310]. Ці церковні атрибути кожного населеного пункту мали свої особливості, їхнє звучання залишалося в пам'яті людей. Про це дізнаємося як із коломийки, яку співали опришки, коли їх вели на страту: *Вже нас більше не погонять зі стричком на шиї, // Вже нам більше не задзвонять дзвони Коломії* [6, с.264], так і з рекрутської пісні “Ой що улиця, то молодиця”: *Ой як у Львові, так в Станіславі // Голосенькі дзвони* [12, с.210].

З ними пов'язані деякі витвори-персонажі українського міфу. Приміром, Градівник (Градобур, Хмарник), якого сільська громада утримувала в себе й платила йому за відвернення бурі, граду, в примовці до Бурівника, пророкуючи йому дорогу на “тридев'яту гору”, попереджає, що “тут мут на тебе дзвони дзвонити” [19, с.87]. Дзвони та дзвоніння отримали своє відображення в примовляннях: *Бий, дзвоне, бий! Хмару розбий! Нехай хмари на татарі, а сонечко на хрестяне! Бий, дзвоне, бий, хмару розбий!* [5, с. 341]. Це заклинання виголошували з метою відвернення бурі.

Низка прислів'їв і приказок свідчить про використання разом із дзвоном такого його індоєвропейського попередника, як клепало: *Пін у дзвін, а дяк у клепало* [5, с.305; див. ще: 20, с.222]. Про один із його різновидів ідеться в загадці: *Поміж двома дубками б'ються жидки лобками* [21, с.212].

Вислови: *Уже той реве, що воли й корови бере; Уже той реве, що по волу бере* [5, с.309] – говорять про існування терміну складання князіві данини в натурі. Цей реченець звався “поволівщиною”. Він, можливо, оповіщався вічним дзвоном. Було й таке, що хто в неділю не приходив до церкви, то мусив давати вівцю, телицю або вола [5, с.420]. Почувши в неділю голос церковного дзвона, люди говорили ці прислівки.

Дзвони й клепала розмішувалися на спеціальних спорудах: *Видзвонив та й геть із дзвіниці* (цим прислів'ям у спілкуванні натякали, що, зробивши якусь справу чи сказавши що-небудь, треба було дати можливість для цього й іншим). Про набір дзвонів дізнаємося з такого вислову: *Як великі дзвони дзвонять, то малих не чути; Єще на тоє у великий звін не звонили. Кажда дзвіниця свій дзвін має і по-своєму видзвоняє* [5, с.310]. На підставі цього й подібних прислів'їв можна твердити, що в народі дзвіниці сприймалися як особливі пленерні музичні інструменти. Їхні розміри впливали на якість звучання: *Що вище дзвін стоїть, то дальше його чути* [5, с.311]. З прислів'я на зразок: *Церкву покрив, а дзвіницю обдер* [5, с.341] бачимо, що вона все-таки менше значила, аніж сам храм. Вони часто будувалися окремо, про що йдеться в коломийці: *Ой на горі церковниця, а долу дзвоничка...* [7, с.378]. На Великдень близько полудня молоді сходиться на забаву, й біля храму “парубки дзвонять”, або “ідуть дзвіниці” – стають один одному на плечі. Про повагу до неї свідчить те, що не тільки зображення дзвонів, а й саму дзвіницю бачимо на гуцульських кахлях, полив'яних тарілках, великодних писанках.

Свідченням широкого відображення дзвонів і дзвонів у усній народній творчості є також побутування серед людей немало прислів'їв, в яких алегорично використовувалися терміни “дзвін”, “дзвонити”. Наприклад, у тих випадках, коли яку-небудь подію жінки обговорювали,

передавали з уст в уста, розпускали плітки, казали: *Почали баби дзвонити, так видзвонять*. Людей, які чули про щось, та не можуть добре пояснити, або якщо хтось оповідає про яку-небудь новину, але не тямить добре її найважливіших моментів, характеризували так: *Чув дзвін, та не знає, звідки він; Чуємо, що бовка дзвін, та не знаємо де він; Чув, що дзвонили, а не знаємо, в котрій церкві* [5, с. 310]. Водночас це свідчить про значну кількість споруд для дзвонів у містах, що часом нелегко було й розрізнити, на якій саме б'ють.

Підтвердженням значущості й популярності церковних дзвонів і дзвонів є те, що з ними часто порівнювали голос тієї чи іншої людини. Це могло бути як засіб відзначення його краси, звучності чи уподібнення із цим ідіофоном, служило способом кепкування. Так, у колядці господині "Ой ясна, ясна на небі зоря", вихваляючи "жону" газди, співається: *А заговорить, як дзвін задзвонить...* [6, с.24]. Характеризуючи голос коханої дівчини, творець коломийки зіставляє його з малим ідіофоном, що має чудодійну силу: *Куди мила походила, дзвінком позвонила, // Там сходила і розвіла ружа і калина* [7, с.153]. Часто гуцулка порівнює свій голос із дзвенінням, наприклад: *Ти, голосе, голосочку, дзвени по камінню, // Аж не дзвениш у такий день, дзвени у неділю* [7, с.97]. Дещо негативне ставлення до гучності голосу впливає з коломийок: *Ой у полі плужок оре, мила воли гонить. // Коли мила загейкає, як в дзвони задзвонить; Гей, як милий заговорить, то як в дзвін задзвонить, // А тепер я го не вижу – головонька болить* [7, с.153, 173].

Оскільки навіть протягом тижня люди не могли не чути дзвонів, то це було однією з перешкод, згідно з міфом, на шляху перетворення бажаних в Інклюзника [19, с.236]. Так, для перевтілення в нього, при "виношуванні" під пахвою спеціально обробленого гроша (він пізніше мав би "притягувати" до свого власника інші гроші), треба було прожити тиждень, не почувши дзвонів. Цього, практично, неможливо було дотриматись.

Про значне поширення церковних дзвонів і дзвонів свідчить їхнє відображення в дитячому фольклорі. Наприклад, серед календарних творів побутувала пісенька "Іди, іди, дощику", яку записано в Любомльському районі Волинської області: *Зварим тобі борцику // ... І всі дзвони б'ють, б'ють, б'ють. // Пошли хмари на татари. // Щоб дощики перестали* [18, с.46]. На Поділлі записана подібна пісенька "Вийди, вийди, сонечко". Тут ідеться, зокрема, що *А всі дзвони дзвонять. // Хмару розбивають, // Сонечко добувають* [18, с.56]. Побутувала й гра "Бий в дзвони, бий": коли надходить хмара, то діти нагромадять із піску чи землі дзвіницю і, б'ючи по ній паличками, приспівують: *Бій, дзвоне, бій! // Хмару розбій!*... [18, с.59]. Звуки сполошного дзвону наслідуються в дитячому

позакалендарному фольклорному творі "Бім-бом, дзелень-бом!": *Бім-бом, дзелень-бом! // Загорівся кичин дом!* [18, с.240]. А в такому різновиді дитячого фольклору, як звуконаслідування, у тих однакових жартівливих віршиках, де йдеться про дзвоніння (вони записані від дітей різних регіонів України), відмінним є тільки перший рядок. У ньому по-різному наслідуються звуки дзвонів: *Клем-бом-клем!* або *Бом-дзелень* чи *Дзень, бом, дзень; Дзінь, бом, бом; Бов-дзелень* [18, с.290-291]. Ці зміни можуть свідчити не тільки про мовні діалекти, а й про різні дзвоніння, які чули діти.

Отже, давня традиція церковних дзвонів добре відображена в усній народній творчості. Відомості цінні тим, що наче оживляють і доповнюють скупі й фрагментарні зведення писемних джерел про дзвоніву музику. З фольклору, що широко відображає різні випадки використання бил, клепал і дзвонів, немало дізнаємося про функції дзвонів, їхнє сприйняття громадою, ставлення до майстерності паламарів. Усе це є поважним свідченням розвою дзвонів і дзвонів у минулому України й вселяє надію на їхній подальший розвиток.

1. Мельник В. Історична правдивість фольклору (VI-XVIII ст.). – Львів, 1968. – 311 с.
2. Українські народні казки, легенди, анекдоти / Упоряд., передм. та приміт. В.Юзвенко. – К.: Молодь, 1989. – 432 с.
3. Соціально-побутова казка / Упоряд., передм., приміт. О. Бріциної. – К.: Дніпро, 1987. – 282 с.
4. Шухевич В. Гуцульщина. / Репринт. вид.: У 5-ти ч. – Верховина. Журнал "Гуцульщина", 1999. – Ч. 4. – 304 с.
5. Прислів'я та приказки: Взаємини між людьми / Упоряд. М.Пазяк. – К.: Наук. думка, 1991. – 440 с.
6. Український фольклор: Хрестоматія для 5–11 кл. / Упоряд. О.Бріциної, Г.Довженко, Н.Шумади. – 2-е вид. – К.: Освіта, 1998. – 752 с.
7. Коломийки / Упоряд., передм. і приміт. Н.Шумади. – К.: Наук. думка, 1969. – 604 с.
8. Зір Карпатських: Українські народні пісні-балади / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., приміт. та слов. С. Милянчи. – Ужгород: Карпати, 1981. – 464 с.
9. Сеньків І. Гуцульська спадщина: Праці з життя і творчості гуцулів. – К.: Українознавство, 1995. – 512 с.
10. Гуцули їх життя, звичай та народні перекази, описані Ф. Кайндлем. – Чернівці: Молодий буковинець, 2000. – 208 с.
11. Українські народні думи та історичні пісні / Упорядкув. П.Павлій, М.Родіна, М.Стельмах. За ред. М.Рильського. – К.: АН УРСР, 1955. – 670 с.
12. Соціально-побутові пісні / Упоряд. і передм. О.Хмилевської. – К.: Дніпро, 1985. – 331 с.
13. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Уклад. М.Номис / Упоряд., приміт. та вступна ст. М.Пазяка. – К.: Либідь, 1993. – 768 с.
14. Воролай О. Звичаї нашого народу. – К.: Оберіг, 1993. – 592 с.
15. Шухевич В. Гуцульщина. / Репринт. вид.: У 5-ти ч. – Верховина: Журнал "Гуцульщина", 2000. – Ч. 5. – 334 с.
16. Кольберг О. Казки Покуття / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., приміт. та слов. І.Хланті. – Ужгород: Карпати, 1990. – 327 с.
17. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.

18. Дитячі пісні та речитативи / Упоряд.: Г. Довженок, К. Луганська. – К.: Наук. думка, 1991. – 448 с.
19. Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів. Інститут народознавства НАН України, 2000. – 264 с.
20. Кіндратюк Б. Український паремійний фонд про церковні дзвони та дзвоніння // Історія релігій в Україні: Праці XII-ї міжнар. наук. конфер. (Львів, 20–24 трав. 2002 р.) У 2-х кн. – Львів: Логос, 2002. – Кн. II – С.217-223.
21. Чубинський П. Мудрість віків: У 2 кн. – К.: Мистецтво, 1995. – Кн. 2. – 224 с.

Bohdan Kindratuik

FOLKLOR ABOUT CHURCH BELLS AND BELL-RINGING ART

The paper considers because of national creativity (songs, legends) functions of bell-craft, their perception by the people, use bells in daily life and in holidays.

Мирія Новосад

НАРОДНА ПІСНЯ ЯК КОМПОНЕНТ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.

Театр в усі часи був великою духовною цінністю, яка мала незвичайне моральне, культурне і громадське значення. Він, як частина художньої культури, володіє її провідними характеристиками – саморегуляцією та самоналагодуванням. “Тип його естетико-культурної та естетико-соціальної гнучкості пояснюється, – зазначає Н. Корнієнко, – первісною його багатозначністю як об’єкта естетичного та художнього” [1, с.3].

Справжнє мистецтво театру вимагає скоординованих зусиль багатьох мистецьких сил, що складають театральну творчість. На думку Д. Антоновича, “випад із мистецького рівня якогось одного мистецького чинника вже нищить мистецьке осягнення цілості театрального твору” [2, с.18].

Важливим компонентом театральної вистави є пісня. В українському театрі вона має давні корені – від народної опери до водевілю (Г. Квітки-Основ’яненка, М. Лисенка): “Пісня вчить побачити все те, що в театрі називають атмосферою вистави” [3, с.9]. Як музика, так і пісня в театральному творі є необхідністю, вона складає цілісність твору, допомагає розкрити зміст вистави, її внутрішню стихію. Пісня активно формує сприйняття глядачем театрального твору. Через неї персонаж висловлює не тільки певний зміст, але й розкриває свої внутрішні якості: риси характеру, темперамент, національну, соціальну і моральну сутність. “Будь-яка пісня, – зазначає Ю. Козюренко, – виконана персонажем, стає його характеристикою” [4, с.40]. Єдність театральної вистави з народнопісенною творчістю – народна пісня, дума, народний одяг, ремесла – всеохопно виявляє й визначає своєрідність і самобутність

М. Новосад. Народна пісня як компонент театральних вистав другої половини XIX – початку XX ст.

національної культури. На думку С. Чарнецького, “єдність театрального і фольклористичного погляду на предмет породжує якісно нове розуміння театрального явища і театру як такого взагалі, зближуючи суть понять пісня, танець, музика, обряд як різновиди єдиної театральновидовищної культури” [5, с.97].

Пісня в виставі з’єднує мовний потік, посилює колорит народної розмови, надає глибинної тонізації й індивідуалізації людським характерам, утверджує народну логіку й психологію, народний морально-етичний кодекс, служить аргументами й порадами в розмовах персонажів і допомагає яскравіше виразити провідну сюжетну лінію вистави.

Введення пісень до драматичних творів стало обов’язковим в українській культурі другої пол. XVIII ст. Прикладом могли служити вертепні драми XVIII ст., де значне місце відводилось пісні. В Галичині здавен вкоренилася традиція колядувати на Різдвяні свята з “вертепом”. Про такий вертеп писав І. Франко: “...вертеп той виліплений з кольорового паперу на подобу шопи і освітлений маленькою свічкою, містить в собі недвижні поприклеювані до дна фігури, чи радше поліплені на текстурку малюнки пресв. Диви з дитям, св. Осипа, вола і осла, пастирів, трьох царів та ін.” [6, с.114]. На Різдвяні свята збиралася юрба молодих людей, які перевдягалися у костюми вертепних героїв і ходили по хатах “живим вертепом”. Тут збереглося більше зразків різдвяної драми, в яких є пісенні дієства, відчувається також вплив польських традицій.

Вертепи були досить поширені і на Наддніпрянській Україні. Перші публікації вертепної драми з музичним матеріалом з’являються спочатку поодинокими номерами в потних збірках “Музыкальные увеселения” (1774), “Малорусский вертеп или вертепная рождественская драма” (1784). Серед цих матеріалів є кілька пісень українських (“Ой під вишнею, під черешнею”, “Ой, гай, гай, гай зелененький”, “Ой кричє, кричє, то чорненький ворон”). У збірці В. Труговського “Собрания русских простых песен с нотами” (видано чотири випуски у 1776-1795) вміщені українські пісні – “Ой послала мене мати зеленого жита жати”, “Ой їхав козак долом водою”.

Під впливом народної пісні поширюється тематика драматичних вистав, комедій, водевілів. Немає сумніву, що саме народна пісня спонукала основоположника нової літературної мови І. Котляревського (1769-1838) ввести цілий ряд пісень до написаних ним драматичних творів, які й започаткували українське театральне мистецтво. Прикладом може послужити “Наталка Полтавка”, сюжет якої побудований за мотивами народних пісень. Пісню “Ой під вишнею, під черешнею” досить часто використовували у вертепних драмах київські бурлаки в 70-х роках XVIII століття” [2, с.7]. У “Наталці Полтавці” названо пісню вико-

ристовує І.Котляревський. Його перу належить кілька пісень, написаних ним для драми “Віють вітри”, “Ой я дівчина – Полтавка”, “Чого вода каламутна”, “Де злагода в сімействі”, “Чим я тобі, дочко, добра не желаю”, “Підеш, Петре, до тієї”, “Начинаймо веселитися”. Популярність пісень І.Котляревського можна пояснити, передусім, тим, що всі вони були написані розмовною мовою й увійшли в класичний фонд народної творчості українського народу. Як зазначив І.Франко: “У щасливий час українським словом розпочав співати” [7, с.124]. Вистава “Наталка Полтавка” ілюструє пісенне розмаїття. Автор використовує народні пісні: “Гомін, гомін”, “Ішов козак з Дону”, “У сусіда хата біла”, “Дід рудий” і вже вицезгадану “Ой під вишнею, під черешнею”. Виходячи з потреб драми, І.Котляревський вводить у драматургічну канву пісні літературного походження XVIII століття: “Всякому городу нрав і права” Г.Сковороди, “От юних літ”, “Ой, доле, людська”. Орієнтуючись на народні пісні, автор певним чином трансформує їх: “Ой ти живеш на гороньці” (“Видно шляхи полтавській”, “Чайка” (“Ой мати, мати”), “Катруся” (“Із-за того Петруся...”). Всього у виставу було введено 20 пісень, які незабаром стали популярними в Галичині й завоювали собі постійне місце в пісенному і театральному репертуарі. Як зазначив В.Шубравський, “вся п'єса є ніби розгортаним, розгалуженим і творчо осмисленим сюжетом народної ліричної пісні” [8, с.94].

Проте виявлення наступності в театральному мистецтві полягало не в копіюванні вироблених мотивів, а в переосмисленні їх змісту та використанні багатого місцевого народотворчого потенціалу.

Тим часом, театральне життя в Галичині мало свої специфічні особливості. З переходом під австрійську владу тут з'являються німецькомовні, польські професійні мандрівні театральні трупи. У Львові був створений міський постійний театр, при якому діяли вказані трупи. Через складні умови розвитку української культури, відсутність національно свідомої еліти про створення української театральної групи ніхто тоді й не мав гадки. Так тривало аж до 30-х років XIX століття, коли на суспільну арену вийшла літературна група “Руська трійця”, яка започаткувала в Галичині нове українське письменство.

У праці “Руський театр в Галичині” І.Франко зазначає: “Перших початків руських представлень театральних в Галичині шукати треба майже рівночасно з першим розбудженням народної літератури... в семінарії духовній” [9, с.357]. Саме у 30-х роках XIX століття відновлюється раніш заборонене навчання українською мовою у Львівській духовній семінарії. Й.Лозинський широко описав українське весілля з піснями “Руське весілля”. За цим збірником у 1835 році семінаристи здійснили інсценізацію “Українське весілля”, яка “стала першою ластівкою українського аматорського театру в Галичині” [10, с.21].

Саме весільні пісні активно формують сприйняття глядачем театрального твору, через які персонаж висловлює не тільки певний зміст вистави, але й розкриває внутрішні якості: риси характеру, темперамент, національну, соціальну і моральну сутність.

Аматорський рух став масовим і проник у найвіддаленіші куточки України. О.Ставицький стверджує: “Аматорські гуртки й стали міцною базою майбутнього українського професійного театру” [11, с.5]. Вони мали вирішальний вплив на зміцнення культурних взаємин між Галичиною і Наддніпрянщиною.

Політична організація “Головна Руська Рада”, центр якої був у Львові, мала серед окружних філій найміцнішу в Коломиї. Саме Коломийська рада взяла на себе ініціативу створення українського аматорського театру. Його організаторами виступили: голова ради Микола Верещинський, бухгалтер Сильвестр Дрималик і священник Іван Озаркевич. Зокрема Р.Затварська стверджує: “У підгірському місті Коломия у 1848 році І.Озаркевич створив драматичний гурток” [12, с.3]. Перша публічна театральна вистава була поставлена в Коломиї у червні 1848 року в обробці І.Озаркевича “Дівка на виданню, або На милування нема силування” [18, с.68]. Це була переробка драми І.Котляревського “Наталка Полтавка”. Нами вже розглянуто пісенне наповнення драми І.Котляревського. Як зазначив І.Франко: “І.Озаркевич хотів подати Котляревського галичанам не в оригіналі, а в підгірським киптарі, підганяє мову оригіналу у покутському діалекті...” [10, с.109].

Змін зазнав і сам текст: Наталка в редакції І.Озаркевича стала Анничкою, Возний – Макогоненком. Автор творчо підійшов до використання українських пісень, які відіграють основну роль у виставі. Пісні І.Котляревського також зазнають певних переробок. Так, замість пісні “Видно шляхи полтавській” Анничка співає “Видно шляхи коломиїській”. Пісня у виконанні Возного (Макогоненка) “От юних літ” замінена польською “Або піду утоплюся”, пісню, яку співає Возний “Ой, доле, людская”, Макогоненко співає “Ах, я нещасний”.

Окреслення індивідуальних рис героя диктувало необхідність підсилити суб'єктивний елемент у пісні за рахунок її епічності. І на це йшов І.Озаркевич, коли вносив деякі зміни до арії Аннички “Чого ж вода каламутна?” і Петра “Сонце низенько”. Творче осмислення народних пісень, підпорядкування їх сюжету й характеристикі дійових осіб допомогло українському театру зробити стрибок до розвиненого реалізму. Драматургові доводилося окремі пісні творчо переробляти, зокрема вилучити ті місця, що суперечили розгортанню дії чи вносили дисонанс у розвиток характерів персонажів. Таких змін зазнала пісня “Гомін, гомін по діброві”, замість якої Петро співає пісню “Ішов козак з Дону”

та “Ох доле ж моя, доле ж моя злая”. Зовсім упушено пісню “Ворскла – річка невеличка”. Внаслідок таких перемін “Дівка на виданню...” не могла вважатися твором І.Котляревського. І.Озаркевич з метою зображення особливостей побуту народу, його національних рис творчо використав покутські пісні й мову. І.Франко підкреслює: “Возний у нього говорить як галицько-руський підпанок” [9, с.326]. Пісні Возного і Виборного іншого змісту й художнього забарвлення, в основному гумористичні.

Слід зазначити, що пісня, як складник сюжету, служить не тільки засобом для розвитку інтриги чи характеристики внутрішнього світу героя й підкреслює історично-побутові деталі, а й несе важливе смислове та емоційне навантаження. Як бачимо, пісні у драмі “Дівка на виданню...” передають настрої героїв, роблять твір глибоко народним, розширюють й поглиблюють ідейне звучання окремих епізодів і всього твору в цілому. Важливо відзначити, що характер музики обов'язково відповідав характеру сценічної дії. Завдання музично-пісенного оформлення полягало в тому, щоб емоційно впливати на глядачів, виявляти динаміку дії і неповторку оригінальність п'єси.

Того ж 1848 року І.Озаркевич в Коломиї показав свої переробки “Жовнір-чарівник” – з “Москаля-чарівника” І.Котляревського, “Сватання, або ж Жених навіжений” – з “Сватання на Гончарівці” Г.Квітки-Основ'яненка та п'єсу невідомого автора “Що не pomoже наука, то pomoже батіг”.

У 1850 р. театр І.Озаркевича мав у своєму репертуарі історичні твори “Олена, або Движеніє козаків”, про опришків та гуцулів “Безкидські верховинці”, “Опришки в Карпатах”, написані народною мовою” [6, с.112].

Театральним осереддям стають не тільки Коломия, але й Львів та Перемишль. Ініціатором вистав виступив І.Озаркевич, який прибув на з'їзд українських учених і поставив разом зі львівськими семінаристами “Дівку на виданню...”.

Доцільно зазначити, що в першій пол. XIX століття в українському театрі не було розподілу на драматичні й музичні трупи, а репертуар був різноманітний: трагедії, комедії, мелодрами, водевілі, опери, оперети, пантоміми, балети. Актори повинні були не тільки володіти майстерністю драматичного мистецтва, а й уміти співати, танцювати. Перевага надавалась нескладним операм і п'єсам з музикою, основу яких становили популярні мелодії народних пісень.

Українським театральним центром 1848 року був Перемишль. До репертуару театру входили: “Гриць Мазниця, або Муж заманений” З.Наумовича (переробка з “Жоржа Дандена” Ж.-Б.Мольєра), “Старий візник Петра III” (переробка з комедії А.Коцебу), комедія-опера

Ю.Желехівського “Проциха, або Поплета часом придається” з музикою М.Вербицького. М.Загайкевич відзначає: “...протягом 1848-1849 рр. було поставлено 15 драматичних п'єс” [13, с.9].

Прогресивні діячі культури того часу вірили, що в драматичному мистецтві український народ зможе яскраво й ефективно виразити свою самобутність. Своєрідність української драматургії полягає у правдивому відтворенні життя найнижчих верств суспільства – селянства – з його характерними явищами побуту, звичаїв та обрядів, які супроводжувалися розмаїттям пісень.

В українському театрі часто використовували соціально-побутові, обрядові та ліричні пісні, що були джерелом сюжетів вистав, які побутували на сценах Західної України в першій пол. XIX століття. Так, досить поширеною була переробка І.Озаркевича з “Купала на Івана” С.Шерепері (С.Писарівського), драма “Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого”. Використання української народної пісні визначало жанрову ознаку драми. В ній використано пісні: “В неділю раненько, ше сонне не сходить”, “Там за горою, за високою”, “Летіли лебеді понад став”, поширені у Галичині.

Добре обізнаний з весільним обрядом, І.Озаркевич виводить його на сцену. Весільні пісні підсилюють театральне дійство, надають етнографічної колоритності, виразності покутським звичаям і обрядам. Вони звучать в момент особливого емоційного піднесення, служать кульмінаційним вузлом у розвитку дії драми. Завдяки їм розвивається не тільки сценічна дія, але й драматизм переживань, вірність, щирість почуття. Блискуча драматургічна розробка сюжетного розвитку вистави побудована на утвердженні здорового глузду простих людей, щирості і правдивості їх почуттів, спритності і долепності їх вчинків. За допомогою пісні ми не тільки усвідомлюємо явища життя, але одночасно пізнаємо і оцінюємо їх, проникаємо у внутрішній світ людських взаємин, переживаємо їхні особисті долі. Внаслідок цього в нашій свідомості визріває чітке ставлення до життєвих явищ, сповнене великої емоційної сили.

Створене Ю.Лаврівським 21 січня 1861 року товариство “Руська бесіда” подало намісництву заяву з проханням дозволити організувати у Львові театр. Для збирання коштів на український народний театр талановита молодь організувала музичні подорожі з концертами по Західній Україні.

Відкриття театру (1862) перетворилося на велике національне свято. Для першого спектаклю вибрали повість “Маруся” Г.Квітки-Основ'яненка (перероблену на мелодраму Олександром Голембйовським) з музикою В.Квятковського, диригента оркестру Волинського дворянського театру. Вечір розпочався виконанням увертюри до опери

“Галька” С.Монюшка, після чого був виголошений пролог, написаний О.Огоновським. В антрактах між діями мелодрами оркестр під керівництвом Ляйбольда виконав дві “симфонії” з народних пісень” М.Вербицького” [14]. Всі рецензенти віддають належне високому рівню постановки і грі акторів: “Дійові особи являлись не як актори-комедіанти, але як справжні живі типи з українського села, в якому і сама Маруся проживала” [15]. Гідну оцінку отримала музична частина: “Музика під управлінням п. Ляйбольда була чудова. Симфонія з мотивами русько-народних пісень п. Вербицького здобула загальне визнання” [15]. Як бачимо, не музика Квятковського до п’єси, а “симфонії” Вербицького, виконувани між діями, надали виставі визнання й поширення.

Товариство “Руська бесіда” взяло на себе турботи про організацію і проведення вистав, а також музичних вечорів, у яких все частіше виступали західноукраїнські композитори М.Вербицький, І.Таврівський, А.Вахнянин, С.Воробкевич, В.Матюк. Народна пісня, яка довгий час побутувала в усній традиції, саме завдяки їм зазвучала з театральної сцени. Так, М.Вербицький пише музику до таких драматичних вистав, як “Верховинці”, “Козак і охотник”, “Проциха”, “Жовнір-чарівник”, “Гриць Мазаниця”, “Школяр на мандрівці”, “Галя”, “Не до любові”, “І гроші нінащо, як розум ледащо” та інші, які були побудовані на народно-пісенних традиціях і користувалися неабиякою популярністю у глядачів.

Починаючи з 1870-х років, перед галичанами неодноразово виступав мандрівний театр товариства “Руська бесіда” з виставами: “Наймичка”, “Безталанна” І.Карпенка-Карого; “Не судилось”, “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, “Різдвяна ніч”, “Сорочинський ярмарок” М.Старицького, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Глитай, або ж Павук” М.Кропивницького. Домінуючим компонентом сюжетно-композиційної структури вказаних п’єс виступає народнопісенний матеріал: родинно-побутові, ліричні, обрядові пісні, завдяки яким посилюється реалізм зображуваних подій.

Українських драматургів привабляла драматична колізія пісні “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”. Зокрема, широко використав цю пісню М.Старицький. Органічним художнім поєднанням пісні з поетикою твору автор підтвердив свою глибоку обізнаність з обрядовим дійством та народнопісенністю драми, розкрив реальну картину свята щедрого вечора (перша дія вистави “Меланка”, що супроводжувалася піснями, жартами, розвагами молоді). Не випадково в цій дії використано найбільше пісень, як авторських “Ішов Гриць”, “Як пішла я по суніці у ліс”, так і народних “Ой дзвін дзвонить”, “Ой Потане-джигуне”, “Добрий вечір тобі, зелена діброво”. Сцену закоханих передає автор словами народних пісень: “Ой, повій, повій та буйнесенький вітре”.

М.Новосад. Народна пісня як компонент театральних вистав другої половини XIX – початку XX ст.

“Нашо мені чорні брови” “Ой у полі криниченька, з неї вода протікає” [16, с.130].

Пісня “Ой не ходи, Грицю...” лягла в основу сюжету драми О.Кобилянської “В неділю рано зілля копала” (1908). Художнім компонентом до вистави послужили українські пісні: “Бодай ся когут знудив”, “Гей, на Івана, гей на Купала” – пісня з опери “Купало” А.Вахнянина “Ой є в сім дворі молода панна”. Для розкриття регіональних особливостей, звичаєвості буковинського села, розташованого в покритих лісами Карпатах, режисер В.Василько вводить у виставу “коломийки”, а також багато циганських пісень.

Подібних прикладів не бракує, варто назвати хоча б п’єсу Кирила Тополі “Чари” (1837). Тему, конфлікт, композиційні особливості та ім’я одному з персонажів вистави дала, знову ж таки, пісня “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”. Автор в драматичну основу вводить близько 30 пісень, деякі підпорядковані тематичному змісту вистави (“А ще сонце не заходить”, “Вийди, Грицю, на вулицю”, “Ой ти живеш на горі”, “Ой не ходи, Грицю, довго на вулицю”), інші вжиті для сценічного виконання, художнього розкриття життя та побуту народу і збагачення пісенного репертуару”.

За допомогою мелодійності пісні у виставі глядач сприймає всі життєві явища, в тому числі і художній образ. “Пісня, – як зауважив В.Неллі, – це один з найсильніших засобів виявлення внутрішнього стану персонажа, вона наближає актора до перевтілення в образ і є установленням життєвого тону” [7, с.75]. На фольклорно-пісенній основі побудована драматична спадщина Івана Франка. Вона становить багате джерело для західноукраїнського театрального мистецтва. Пісня “Про шандаря”, записана в с.Лолін М.Рошкевич в 1878 р., була основним джерелом для творчої роботи над драмою “Украдене щастя”. З пісні він запозичив схему сюжетного розвитку подій, взяв за основу для створення типу драми народнопісенні характеристики персонажів.

В.Щурат оцінив драму дуже високо підкреслюючи: “Тема тої драми взята з найліпше знаного Франкові життя народу в Галичині, се є певне, що фабулу взяв автор з нашої народної пісні” [18, с.37]. Порівнюючи сюжет народної пісні з сюжетом драми “Украдене щастя”, легко переконалися в їхній подібності. Тематично пісня “Про шандаря” є немовби продовженням пісні “Про Якіма”. І.Франко зазначав: “Дуже багато говорить сеся пісня про вдачу, погляди і чуття народу, котрий її зложив” [18, с.238].

У виставі “Украдене щастя” виконуються народні пісні: “Ой там за горою, та за кременною”, “Ой там у лісі, ой там у лісі плужочок”, які сприяють поглибленню режисерського задуму вистави, посилюють емо-

ційний вплив на глядача та ширше розкривають сюжет. Драматичні твори І.Франка “Гуцульський король”, “Сон Святослава”, “Рябина”, “Учитель”, “Будка ч.27”, “Світло в п'яті світить” створені на основі народнописенної творчості.

Народні пісні в театральному мистецтві відтворювали зв'язок з природним і соціально-історичним середовищем, моральними цінностями етнічної спільноти народу й зберегли культуру спадкоємності та традицій.

1. Корнієнко Н.М. Театр як діагностична модель суспільства / Автореф. дис... д-ра мист.: 17.09.01. – К., 1993. – 47 с.
2. Антонович Д. Український театр // Українська культура. – Реттенбург, 1947. – 18 с.
3. Рыбаков Ю. Эпохи и люди русской сцены 1672-1823 гг. – М.: Искусство, 1985. – 154 с.
4. Козюренко Ю. Музыкальное оформление спектакля. – М., 1986. – 127 с.
5. Чарнецький С. Нарис історії Українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – 253 с.
6. Чернопиский М. Коломия як осередок національної культури України середини ХХ століття // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С.112-121
7. Франко І. Вибрані статті про народну творчість // Українське літературознавство. – 1970. – № 6 – С.119-148.
8. Шубравський В. Фольклорно-етнографічні джерела п'єс І.Котляревського // Народна творчість та етнографія. – 1969. – № 4. – С.94-106.
9. Франко І. Руський театр в Галичині // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т.26. – С.357-358.
10. Резанов В. Драма українська. Сценічні вистави у Галичині. – К., 1926. – Вип.1. – 201 с.
11. Ставицький О. Бувальщина. – К.: Дніпро, 1990. – 406 с.
12. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. – Коломия, 1997. – 87 с.
13. Загайквич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К., 1960. – 190 с.
14. Слово. – Львів, 1864. – № 23.
15. Слово. – Львів, 1864. – № 25.
16. Худолєв В. Народна пісня в українській драматургії // Народна творчість та етнографія. – 1963. – № 1. – С.130-133.
17. Волошин І.О. Джерела народного театру на Україні. – К., 1960. – 227 с.
18. Шурат В. Літературні портрети // Зоря. – Львів, 1896. – № 3. – С.37-49.

Maria Novosad

NATIONAL SONG AS COMPONENTS OF THEATRICAL PERFORMANCES OF THE SECOND HALF XIX – BEGINNING XX CENTURIES

The paper considers tradition of use national songs in the Ukrainian theatrical art, influence songs on dramatic art of performances on an example of creativity of the Ukrainian writers.

Наталія Дженджеруха ДОСЛІДЖЕННЯ КОБЗАРЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ П.КУЛІША

До важливих чинників становлення й розвитку української державності на сучасному етапі належить національно-культурне та духовне відродження. Зокрема потребує постійного і глибокого вивчення кобзарська творчість, що відобразила в епічних образах фундаментальні риси менталітету українців, протягом всього свого існування виступала важливим аспектом національної ідентичності та самоутвердження народу.

Дослідження кобзарського мистецтва здійснювалось, передусім, в плані розгляду його як фольклорної спадщини українців, до якої інтерес науковців особливо посилюється в період *романтизму* (ХІХ ст.).

Великий фактичний матеріал у сфері кобзарського мистецтва зібраний українськими фольклористами ще починаючи з середини ХІХ – до початку ХХ ст., коли творчість народних співців знаходилась в стані активного побутування. Це збірки М.Цертелєва, М.Максимовича, І.Срезневського, П.Лукашевича, А.Меглинського, М.Маркевича, О.Рубця та інших.

Більш серйозних досягнень наукового характеру здобула українська фольклористика у вивченні народних дум в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Героїчному епосу присвятили спеціальні праці К.Квітка, Д.Рєвувцький, Г.Хогкевич та багато інших. У музичному аспекті думи вивчали М.Лисенко і Ф.Колєсса.

Вагомий внесок у дослідження кобзарського мистецтва вніс П.Куліш своїм фундаментальним дослідженням “Записки о Южной Руси” (Т.1. – 1856; т.2. – 1857) [53].

Сфери діяльності Пантелеймона Куліша (1819–1897) – письменника, літературознавця, мовознавця, фольклориста, етнографа, публіциста, редактора, видавця, культурного та громадсько-політичного діяча були віддзеркаленням тогочасного суспільного й громадсько-культурного життя в Україні. Про П.Куліша писали різне як його сучасники, так і послідовники, часом з протилежними аргументами і аналізами. Його постать цікавила багатьох видатних політиків, вчених, літераторів. Високу оцінку творчій діяльності П.Куліша давали М.Грушевський, І.Франко, М.Коцюбинський, Т.Шевченко, О.Барвінський та багато інших.

Зовсім по-іншому оцінювали П.Куліша в період панування радянської ідеології. Його світогляд і творчий метод розглядався як суперечливий процес, що розвивався від поміщицько-буржуазного лібералізму до буржуазного націоналізму, реакційного слов'янофільства і

вірнопідданського схилення перед царизмом аж до позицій буржуазно-націоналістичної ідеології, містицизму, клерикалізму.

П.Куліш став одним із тих, чий погляд і творчість згідно з радянськими приписами хибно трактувались і замовчувались протягом багатьох десятиліть. Проте сьогодні, в час відродження української духовності, нове і об'єктивне слово про П.Куліша як культурного діяча прозвучало у роботах Є.Маланюка, В.Івашківа, М.Жулинського, Є.Нахліка. Роль і значення досліджень П.Куліша на фольклорно-етнографічній ниві, зокрема у справі вивчення кобзарського мистецтва, підтверджують сучасні наукові розвідки С.Грици.

Яскравим прикладом значущості творчої спадщини Куліша є і перевидання його творів, зокрема літературних у 90-х рр., а також репринтне видання “Записок о Южной Руси” у 2-х томах у 1994 році видавництвом “Дніпро” [1], яке не втратило своєї вартості і в наші дні.

Праця пройшла довгий і тернистий шлях свого створення, поки вийшла у світ. Адже, як зазначає сам автор в “Записках о Южной Руси”, основний матеріал був зібраний ще дванадцять років до того, як була видана книга. Основною проблемою, попри ідейні коливання самого П.Куліша, були й цензурні перешкоди, які так чи інакше вплинули на зміщений матеріал, назву книги, час та обсяг видання. Не останнє місце займали фінансові питання.

Як зазначається у передмові до “Записок”, П.Куліш планував видати “въ нѣпредѣленномъ количествѣ томовъ, Записки о Южной Руси, въ которыхъ бы каждый просвѣщенный Русскій человекъ имѣлъ энциклопедію разнообразныхъ свѣденій о народѣ, говорящемъ языкомъ Южно-Русскимъ” [1, с.III-IV].

Однак у світ виходить тільки два томи, вміст яких складає неординарний матеріал. П.Куліш пояснює це тим, що, займаючись етнографічними дослідженнями, він планував підготувати свої зібрання як додаток до чинної праці. На жаль, нічого подібного в той час не передбачалось. Бачачи, як повільно відбувається розвиток української етнографії, усвідомлюючи, що питання залишається відкритим, Куліш вирішує сам видати “Записки” і розворушити своїм прикладом інших.

До “Записок” увійшов матеріал на різноманітну тематику. Народній поезії цілком присвячений лише перший том. Він містить зібране й опрацьоване як самим Кулішем, так і іншими дослідниками.

У передмові він пропонує створену ним орфографію під назвою “кулішівка”, що заклала основи сучасного українського правопису.

У I-му томі, окрім історичних відомостей про Україну і, частково, Польщу, чільне місце, значне за обсягом, займають розповіді про кобзарів та лірників, їх життя, побут, світогляд, творчість та репертуар, друкуються

автентичні фольклорні твори. Також ставиться питання про авторство дум та історичних пісень, питання про роль і значення народної творчості у суспільстві, про психологію спілкування зі співцями-виконавцями, про роль української мови у вивченні та опису словесності.

У II-му томі фольклорний матеріал займає порівняно мало місця, а тому менш цінний для науковців.

При викладі матеріалу автор не дотримується жодного плану, системи, зазначаючи: “Я включаю сюда все, что нахожу въ своихъ записныхъ книжкахъ, въ томъ видѣ, въ какомъ оно внесено туда, предоставляя каждому рыться въ моёмъ несортированномъ скарбѣ и находить между множествомъ для него ненужнаго что-нибудь и пригодное, – подобно тому, какъ я рылся въ памяти стариковъ и старухъ, пахарей, чабановъ старосвѣтскихъ, почти неграмотныхъ пановъ и престарелыхъ монаховъ” [1, с.101].

Порівняно з іншими фольклорними збірниками, виданими в той час, новим у “Записках о Южной Руси” була публікація не лише автентичних фольклорних творів, а й опис середовища, в якому вони побутують. В роботі докладно розповідаються історії знайомства з кобзарями, співцями і казкарями, подається біографія кожного, характеристика і портрет, наводяться їх оповіді про історичне минуле у супроводі думи, пісні чи казки. Розповідаючи про кобзарів і лірників, Куліш старався описати особливості манери виконання кожного з них, зафіксувати їх репліки, вказати, де, коли, ким і від кого записаний епічний твір.

Отже, збірник Куліша носить безперечно наукову цінність, оскільки тут вперше застосовано метод вивчення народної творчості в тісному зв'язку з побутом і умовами життя носіїв фольклору.

Вивчаючи та аналізуючи матеріали про кобзарське мистецтво, можна зробити висновок, що дослідження Куліша дають змогу простежити побутування кобзарства протягом трьох періодів його розвитку: 1) в період козацтва, 2) у перехідний період (після зруйнування Запорозької Січі) і 3) на сучасному Кулішеві етапі.

Про побутування кобзарства в часи козацтва свідчать численні зразки народної словесності, які знаходимо у книзі. Так, в “Думе о козаке-бандуристе” зображено старого козака після кривавої битви. Він виливас свій смуток про недалеку смерть у пісні і грі на бандурі, яку називає вірною подругою і звертається до неї як до найближчої, найдорожчої людини. Аналізуючи думу, Куліш зауважує, що бандура була такою ж необхідністю для козака в дорозі, як і люлька, бо названа “подорожною”. І коли козак залишився без нічого, то –

Тільки й зосталася ему бандура подорожня

Та у глибокій кишені люлька-бурунька

[1, с.185].

Вже таке зближення бандури з люлькою, котра, за відомою піснею, миліша за жінку (*Мині зь жінкою не возитьця*).

А тютюн та люлька козаку в дорозі знадобитця [1, с.185]), показує, якою вживаною вона була в ті часи, коли людина не мала іншого засобу вираження та засвідчення своїх подвигів, крім пісні.

Куліш писав про вплив козацького духу на всі верстви населення України, на популярність козацтва: “Бандура сдѣлалась на Украинѣ общеупотребительнымъ инструментомъ у всѣхъ, кто самъ себя называлъ козакомъ, или кого другіе такъ называли. Чтобы въ козацкій вѣкъ и въ козацкомъ обществѣ называть себя козакомъ, или отъ другихъ получить такое названіе, для этого нужно было имѣть всѣ отличительныя свойства козацкаго характера, а въ томъ числѣ и искусство выраженія козацкихъ чувствъ” (тобто гру на бандурі) [1, с.188].

На той час бандура була популярна як серед простого козацтва, так і серед козацької старійшини. Так, у пісні про перебування Палія в Сибіру показано яке важливе значення мала бандура в житті козака. Тут розповідається про козацького ватажка, який, будучи в неволі, тужить за рідним краєм. Відчуваючи наближення старості, він кається у своїх гріхах, шукає втіхи та душевної рівноваги, звернувшись до релігії та філософських роздумів:

Прийшовъ панъ Палій додому да ѝ сівъ у наміті,

На бандурці вигравае: “Лихо жити въ світі!”

Той, душу заклавши, свиту, бачъ гаптуе,

А той по Сибіру мовъ у лузі дубуе!” [1, с.190].

Отже, два способи душевного вливу (релігійний і поетичний), показані, в пісні поруч, дають змогу зрозуміти, що бандура і пісня мали в давнину друге місце після молитви.

Ще одним свідченням того, що бандура була невід’ємною частиною козаків, є зображення Запорожця на картинах, яке можна побачити у старосвітських міщанських та козацьких світлицях. Куліш подає опис зображення козака, що сидить, склавши ноги навхрест, і грає на бандурі; біля нього в лісі пасеться кінь, а в даліні на дереві висить ногами догори жид, а деколи і лях. Під кожною із картин є віршовані написи, які мають багато варіантів. Один з них починається так:

Струни мої золоті! Заграйте мні стиха,

Ачей козакъ-нетяжище позабуде лиха... [1, с.192].

Ці рядки нагадують загальний характер пісні про Палія і вказують на звичайну, вжиткову роль бандури в житті козака. Народ полюбив зображення запорожця з бандурою в руках (яке в більшості стало називатися Козак Мамай). А якщо полюбив народ, то це означає, що зображення схоже на свою натуру, тобто образ Запорожця обов’язково

асоціювався з інструментом. Звернувшись до бандурних золотих сгун, запорожець виражає глибокий сум з приводу свого бурлацького, страждального, подеколи і розгульного, життя. Хоч він і говорить, що у них в Січі “гладко пьють, якъ зь лука бьють”, з ранку до ночі, хоч він і вихваляється своїми молодецькими подвигами, але тут же в комічних фарбах зображає безсилля майбутньої самотності серед черствого товариства, у його словах чується те ж саме, що виражала і бандура Палія: “Лихо жити въ світі!..”

Таким було призначення бандури для козака в старі часи, таку роль вона відігравала і для простого народу. Це був засіб для вираження глибоких переживань, а не веселий інструмент для танців, хоч веселість чи комізм в малоросійському характері завжди йдуть поруч із сумом. І бандурист з журби може вдарити танцювальної, ніби бажаючи закругляти у вихорі танцю і забути на деякий час своєю тугу. За свідченням Куліша, саме так було в старі часи, в часи воєн, походів козаків проти татар, турків, поляків.

Куліш простежує поширення бандури серед народу в історичному перерізі, визначає зміни як соціально-політичні, так і естетичні, що вплинули на популярність інструмента, на повагу до нього. Так, він зауважує, що в пізніші часи молоді козаки згодом женились, робились більш поважними людьми, їх поглинали зовсім інші турботи. І тільки у веселу хвилину вони брались за бандуру і танцювали під неї з чаркою на голові, а деколи й плакали. Ще більше занепала бандура “въ-слідствіе перехода дѣятельной силы народнаго духа въ другой классъ общества” (після ліквідації Запорозької Січі). Тепер “козаки между козаками измелъчали... бандуры ихъ раскололись въ щелья...” [1, с.189]. І, судячи з усього, відтоді бандура стає інструментом мандрівних музик, в основному сліпців, які все ж зуміли зберегти основний репертуар козацтва – історичні пісні та думи, які стали своєрідним музично-поетичним літописом історії козацтва.

Треба зазначити, що серед співців були як кобзарі і лірники, так і прості старі-жебраки. Куліш характеризує їх так: “Старинные нищие привлекали къ себѣ народъ не жалобами на свое убожество, а звуками и содержаниемъ пѣсенъ, которыхъ не въ силахъ была удержать память лѣтвца-работника, занятая иными заботами. Нищие нашего времени добываютъ себѣ подачу однообразнымъ канюченьемъ, которое надоѣдаетъ слушателя, не возбуждая въ немъ никакого благороднаго чувства” [1, с.3].

Саме про такого жebraка Куліш розповідає на перших сторінках своїх “Записок”. У сліпця за поводиря був бідний, обдертий хлопчина, якому він давав уроки жebraцтва, тобто чинив випрошувати милостиню, терпіти голод і холод, “копійочку на чорний день”, не зустрічаючи при

цьому ні одного світлого, і бути байдужим до свого становища. Але репертуар цього співця складався не тільки з завчених фраз. Серед усього “хламу” Куліш запримітив “Легенду о Золотых Воротах”, якої раніше не чув, і помістив її у збірнику [1, с.3].

У своєму дослідженні Куліш знайомить читачів із “справжніми” народними співцями – лірником Архипом Никоненком з Оржиці Полтавської губернії, кобзарем Андрієм Шутом з Олександрівки Чернігівської губернії та Миколою Ригоренком із села Червоний Кут Харківської губернії, які репрезентували традиції трьох губерній.

Треба відзначити, що, розповідаючи про кобзарів, автор не дотримується ніякого плану щодо характеристики співців. Він подає все те, що зауважує в них, те, що його вражає. Аналізуючи написане, можна зробити висновок, що кобзарі були люди працьовиті, ввічливі, охайні, поважні, вдумливо ставились до життя. У кожного з них була своя хата, господарство, сім'я. Вони сукали віршовки, робили упряж, і завдяки цьому жили в достатку. Отже, бандура була не основним їх засобом заробітку, що давало можливість більш серйозно ставитись до виконавства.

Описуючи кобзарів, Куліш зазначає, що у них була відмінна пам'ять, яка зберігала велику кількість дум та пісень. Також вони володіли хорошим голосом.

Стосовно репертуару, то він значно різнився у виконавців. Це залежало як від уподобань самих співців, так і від слухацької аудиторії. Так, у репертуарі лірника Архипа Никоненка були думи та історичні пісні, серед яких “Дума о козаке Голоте” (яку Куліш видав уперше), “Дума о вдове и трёх сыновьях”, “Дума о сестре и брате”, “Дума о буре на Черном море” та “Дума о бегстве трёх братьев из Азова” [1, с.8-42]. А судячи з того, що він грав на весіллях, можна зробити висновок, що до його репертуару входили також і пісні любовного характеру та танцювальна музика.

В репертуарі Архипа Никоненка була ще одна дума – “Дума про Івася Коновченка”. Про це свідчить рукопис П.Куліша, який був знайдений в Чернігівському історичному музеї. В рукописі вміщено уривки даної думи, двічі записані Кулішем з уст Архипа Никоненка. Коли розставити уривки дворазових записів Куліша в сюжетній послідовності, то вони матимуть вигляд майже завершеного, досить оригінального твору, який дещо відрізняється від інших варіантів думи. Але чомусь цей матеріал не увійшов до видання.

Кобзар Андрій Шут був не дуже прихильним до жартівливих творів, пісень любовних та обрядових. Як людина глибоко віруюча він співав переважно псалми в честь Ісуса та всіх святих, надавав перевагу історичним пісням та думам, до яких ставився з пошаною. П.Кулішу

А.Шут продиктував такі пам'ятки народної словесності: “О вдове и её сыновьях”, “О Ганже Андыбере”, “О Хмельницком и Барабаше”, “О Хмельницком и Василе Молдавском”, “О Ивасе Вдовиченке (Коновченке)”, “О Белоцерковском мире и о войне из-за них”. Однак в “Записках о Южной Руси” видавець помістив тільки дві останні [1, с.51-63]. Інші думи в 1845 р опублікував у збірнику А.Метлинського.

До репертуару М.Ригоренка входили тільки історичні пісні та думи, які кобзар перейняв від попереднього господаря своєї бандури – запорожця. Це перший випадок, коли видавець дає можливість визначити ту епічну традицію, яку продовжував кобзар. Куліш повністю опублікував три думи, записані від Ригоренка: “Думу о Марусе Богуславке”, “Думу о козацкой жизни”, “Думу о победе под Корсунем”. А “Думу о Ганже Андыбере” поєднав з попередньо записаними варіантами [1, с.200-228].

Записи Куліша дають уяву про манеру виконання співців. Описуючи Архипа Никоненка, видавець зауважує, що той співав дуже повільно; крім того, що роздумував угорос, гойдав головою і глибоко зітхав, він іноді дуже переймався змістом пісні, внаслідок чого його голос тремтів все більше і більше, і, на кінець, ридання переривало на декілька хвилин спів і музику. Для Никоненка, як і для багатьох інших виконавців, було характерним зупинятись посеред пісні і, перебираючи струни, повторювати проспіваний вірш, робити повчальні висновки і доказувати їх на практичних прикладах.

Дослідження Куліша дає змогу проаналізувати форму тогочасних інструментів. Так, описуючи М.Ригоренка, видавець говорить про те, що бандура, яку запорожець передав Ригоренку, мала вісім струн. Розповідаючи ж про Архипа Никоненка, Куліш пояснює, що ліра – рід скрипки з колесом всередині замість смичка, як у петербурзьких співців. Оскільки вона гучно голосить, на ній можна грати на весіллях, де, як відомо, шум і гам, котрий заглушує тихе рокотання бандурних струн. З цього можна зробити висновок про різнохарактерне звучання голосу під час гри на цих інструментах.

Отже, детально описуючи кобзарів, Куліш дає можливість не тільки звернути увагу на кобзарство як на окремий, незалежний вид мистецтва, а й визначити його характерні риси. Так, описана поведінка під час гри вирізняє певні виконавські принципи. Аналіз голосу, характеристика тембру та інтонації визначає вокальні особливості виконання окремих жанрів. Глибоке вникнення у зміст тексту, вміння достеменно передати події, справити враження на слухача свідчать про багатий внутрішній світ виконавця та володіння певними акторськими здібностями. Знання необмеженої кількості дум становить ще одну

характерну рису кобзарів-бандуристів – наявність неабиякої пам'яті, яка пізніше буде визначена як епічна.

Систематизуючи дані про репертуар кобзарів, можна зробити висновок, що до нього входили думи та історичні пісні, танцювальна музика, псалми і пісні любовного та обрядового характеру, жартівливі твори. Проте кожен із виконавців вибирав твори за власним смаком та згідно з уподобаннями слухачької аудиторії.

Описуючи інструменти виконавців, Куліш дає можливість зберегти дані не тільки щодо форми та музичних властивостей бандури і ліри, але й визначити їх вплив на вокальні особливості співця.

Вперше в історії дослідження кобзарства П.Куліш ставить питання про авторство дум. Він приходить до висновку, що думи і пісні склалися в час подій або відразу після них самими очевидцями-козаками, учасниками боїв, а не жебраками-сліпцями. Новини, вразивши уяву, давали стрій думкам авторів, спонукали до творчості. Думи створювались на честь, а деколи із критикою на відомих особистостях. Так, в “Краткой Истории о Бунтах Хмельницкого”, написаній сучасником цих бунтів, говориться, що наречена Тимофія Хмельницького, перед побаченням з ним, наказала співати про нього “думу козацьку”, а в Літописі Величка згадується, що Іосиф Шумлянський, наперекір гетьману Самойловичу, “зложил собою думу альбо пѣснь о Вьнской войнѣ” [1, с.179].

П.Куліш вперше класифікував кобзарську поетичну творчість. Він поділив пісні на козацькі, які побутують на Україні, та невольницькі, які описують перебування козаків на турецьких галерах чи в полоні у турків і татар. Куліш зазначає, що оскільки чоловіки жіночих пісень не співають, а жінки козацьких, то невольницькі повинні були б складатись та виконуватись самими невольниками. Також автор зазначає, що в невольницьких піснях слід розрізняти два види: плачі та “славословія”. Останні, за Кулішем, створювались зазвичай вдома, на честь героїв, і склалися більше із урочистих сцен, ніж із жалів. Але їх творцями були ті ж самі люди, що зазнали “турецької каторги”. Про це неодноразово свідчать оспівані події, які могли бути відомі тільки невольникам.

Аналізуючи Кулішеві “Записки”, маємо можливість простежити періоди побутування і кобзарського репертуару. Так, у розповідях про себе Архип Никоненко зазначає, що малі (теперішні) старці нічого не тямлять у кобзарському мистецтві. Про навчання і слухати не хочуть, кажучи, що думи – це все брехня. Раніше співці були покірні: “що намъ скажуть на глумъ, а ми беремъ на умъ”, “а теперъ дитиня рідної не навчишь, такъ у світі настало” [1, с.13-14].

Отже, сучасники відреклись від свого минулого, їм стало не цікавим те, що не нагадує сучасного життя, те, що не є актуальним. Старі

співці через апатію та неувагу слухача стали менше виконувати і забувати думи. Дехто із них закинув свою бандуру і не співав пісень. Охолонувши до свого ремесла, мало хто пам'ятав думи цілком. Через зміну смаку слухачів твори перетворились на віршовані уривки, доповнені прозою.

Все це серйозно хвилювало Куліша. Він прагнув врятувати від забуття “пам'ятник життя та історії свого народу”, збираючи народну творчість сам і спонукаючи, закликаючи до цього інших науковців.

Поряд із проблемою збереження народної творчості, Куліш ставить питання і про компетентність збирання матеріалу, яке висвітлює у “Записках о Южной Руси”. На його думку, це справа досить складна і вимагає як багато часу, так і вміння та практики. Куліш говорить, що “кабінетні люди” помиляються, повторюючи один за одним, що пам'яток старовини вже не залишилось. Потрібно вміти тільки їх зібрати. Для цього треба не наводити довідки та запрошувати до себе сивих старців, що викликає у них немало підозри, а йти в народ, спілкуватись з ним, вміти увійти в довіру, сподобатись, бо не кожен розкриється за чарку горілки та розповідь про знані ним події минулого.

Як людина освічена, Куліш розумів, яку цінність для розвитку держави становлять зразки фольклору та етнографії, яке значення матимуть фольклористичні праці в майбутньому. Він вважав, що “коли не залишиться на світі жодного бандуриста і коли сліди старосвітського життя стануть шукати тільки в рукописах, тоді ім'я кожного збирача творів народної поезії буде мати щось загальне з їх невідомими творцями, і навряд чи автори будуть жити так довго за своїми літературними творами, як за записаними та виданими ними народними піснями” [1, с.220-221].

Незважаючи на численні недоліки, які стосувались наукових принципів (Куліш, друкуючи народнопісенні зразки, інколи об'єднував твори різних традицій, подавав думи-підробки за оригінали, втручався у тексти), книга була сприйнята, добре зустрінута сучасниками. Працю високо оцінив український поет, художник, мислитель, Т.Шевченко, який, висловлюючи подяку Кулішеві, писав, що це “справді алмазний подарок” [2, с.333]. Після виходу в світ I-го тому “Записок о Южной Руси” велику позитивну рецензію в “Отечественных записках” (1857) надрукував М.Костомаров – видатний історик і етнограф [3, с.27]. Позитивно відгукнувся і відомий дослідник фольклористики та етнографії академік О.Піпін, який визначив “Записки о Южной Руси” як незвичайне явище у фольклорно-видавничій практиці, що є не “голим” збірником народної поезії, а новою своєрідною формою фольклорно-етнографічного дослідження [4, с.232].

Матеріали, вміщені у “Записках о Южной Руси”, були не лише позитивно оцінені, але й активно використовувались у працях відомих

науковців, що переконливо свідчить про дійсну цінність книги. Так, зокрема, дослідження П.Куліша про бандуру в козацькому середовищі використовує як джерельний матеріал корифей українського музичного мистецтва М.Лисенко в роботі “Народні музичні інструменти на Україні” [5, с.32].

Значні посилання на П.Куліша знаходимо у роботі “Кобза і кобзарі” В.Ємця – відомого бандуриста-виконавця діаспори [6]. Великий цитатний матеріал з роботи П.Куліша “Записки о Южной Руси” подає у своїх дослідженнях, зокрема у монографії “Музичні інструменти українського народу”, письменник, бандурист, музикознавець Г.Хоткевич [7]. Значні фактичні документальні джерела П.Куліша для дослідження постатей народних кобзарів використали у праці “Народні співці-музиканти на Україні” сучасні науковці – Б.Кирдан і А.Омельченко [8]. Цитує П.Куліша у роботі “Кобзарі” і дослідник фольклористики та етнографії Ф.Лавров [9]. Кулішеві описи козацтва використані також у образотворчому дослідженні Т.Марченко “Козаки Мамаї” [10].

Добре відгукнувся про працю П.Куліша й І.Франко – український вчений, письменник, громадський діяч. Захищаючи українську літературну мову від мовного засмічування, він зараховує П.Куліша до старшого покоління, яке “не лякається здобувати українському слову нові поля” [11, с.175]. А у статті “Bel parler Gentile” (“Вишукане красномовство”) Франко підносить на високий щабель поцінувань фольклорно-етнографічні студії Куліша [12, с.10].

Високо цінує дослідження П.Куліша С.Грица – одна з найвідоміших сучасних фольклористів. В своїх роботах вона внесла П.Куліша до когорти українських фольклористів XIX ст., “лева частка праць яких була присвячена дослідженню українського епосу” поряд із М.Цертелєвим, М.Максимовичем, М.Костомаровим, М.Драгомановим та іншими [13, с.211].

Таким чином, “Записки о Южной Руси” були позитивно оцінені і користувались неабиякою популярністю як серед сучасників, так і серед послідовників автора. Вивчення та дослідження П.Кулішем кобзарського мистецтва дало науковцям багато цінної інформації, гіпотез і висновків не тільки в галузі музики, але й у вивченні історії, культурології, естетики, психології музичного виконавства.

1. Куліш П. Записки о Южной Руси. – К.: Наукова думка, 1994.
2. Радзкевич В. Короткий нарис історії української літератури: Підручник для шкіл і самоосвіти. – Львів, 1919.
3. Бондаренко А. Над рукописом “Записки о Южной Руси” // Народна творчість та етнографія. – 1969. – № 4. – С.26-36.
4. Кирдан Б. Собирантели народной поэзии. – М.: Наука, 1974.

5. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – К: Наукова думка, 1969. – 585 с.
6. Ємець В. Кобза і кобзарі. – Берлін, 1923. – Репринтне видання. – К.: Музична Україна, 1993.
7. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків. ДВУ, 1930.
8. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К.: Музична Україна, 1980. – 181 с.
9. Лавров Ф. Кобзарі. – К.: Мистецтво, 1980 – 252 с.
10. Марченко Т. Козаки-Мамаї. – К.: Опішне, 1991.
11. Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К., 1982. – Т.28.
12. Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К., 1982. – Т.41.
13. Грица С. Предмет усної народної творчості: Напрями і методи дослідження // Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль: Астон, 2000.

Natalia Dzenderukha

RESEARCH KOBZAR ART IN A CREATIVE INHERITANCE OF PANTELEJMON KULISH

The paper considers one from legs folk art of activity of the known ukrainian writer P.Kulish, in particular convention and study by him kobzar art – personalities, toolkit, repertoire of the national initiators, that has found the most full reflection in work “of a Slip about Southern Rus”.

Лілія Пасічняк

ТРОЇСТА МУЗИКА В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Народно-ансамблеве інструментальне мистецтво є невід’ємною складовою частиною духовного життя України. Своім корінням воно сягає епохи Київської Русі. Про це свідчать писемні пам’ятки: рукопис Упиря Лихого (1047 рік), “Повість минулих літ” (1074 р.), Рязанська Кормча Книга (1284 р.); малюнки на мініатюрах Годуновського псалтиря кінця XVI ст., нотних Ірмологіонах XVII-XVIII ст. та ін.

Неабияку роль у становленні та формуванні ансамблевого інструментального мистецтва в Україні відіграли школи, що виникали при монастирях, єпископських катедрах, братствах. Так, 1738 року в м. Глухові було відкрито музичну школу, що мала готувати співаків для Придворної співацької капели в Петербурзі, а також музикантів-інструменталістів. У ряді українських міст, які користувалися привілеями магдебурзького права, протягом тривалого часу існували музичні цехи, завдання яких було впорядкування повсякденної праці своїх членів, захист їх професійних інтересів і юридичних прав.

Існував ще один пласт культури – музика кріпаків у поміщицькій садибі. При дворах ряду магнатів були хори, оркестри, оперні та балетні трупи, невеличкі інструментальні ансамблі, музичні і театральні школи.

В період Козаччини (кінець XVI–XVIII ст.) кожний полк козацького війська мав власну музику. М.Грушевський писав: “Браво вилітало

козацтво і, стримуючи розігнаних коней, рівнялося в ряди. Замачали ріжнокольорові значки. Довбиші вдарили в тулумбаси, і в такт їм засурмили сурмачі” [1, с.219].

В Україні склалися міцні традиції ансамблевої гри на музичних інструментах. Її становлення пов'язане з роллю у повсякденному трудовому житті, де вона виконувала переважно ужиткові функції. Першими найпростішими формами були сигнальна і народна інструментальна музика обрядово-ритуальної дії. Сюди можна віднести весільні обрядові інструментальні мелодії, в основі яких – традиційні наспіви типу ладкань, а також похідна музика, марші, що супроводять весільні процесії і награвання. Ось як це описує М.Грінченко: “Ціла низка інструментальних мелодій супроводить народне весілля: тут і марші, які зустрічаються при різних весільних походах, тут і скрипкова мелодія, що награвється при прощанні молодої, вітальні мелодії гостям “на день добрий” чи інструментальне сповіщення перед хатою молодої, коли до неї приходить молодий зі своїм походом” [2, с.56]. Зустрічаємо згадки про весільну музику і в українських піснях.

З давніх часів жителі Карпат звуками трембіти інформували про народження або смерть людини, повернення з полонини пастухів, про якісь важливі події. Інструментальна музика супроводжувала і короткий “весільний ритуал” у рамках похоронного обряду – “весілля з мертвим” – який у Буковинських горах чинили, коли ховали неодруженого [3, с.12]. На похорон використовувалося від одного до 4-х інструментів (дуєт дідиків, флюяра, трембіта). І до сьогодні на Гуцульщині, у інших регіонах України різдвяні колядки та щедрівки супроводжуються інструментальним супроводом: скрипка, бас, цимбали та бубон. Традиційно були при колядуванні дзвоник, роги і трембіти.

В музичному побуті України XVI–XIX ст. широко розповсюджена танцювальна музика різних жанрів: гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, дудочка, коломийка тощо. Великою популярністю користувалися танці інших народів: полька, краков'як, бариня, чардаш, полонез, кадрили та ін. Окремі танцювальні мелодії виконувались сольо, інші – різними ансамблями.

Значною мірою еволюція інструментальної ансамблевої музики в Україні пов'язана з появою цимбал (XVII–XVIII ст.), на яких одночасно виконувалися прикрашена орнаментикою мелодія і гармонійний супровід, різноманітні фактурні прийоми гри (арпеджіо акордами, пасажі по всьому регістру, тремоло, глісандо). В словнику XVII ст., який видав В.Житецький, слово цимбали пояснюється – “бряцало, кимвал, доброголасен” [4, с.162]. Середньовічний поет Климентій Зіновійв так пише “о музиках, меновите о цимбалистах и скрипниках” [5, с.136]. Про суміс-

ну гру скрипки і цимбал маємо довідки з літературних джерел XVII ст. Одну із них приводимо із вірша уже згаданого нами поета К.Зіновійва: “А веселії паче веселими бивають, когда музики в скрипку і в цимбали іграють” [5, с.355]. Дуже швидко першість у народній інструментальній музиці, особливо у ансамблях, посіла скрипка, що стала улюбленим і широко розповсюдженим народним інструментом (кінець XVI–початок XVII ст.) Словник Зизанія (1596 року) згадує “скрипицу” [4, с.14]. Неабияке значення мало й удосконалення дерев'яних духових інструментів в популяризації та розвитку народного ансамблевого музикування.

У XVIII ст. та на початку XIX ст. інструментальні ансамблі звучали разом з хоровим співом у церквах. Такі спроби мали місце в містах і селах Західної України. В римсько-католицьких (польських) костельох, зокрема у Львові, до релігійних відправ залучались, крім вокалістів, музиканти-інструменталісти [6, с.38]. Як свідчить Я.Ісасвич, “братство впроваджувало не лише хор, а й інструментальну музику: на свята гра капели лунала з вежі Корнякта, всупереч єпископській забороні, 1722 р. з будинку члена братства Семена Гребінки “постійно грала музика” [7, с.52]. У Львові в XVII ст. музичний цех об'єднував у собі музику двох типів – сербської та італійської. “Сербська капела” складалася з музикантів нижчої категорії, які грали на народних інструментах і обслуговували різні побутові свята. “Італійська капела” складалася з місцевих музикантів-професіоналів, які мали певну фахову освіту. Обидві капели виконували як релігійну, так і чисто світську музику. Право грати на весіллях, хрестинах та інших побутово-родинних святах мали лише члени місцевого цеху [6, с.35-36]. “...Натомість ми, музики сербські посполито названі, а саме скрипалі, цимбалісти та інші їм подібні...” [8]. Мова йде про львівських музичних цехових музикантів. Отже, можемо стверджувати, що саме капели львівського музичного цеху були активними учасниками церковних богослужінь у Львові (XVII ст.). Склад капел близький до складу ансамблю “троїста музика”, що дістав розповсюдження серед українського народу.

Найпопулярнішим народним ансамблем на весіллях, різних народних гуляннях і забавах була “троїста музика”. На Гуцульщині її називають “капелою”, на Поліссі – “капелистою” або “хором” – на Чернігівщині. Пояснення щодо походження терміну “троїста музика” у багатьох авторів досить неоднозначні. В роботі “Українські народні музичні інструменти” А.Гуменюк стверджує: “Народний ансамбль троїста музика зберігся до нашого часу. Назвали його троїстою музикою тому, що в його склад входять три виконавці: скрипаль, цимбаліст (або виконавець на якомусь іншому інструменті) та бубніст” [9, с.157]. А.Линицький, в свою чергу, пояснює назву терміну “троїста музика” тим,

що музикантів, (отже, й інструментів), які грають разом, найчастіше три [10, с.248]. А музикознавець І.П.Шумська в дослідженні “Народна інструментальна музика” (“Історія української музики”, т.1) вважає, що головним поясненням терміну “троїста музика” є наявність в цьому ансамблі трьох головних ліній: мелодичний рисунок, гармонічне заповнення та басовий супровід [11, с.117]. “Найвизначніший у нас на Україні ансамбль – це так звана “троїста музика”, тобто дві скрипки й бас. У словнику Закревського “троїста музика” пояснюється як скрипка, чельо й цимбали... Взагалі поняття “троїстої музики” переноситься на всяке *trio* – коли, наприклад, замість баса буває бубон або ще яка комбінація інструментів”, – зустрічаємо в книзі Гната Хоткевича “Музичні інструменти українського народу” [4, с.32].

Сучасне новітнє обґрунтування походження терміну “троїста музика” подає І. Мацієвський: “Термін “троїста музика” (буквально: потросна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується в побуті, і особливо, в різноманітній літературі стосовно традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики” [12, с.95-96]. На думку автора, пояснення терміну “троїста музика” – означає три музиканти” – не зовсім точне. На це є дві причини: 1) кількість музикантів в ансамблі може бути різною (особливо це помітно в ХХ ст., коли з’являються досконаліші інструменти, професійні колективи), “число “три” далеко не найбільш розповсюджене”; 2) існування в народі інших типів ансамблів, що інколи теж можуть називатись “троїстими музиками”. З появою скрипки в кінці XVI–XVII ст. в українському побуті виникають і перші ансамблі “троїстих музик”. Перші трійсти музики супроводжували вистави “Вертепу”. “Скрипала в народі і білоруси, і українці називали “музика”. “Троїста музика” – потросний, помножений скрипаль (число “три” – часто було синонімом поняття “багато” – це добре відомо з історії математики і має відношення не тільки до слов’янських народів”, – пише І.Мацієвський у своїй музикологічній розвідці [12, с.100], досліджуючи приблизний час появи терміну “троїста музика”.

Згадки про інструментальний ансамбль “троїста музика” знаходимо в художній літературі та етнографічних спостереженнях М.Гоголя (повість “Страшна месть” [13, с.128]), Т.Шевченка (повість “Наймичка” [14, с.86]), фольклорних записах М.Лисенка, П.Демуцького, Г.Хоткевича, К.Квітки. Одним з перших звернув належну увагу на “троїсту музику” М.В.Лисенко в 1874 р. Він писав: “Нарешті, п’єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента бубна і становлять так звану в народі “троїсту музику” [15, с.12-13]. У ХХ ст. вивченням народно-

інструментального фольклору займалися також А.Гуменюк, П.Іванов, М.Грінченко, а на сучасному етапі – А.Іваницький, М.Хай, Б.Яремко, Б.Котюк, Р.Гусак, І.Мацієвський, Б.Водяний, Ю.Лошков та інші.

У тексті книги Є.Марковського “Український вертеп” згадується вистава, в якій використовується інструментальний ансамбль (скрипка, бубон, сопілка, бандура [16, с.194]), близький до складу ансамблю “троїста музика”.

У статуті львівського музичного цеху (1580 р.) та гетьманському універсалі про стародубський цех від 1705 року зазначено, що до “веселої музики”, тобто інструментального ансамблю, входили скрипалі, цимбалісти, дудники [17, с.136]. Музика до танцю у виконанні подібних за складом ансамблів звучала з приводу різних свят, що відзначалися у тісному колі сім’ї і знайомих. Типовими домашніми розвагами можна вважати ті, про які розповідає у щоденнику полтавський поміщик: “Грали у віст, на фортопанах, співали, танцювали. Час від часу вискакував з-за карт капітан і в поті лица пиляв на скрипці” [18, с.405]. Бувало й так, що різні танці й нехитрі ігри (на зразок фантів) у хуторській чи й міській панській оселі відбувалися під “троїсту музику” [19, с.338]. Такі ансамблі грали на весіллях музику до танців (метелиці, польки, вальси, ігрові танці, наприклад “Журавель”; масові танці – “Плескач”, “Чабан”, “Козак”, супроводжували спів, виконуючи своєрідні інтермедіо “На добридень”, “До деревця”, “Вівати”, “До запитання”).

Виступи з музичними номерами (танцювальними) траплялись між діями драматичних спектаклів, що проходили в Києві, інших містах України. Виконувана музика тривалий час не мала якогось зв’язку з п’єсою, котрій передувала або ж звучала всередині вистави. Квітка-Основ’яненко згадує про гру перед виставою “оркестру”, власне “троїстої музики” (скрипка, бас, цимбали й бубон), в Глухові ще в середині XVIII ст. Музиканти грали марш “На взяття Дербента”, козачки й весільні пісні [20, с.398].

Засновник Харківського університету (поч. XIX ст.) В.Каразін згадував, що в дні його юності “головні пани в губернському місті не раз брели вулицями з музикою надвесіль” [21, с.129]. А Т.Шевченко описував, як чумаки відбували свято переправи через річки поблизу міст: вони купували вино, наймали “троїсту музику” та йшли містом (через Санжари, Білоцерківку, Миргород), частуючи всіх зустрічних і танцюючи [14, с.86].

Розвиток ансамблю “троїста музика” був щільно пов’язаний з музичним інструментарієм, їх якісним і кількісним показником. З появою на початку ХХ ст. нових удосконалених конструкцій народних інструментів, залишивши за собою традиційну назву, українські інстру-

ментальні ансамблі “троїстих музик” значно розширили свій склад. Вони укомплектовуються в основному з таких інструментів: струнні – скрипка, басоля (віолончель) або контрабас, цимбали, рідше – бандура; духові – флейта, кларнет, сопілка (денцівка або флюяра), зрілка труба або кларнет в строї “сі-бемоль”, тромбон педальний в строї “до”; клавішні – гармошка або баян; ударні – барабан разом з мідними тарілками чи бубон.

Перелічені струнні, духові, клавішні та ударні зустрічаються в народних ансамблях сучасних “троїстих музик” у найрізноманітніших поєднаннях. Проте є провідні, без яких укомплектування ансамблю “троїстих музик” неможливе, – це скрипка та цимбали. Як показала народна ансамблева інструментальна практика, в “троїстій музиці” та в інших подібних складах ансамблів головна роль належить скрипці. Введення клавішних (баян, гармонія, акордеон) до складу цього ансамблю було з одного боку доцільним, оскільки: по-перше – підсилювало групу духових інструментів, по-друге – збагачувало ансамбль динамічними та технічними можливостями, по-третє – “цементувало” ритмічну функцію ансамблю. Проте, з другого боку, клавішні інструменти дещо знівелювали первісне традиційне тембральне забарвлення ансамблю. При збільшенні числа й видів інструментів в ансамблі зміст кожної з трьох функцій – партій (мелодична, гармонійна і метро-ритмічна) значно розширився. Так, при введенні ще однієї скрипки або інтонаційно-рухливого духового інструмента (сопілки) основна мелодична лінія наповнюється підголосками, як правило, віртуозного характеру і багатою орнаментикою. Інструменти з бурдонними голосами (флюяра, дводенцівка, дуда) виконують одночасно дві функції: мелодичного підголоска й гармонічного тла, що також вносить особливий національний колорит і надає виразності звучання. Поряд з функціональною диференціацією в ансамблевій грі “троїстих музик” діє унікальне явище народного виконавства – групова інструментальна імпровізація. “Троїсті музики” – група рівноправних учасників, гра яких вирізняється не тільки строгою логічною організацією, а й великою свободою та індивідуалізацією, що досягається функціональною змінністю голосів: будь-який з учасників може виконувати мелодію або, як кажуть у народі, “задавати тон”. Провідну роль у досягненні “взаємопередачі” функцій інструментів відіграють також імпровізаційна техніка “плетива” мелодичних варіантів-підголосків і наявність типових структурних елементів-зв’язків. Це створює виразний акустичний ефект: багаторазова повторюваність основної теми танцю настільки усталюється у свідомості слухачів, що підсвідомо продовжує звучати й у той час, коли музиканти її не виконують. Гра “троїстих музик” до танців барвиста й колоритна,

Л.Пасічник. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття
вражає слухачів злетом фантазії і винахідливістю виконавців [19, с.118]. Для цього інструментального ансамблю характерні різкі регістрові зіставлення, багато мелізмів і мелодичних фігурацій на чіткій гармонічній та ритмічній основі; національний колорит, багатство тембрових барв, оригінальні прийоми гри і звуковидобування.

Функція ансамблю – творення і виконання музики до танцю, а пізніше – для слухання. Склад “троїстої музики” щодо інструментарію може бути різний, але завжди зберігає усталену кількість ліній-партій (три) [9, с.162]. Для західних областей більш типові такі склади “троїстих музик”: скрипка, басоля, цимбали або скрипка, цимбали, бубон. Інколи до них додається вентильний тромбон. Трапляється “троїста музика”, до складу якої входять скрипка, цимбали і триструнний контрабас. В центральних областях України – скрипка, басоля, бубон. Якщо в східних та центральних областях України басоля за принципом звуковидобування (смичком і щипком) близька до віолончелі, то в західних областях (зокрема, в Чернівецькій області) вона використовується оригінально – звук видобувається таким способом: права рука б’є відразу по всіх трьох струнах смичком, перев’язаним ганчіркою, ліва – щипає всі струни спеціальною паличкою – “плішкою”, забезпечуючи певний метр. Якщо метр тридольний, то смичком б’ють на першу долю, а плішкою щипають на другу і третю; якщо ж метр дводольний – смичок б’є на першу долю, плішка ж щипає на другу. Струни до грифу не притискаються. Стрій басолі – мажорний або мінорний секстакорд. В Тернопільській та Івано-Франківській областях до “троїстої музики” додають сопілку [22, с.16].

Можна ще навести декілька прикладів різноманітних складів “троїстих музик”. У народному ляльковому театрі “Вертеп” (кінець XVI ст.[23]) друга дія будувалась на фольклорному матеріалі, а до складу ансамблю, що супроводжував народні мелодії, входили скрипка, бубон, сопілка з додатком барабана і, можливо, бандура [24, с.28]. В селі Бірках на Харківщині Г.Хоткевич зустрів такий склад ансамблю: дві скрипки, бас і флейта (поява у II пол. XIX ст., а зберігся до 30-х років ХХ ст.) [4, с.33-34]. В селі Вижниця Чернівецької області П.Г.Івановим було зафіксоване таке поєднання: скрипка, цимбали, басоля (з плішкою), великий барабан та оригінальний інструмент бийкоза – на довгій палиці внизу закріплений малий барабан, зверху палки – мала тарілка, через барабан перекинута одна струна, на якій грають, водячи смичком; по тарілці і барабану б’ють кінцем смичка [22, с.20].

Ансамбль “троїста музика” – це зерно, в якому закладена основа оркестру українських народних інструментів, в поширенні якого в ХХ ст. певну роль відіграла поява удосконалених конструкцій інструментів,

виконавських шкіл України, удосконалення системи освіти (що пізніше, особливо в повоєнні роки, стане основою для професіоналізації народно-ансамблевого музикування, в тому числі “троїстих музик”).

Значним внеском у популяризацію ансамблю “троїстої музики” стали концерти, організовані на початку ХХ ст. визначним бандуристом, талановитим музикантом і композитором, письменником і художником Гнатом Хоткевичем. У 1902 році в Харкові відбувся XII Археологічний з’їзд. Для учасників з’їзду Г. Хоткевич підготував концерт народних співів (кобзарі, лірники) і “троїстої музики” (Невінчаний – перша скрипка, Арсентій Мова, він же Остапенко, – друга скрипка і брат Остапенка – бас – з села Деркачів на Харківщині; у їхньому виконанні прозвучали “Весільні мелодії”). Аналогічний концерт народних музикантів був організований Г. Хоткевичем у Полтаві того ж 1902 року. “Троїста музика” була з Полтави. Двоє виконавців грали на басолі: один – смичком, другий – щипком. У підгрифник інструменту останнього був прилаштований гвинт, який ледве торкався верхньої деки і бринів разом з підгрифником, даючи цікаве доповнення до звичайного звучання [22, с. 19].

Однією з тенденцій у розвитку ансамблю “троїста музика” в ХХ ст., особливо в повоєнний час, стало формування цього ансамблю при оркестрах українських народних інструментів (зі складу оркестрів). У 1967 році в концертах Уманського оркестру районного Будинку культури Черкаської області (керівник М. Баранишин) окремі ноєри виконувала “троїста музика” (скрипка, сопілка, бубон). “Троїста музика” оркестру народного хору ім. Г. Верьовки поповнилася у 1945 році інструментальною групою колективу. Це народний ансамбль із справжніх народних виконавців: Івана Безуглова (скрипка), Михайла Склярєнка (цимбали), Петра Горбенка (бубон). “Троїста музика” виступала із самостійними інструментальними номерами, виконуючи українську танцювальну музику в народній манері (“З гори козачок”, “Копанівський козачок”, “Катерина” та інші). У 1970 році був організований новий професіональний мистецький колектив – Оркестр українських народних інструментів Музично-хорового товариства. У багатьох концертах оркестру брали участь малі інструментальні ансамблі з його складу. Серед них – “троїсті музики” (скрипка, цимбали, басоля, дві сопілки, бубон), які беруть участь в музично-хореографічному номері “Від села до села”. В концертних виступах Закарпатського народного хору бере також участь “троїста музика” із складу оркестру (скрипка, цимбали, сопілка і бубон). У її репертуарі – запальна танцювальна музика Закарпаття. На початку 80-х років ХХ ст. в програмі Народного хору ім. Г. Верьовки появився цікавий інструментальний номер “Весільний марш” (українські народні

мелодії в обробці В. Попадока). Виконує його інструментальний ансамбль у складі шести виконавців: В. Попадюк – сопілка, тилинка; В. Ватаманюк – цимбали; К. Євченко – коза, сурма, ріг; О. Мельник – бубон, В. Караванов – скрипка і М. Задорожний – козобас. Склад інструментів ансамблю нагадує нам про інструментальний склад “троїстих музик”.

Окрім концертних виступів, що засвідчують активність побутування народного ансамблю “троїстих музик”, матеріалом для узагальнень служать сучасні відомості про конкурси, фестивалі, огляди художньої самодіяльності. У 1945 році була проведена в Києві Республіканська олімпіада художньої самодіяльності. Серед ансамблів, що брали участь, один гуцульський ансамбль: скрипка, басоля, цимбали, великий барабан з тарілкою. На заключному етапі Огляду художньої самодіяльності України в 1951 році, окрім великих колективів, виступали різні малі інструментальні ансамблі: дует цимбалів, дует сопілки і дуди, тріо сопіларів, “троїста музика” (скрипка, басоля, цимбали). Саме ця “троїста музика” складалась з учасників вже тоді створеного фольклорного оркестру українських народних інструментів Мельнице-Подільського Будинку культури (керівник В. Зуляк). Цей народний ансамбль виконував молдавську народну пісню “Дойну” і старовинний козачок. В 1960 році “троїста музика” Мельнице-Подільського оркестру (Д. Баранюк – скрипка, М. Гаврилюк – басоля, Я. Зуляк – цимбали) виступала в концертах під час творчого звіту УРСР у Москві та Ленінграді. Виконували “Подільські мелодії”, українські та угорські народні танці [22, с. 35-37]. У виступах оркестру на різних фестивалях, оглядах художньої самодіяльності, республіканських олімпіадах брали участь “троїсті музики” іншого складу – сопілка, бугай, решето; “сільська музика” – дві скрипки, сопілка, кларнет, цимбали, басоля, решето.

Важливою подією для колективів народно-ансамблевого музикування став республіканський конкурс “Троїстої музики”, проведений за участю Музично-хорового товариства України (1970 р.). Кількість учасників конкурсу – 13 тисяч народних музик. Слід відзначити, що особливе місце в репертуарі виконавців-конкурсантів займала музика для слухання. Склад ансамблю “троїста музика” у порівнянні з попередніми роками значно розширився. До нього вводять сопілку, кларнет, педальний тромбон, баян, віолончель, контрабас, збільшується кількість скрипок. Для багатьох ансамблів “троїстих музик”, що брали участь в конкурсі, характерними рисами стали: чітка диференціація партій, назва ансамблю в переважній більшості пов’язана з ім’ям скрипаля, професіоналізація і автентичність, істинна ансамблевість, різноманітність видів “троїстих музик”, поява різновиду “троїстої музики”, яка іноді називається “велика музика” (в Україні).

В квітні 1993 року на Івано-Франківщині був проведений унікальний огляд-конкурс “троїстих музик” та солістів-інструменталістів на народних інструментах. Тут прозвучали весільні мелодії, запальна танцювальна музика Гуцульщини, Покуття, Бойківщини, Опілля. В 1995 році в Рожнятівському районі Івано-Франківської області був проведений вперше обласний фестиваль оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни”. Хотілося б відзначити, що ця традиція зберігається по сьогоднішній день. До участі у фестивалі запрошуються ансамблі “троїстих музик”: Сваричівського НД (кер. Роман Москаль), сіл Рівня (кер. Василь Юкіш), Креховичі (кер. Ярослав Філик), НД “Просвіта” с. Вербівки та інші [25].

В 2001 році в місті Івано-Франківську було започатковано щорічний Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України “Родослав”. На перший фестиваль приїхали численні ансамблі “троїстих музик” з багатьох областей України: Волинська, Закарпатська, Кіровоградська, Миколаївська, Одеська, Полтавська, Рівненська, Херсонська, Івано-Франківська. Метою проведення такого надзвичайного свята було знайомство слухачів з джерелами автентичного фольклору найбільших етнографічних регіонів українців, посилення впливу традиційного народного мистецтва на духовне та естетичне збагачення нації.

Нещодавно, 25-26 травня 2002 року, в селищі Богородчани Івано-Франківської області відбулось ще одне свято – обласний фестиваль родинної творчості “Родинні скарби Прикарпаття”. Учасниками були і “троїсті музики”.

Додамо, що протягом останнього десятиліття народно-ансамблеві колективи “троїсті музики” є активними учасниками і ще двох міжнародних щорічних фестивалів на Івано-Франківщині – “Коломийка” та Гуцульського фестивалю. Проведення численних конкурсів, фестивалів, концертів свідчить про те, що виконавські традиції народно-ансамблевого музикування будуть збережені.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що перша половина ХХ століття стала періодом масового поширення народних інструментальних ансамблів (в переважній кількості – самодіяльні колективи, лише окремі – професійні), а от друга половина ХХ століття – формування професійних колективів при оркестрах українських народних інструментів, що виконують та відтворюють виконавські традиції фольклору. Спеціалісти-музикознавці кваліфікують його вже не як автентичний фольклор, а як окрему категорію вторинного існування фольклору, використовуючи при цьому термін “фольклоризм” [26, с.58].

Сигнальна інструментальна музика та обрядова як одні з ранніх форм інструментальної музики; мистецтво скоморохів; виникнення на-

родного лялькового театру “Вертеп” та використання в ньому інструментальної музики; удосконалення інструментарію, виконавських шкіл; використання в народних іграх, танцях, піснях і наспівах різного типу інструментальних награвань; широке побутування в поміщицьких садибах ансамблів та оркестрів; впровадження інструментальної музики в народний побут в українських містах, наділених магдебурзьким правом, де виникають музичні цехи; організація перших концертів, зародки яких проступали вже у формах домашнього музикування; професіоналізація освіти, удосконалення інструментарію – все це було основним джерелом становлення та розвитку українського народно-ансамблевого мистецтва, яскравим виразником виконавських традицій якого став народний ансамбль – “троїста музика”.

На сьогодні існує необхідність комплексного дослідження унікального ансамблю, яким є “троїста музика”, бо це неабияке досягнення в музичному житті українського народу, основа розвитку інструментальної музики. Слід враховувати скрім кількісних показників виконавців та інструментів, “їх склад, специфіку інструментарію, особливості фактур і принципів ансамблювання, історію виникнення та розвитку, міжетнічні та міжсоціальні контакти” [12, с.97].

1. Грушевський М.С. Предок: Із белетристичної спадщини / [Упоряд., післяслово та примітки С.І. Булоконя; Упоряд. фотоіл. А.П. Демиденка], Худож. І.М. Гаврилюк. – К.: Веселка, 1990. – 247 с., іл.
2. Грінченко М.О. Вибране. – К., 1959
3. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії // Міжнародна науково-практична конференція “Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується) Івано-Франківськ–Надвірня, 2000. – 10-11 березня. – С.5-12.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу: Учб. посібник. – Х: Держ. видав. України, 1930. – 290 с
5. Климентій З. Вірші, Приповісті посполиті. – К., 1971.
6. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI–XIX ст.) // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1982. – Вип.17. – С.33-46.
7. Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип.6.
8. ЦДІАЛ. – Ф.52, од.1, зб. од. 154.
9. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.149-224.
10. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для виш. та сер. учб. закладів. – К.: Музична Україна, 1990. – 334 с.
11. Шумська І.П. Народна інструментальна музика / Історія української музики. В 6 т. // АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М.Т.Рильського – Т.1 – 1989 – 448 с.
12. Мацієвський І. “Троїста музика” (До питання про традиційні інструментальні ансамблі) // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С.95-111.
13. Гоголь Н.В. Повести. – М.–Л.: Гослитиздат, 1951

14. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів в 12-ти томах. – Т.3. – К.: Наукова думка, 1991.
15. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К.: Мистецтво, 1955. – 87 с.
16. Марковський Є. Український вертеп. – К., 1929
17. Лазаревський А. Описание старой Малороссии. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1971.
18. Киевская старина. – 1893. – Т.16.
19. Історія української музики. В 6 т. / АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М.Т.Рильського. – Т.1 – 1989. – 448 с.
20. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Зібрання творів – Т.4.
21. Каразин В. Взгляд на украинскую старину // Молодик на 1844 рік. – Вип.3.
22. Іванов П.Г. Оркестр українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1981. – 110 с.
23. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян – К., 1860
24. Архімович Л. Українська класична опера. – К., 1957.
25. Звіти районних центрів Івано-Франківської області про роботу оркестрів народних інструментів та трійстих музик (1994-2000 рр.) / Архіви Івано-Франківського НМЦНТІКОР.
26. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині // Міжнародна науково-практична конференція "Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується). – Івано-Франківськ–Надвірна. 2000. – С.54-60

Lilya Pasichnyak

THE MUSIC FOR TRIO ENSEMBLE ONE WITHIN OF THE FOLK-INSTRUMENTAL ENSEMBLE ART OF UKRAINE IN THE XX-TH CENTURY

This article considers the foundation and development of the folk-instrumental ensemble art of Ukraine, besides the one of it the vivid of varieties – the Music for Trio Ensemble. The aim of this research is the analysis of the performing style, repertoires and instruments of the Music for Trio Ensemble; determine the general regularities of forming and popularization of the Music for Trio Ensemble in Ukraine of the XX-th century.

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Ольга Новицька

ПРОБЛЕМА ЗАСВОЄННЯ СТИЛІСТИКИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОДУКЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ 1960-1980-х рр.

Одним з важливих питань, що обов'язково впливає при дослідженні народного мистецтва 1960-1980-х рр., постає засвоєння його композиційних, колірних, орнаментальних та стилістичних особливостей радянською художньою промисловістю.

В розумінні понять народне мистецтво, народні художні промисли та художня промисловість на той час існують деякі неясності. З одного боку, основними ознаками народного мистецтва продовжують вважати рукотворність та традиційність, з іншого – до його осередків відносять художні промисли. Однак традиційне народне мистецтво на рівні домашнього ручного виробництва на той час занепало, окремі види його взагалі перестали функціонувати, а інші, включені в систему художніх промислів, втрачили зв'язок з традицією і стали сучасним фольклоризмом. Крім того, більшість процесів виробництва у тодішніх промислах уже механізована, і простежується тенденція до ще більшої їх індустріалізації, збільшення валу продукції, орієнтації на масового споживача [1].

У 1954 р. виходить постанова ЦК КПРС "Про розширення виробництва промислових товарів широкого споживання і поліпшення їх якості", у якій накреслюється план механізації народних художніх промислів [1]. Внаслідок цього у 1960 р. всі існуючі промисли були включені в систему державної промисловості [2, с.85], а у 1961 р. перетворені на фабрики художніх виробів [4, с.93]. Це передовсім вишивка, ткацтво, килимарство, художнє дерево, кераміка, декоративний розпис, гутне скло [2, с.85]. Реалізацію продукції цих підприємств здійснює об'єднання Укрхудожпромторг, що належить до системи місцевої промисловості УРСР. Спеціалізовані універмаги з продажу товарів народних художніх промислів створюються в 10 областях УРСР [2, с.87]. Тому художні промисли 1960-1980-х рр. можна вважати підприємствами художньої промисловості, тим більше, що подібна тенденція висвітлюється в багатьох мистецтвознавчих публікаціях означеного періоду [19, с.30]. Зокрема, В.Щербак у книзі "Сучасна українська майоліка" окреслює такі шляхи розвитку кераміки 1970-х рр.: 1) художня промисловість, 2) експериментальні майстерні, 3) індивідуальна творчість [3, с.5].

Що ж являла собою радянська художня промисловість? За визначенням "Украинской советской энциклопедии", – "це виготовлення переважно машинним способом декоративно-прикладних художніх

виробів, що використовуються для оформлення побуту та інтер'єру.” [5, с.118]. “Большая советская энциклопедия” децю уточнює це поняття та надає йому ідеологічного підтексту : “Художня промисловість є галуззю промисловості, що випускає предмети широкого вжитку, однак вироби художньої промисловості відрізняються від інших речей побуту підкресленою виразністю пластичних, орнаментально-кolorистичних, фактурних вирішень... Радянська художня промисловість – одна з важливих галузей соціалістичної художньої культури, головним завданням якої є впровадження мистецтва в повсякденний побут...” [6, с.412-413].

Тобто, це було виробництво товарів широкого вжитку, розрахованих на масового споживача. Основними галузями художньої промисловості на той час були: ткацтво і вишивка (одягові й інтер'єрні тканини, хустки, покривала, скатерті, наволочки, верети, портсьери, машинна вишивка); килимарство (гладко ткане і ворсове); промислова кераміка (посуд, декоративна скульптура, сувенірна мініатюра, архітектурна кераміка); промисловий фарфор і фаянс (посуд, декоративна скульптура); скляна промисловість (посуд, декоративна скульптура, сувенірна мініатюра); промислове деревообробництво (меблі, сувенірна продукція, дрібна галантерея, бондарство); лозоплетіння (меблі, господарське начиння); шкіргалантерея (взуття, сумочки, гаманці, ремені, дрібна галантерея); металопластика (карбування); ювелірна промисловість (прикраси, годинники).

Варто торкнутися способу організації праці та методів виробництва продукції у системі художньої промисловості. Головним недоліком її стало тяжіння до розширення виробництва і здешевлення виробів шляхом зниження художньої цінності. На практиці це виявилось у механістичному спрощенні декору, збільшенні кількості складного технічного устаткування, що призводило до зменшення ролі ручної праці. Виробництво зводилось до розмноження зразків, затверджених художньою радою фабрики [7, сс.73]. Про негативний вплив суцільної механізації вже тоді писали окремі мистецтвознавці [7, с.36; 9, с.67]. На наслідках цих процесів наголошує М.Станкевич [10, с.303]. Не можна говорити і про “спільну творчу працю” майстрів-виконавців та художників-професіоналів, що розробили ескізи, бо творча ініціатива майстра зводилася до нуля, а головну роль відігравав художник, що дістав професійну підготовку у спеціальному навчальному закладі. За відповідністю виробів затвердженого художньою радою зразка стежив головний художник кожного виробництва [8, с.22].

Найбільша увага завжди приділялася економічним чинникам: зростанню виробничих потужностей, планів, вдосконаленню устаткування, збільшенню кількості зайнятих на виробництві, обсягам продажу, розмірам, метражу виробів, способам зниження собівартості продукції тощо [12, с.80; 19, с.29-30].

Одночасно на характері продукції позначалися пануючі мистецькі тенденції: “соціалістичний реалізм”, радянська емблематика, станковим, надмірне перевантаження декором у 1940-50-ті рр. та уникнення оздоб, спрощеність 1960-х.

Попри певні особливості у розвитку кожної з галузей художньої промисловості існували загальні тенденції художнього вирішення творів:

1. Запозичення російських взірців для відтворення (особливо було характерним у 1920-1930-ті рр.);
2. Використання класичних зразків світової культури;
3. Реалістичне трактування природних форм у орнаментах (було характерним для ескізів тканин у 1930-ті та 1970-ті рр.);
4. Звернення до сюжетно-тематичних малюнків (існувало у всі роки, за винятком 1960-х);
5. Використання стилістики народного мистецтва.

Саме остання тенденція становить для нас найбільший інтерес. Спробуймо визначити, чи знаходили українські народні традиції своє продовження, засвоєння та творче використання у виробничому процесі.

Більшість літературних джерел того періоду оптимістично стверджують: народне мистецтво є невід'ємною складовою частиною радянської культури, воно збагачує професіональне мистецтво і впливає на промислову естетику [11, с.172]; художники розробляють ескізи для промислового виробництва на основі творчого використання і переосмислення принципів та орнаментальних форм кращих народних виробів [12, с.5], народне мистецтво є джерельною базою творчості багатьох художників [13, с.38]; в художній промисловості існує новагорський підхід до традицій народного мистецтва, шукання нових форм на основі традиційних [3, с.13-14]. Були навіть спроби класифікувати види впливу народного мистецтва на форму та декор промислових виробів [11].

Однак на практиці усе мало більш прагматичний підхід. Зрозуміло, що за умови партійної пропаганди народності в мистецтві радянська художня промисловість випускала твори з фольклорними мотивами в декорі, використовувала форми традиційних народних виробів, проте чи мала така продукція спільні риси з українськими національними традиціями? Часто такий зв'язок є досить сумнівним. Про це, зокрема, свідчать виставки зразків виробів декоративно-прикладного мистецтва для масового і серійного виробництва, що відбулися у Києві в 1976 році [19, с.33]. Зазвичай окремі мотиви, форми, елементи запозичувались з народної творчості, але тут вони мали змінений масштаб, спрощений орнамент (з метою економії часу і зниження собівартості), змінене розташування, кольорову гаму, нерідко поєднувались орнаменти з різних видів народного мистецтва або з різних регіонів. Звичайно, подібні методи припустимі для

промислового виробництва, і судити про художню якість цієї продукції можуть фахівці-дизайнери, але однозначно можна стверджувати, що в переважній більшості такі вироби, хоч і позначені еклектичним використанням народної творчості, не несли національних ознак української культури. Досить часто про те, що виріб український, свідчив лише сюжет декору із зображенням гуцулів, троїстих музик, дівчат у віночках і запасах, козаків у шароварах. Серед цієї масової продукції рідко траплялися твори, які б носили дійсно національний характер. В основному це були поодинокі зразки, не передбачувані для тиражування: національно-виразні, духовні твори не мали права на впровадження "в маси".

Для глибшого аналізу спинимося на конкретних прикладах. Промислове керамічне виробництво на той час мало розгалужену мережу підприємств, що зосереджувалися в традиційних осередках народного гончарства. Проте лише окремі з них застосовують народні орнаменти цих осередків у розписі виробів (наприклад, Косів, Опішня) [3, с.27]. Натомість застосовується пластична ліпка в дусі бароко, радянські тематичні сюжети, кольорове вирішення тягнє до стриманих темних тонів. Традиційна керамічна скульптура малих форм перетворюється на радянський сувенір (замість коника-свищика -- будьонівець на коні, поряд "тачанка") [3]. Загалом подібні твори, попри застосування окремих елементів з народного мистецтва, мають змістову та сюжетну наповненість, що зближує їх із самодіяльною творчістю та віддаляє від народної.

З 1960-х рр. у архітектурі характерне застосування облицювальної майоліки (на торцях будинків, карнизах, входах), причому це чомусь вважалося "відбитком національних мистецьких та будівельних традицій". Тобто проводилася паралель між облицюванням плиткою радянських "коробок" і художнім оздобленням глиною та розписами українського народного житла [3, с.139]. Фасади та інтер'єри часто оздоблювали декоративними майоліковими композиціями (мозаїчними, рельєфними), часто одноманітними та схематичними, які намагалися прирівняти до українських народних килимів, розписів, кахлів [3, с.175-176].

Найхарактернішою рисою промислового килимарства є сюжетно-тематичні килими (гобелени), які, як стверджує А.К. Жук, продовжують українські народні традиції [12, с.39]. Підґрунтям для подібних висновків вченого стали тематичні килими, створені в Україні у XVIII ст. поміщицькими мануфактурами [12, с.40]. Це твердження є безпідставним, адже мова тут йде зовсім не про народне килимарство. У промисловому виробництві килимів використання традицій українського народного килимарства йде шляхом збільшення та спрощення мотивів орнаментів, впровадження однакових ескізів на різних підприємствах [12, с.84-89], централізованого постачання пряжею однакових кольорів [12,

с.108]. На перше місце знову ж таки висувається економічний чинник: виробництво геометричних килимів як дешевших і начебто тому більш популярних серед населення підтримується на всіх підприємствах.

Отже, промислове килимарство, оголосивши себе спадкоємцем і продовжувачем "кращих традицій" народного килимарства, насправді було далеким від національних традицій і не сприяло їх відтворенню та розвитку.

Український промисловий текстиль радянське мистецтвознавство пов'язує з "відродженням" народної вибійки, але якщо розглянути характер і типологію орнаментів, стає зрозуміло, що насправді традиції української народної вибійки використовуються формально. На вибієчаних тканинах іноді зображують мотиви російських мережив, східно-азійської орнаментики, реалістично трактовані мотиви природи, сюжетно-тематичні композиції (пейзажі, архітектуру, життя і побут людей) [13, с.9-13]. Одночасно були спроби створювати тканини за мотивами народного мистецтва. На поверхню тканин напосили фотофільмодруком орнаменти писанок, витинанок, кахлів, килимів тощо. Втім, елементи орнаменту були не в масштабі, у змінених кольорах, так що іноді було важко відрізнити, який саме орнамент взято за основу композиційного задуму. Однак вважалося, що в тканинах цього типу "знайшли широке відтворення" багаті традиції українського народного мистецтва [13, с.24-27].

Слід відзначити, що використання орнаменту писанок різних етнографічних регіонів у промисловості (склі, текстилі, килимах) мало випадки вдалого засвоєння традицій народного мистецтва [14, с.85-88]. Прикладом збереження стильових особливостей орнаментів, місцевого колориту с тканини художниці Н.Грибань [13, с.18], килими М Біласа [15, с.17]. Також близько до народних традицій стояло виробництво художніх тканин типу "плахта", проте якщо на початках цього виробництва (початок 1950-х рр.) художники намагалися зберегти традиційне багатство тонів та орнаментів українських плахт, то згодом гору взяв економічний чинник, і виробництво пішло шляхом зменшення кількості кольорів, збільшення рапоргної клітки, максимального спрощення орнаменту [13, с.37-38]. В кінцевому вигляді така тканина уже не відображала традицій народного плахтового виробництва.

Промислове виготовлення декоративного скла вважалося продовженням і розвитком спадщини українського гутництва, але бачимо ми його творче застосування лише на окремих зразках не тиражованої продукції, особливо у Львові [16, с.68-69]. Масова продукція часто була зовсім без ознак художності, а в орнаментгах провідними були мотиви образотворчого характеру (портрети, картини природи, архітектури тощо) [16, с.65-67].

Якщо провести паралель між нашим фабричним виробництвом й іншими, на той час теж соціалістичними країнами, зокрема Польщею,

то побачимо, що результати засвоєння народної спадщини там були більш логічні та науково обгрунтовані. Це обумовлював принципово інший підхід польського керівництва до традиційного мистецтва та використання його спадщини художньою промисловістю. Його специфічні риси легко виявити у порівняльній таблиці:

Порівняльний аналіз методів засвоєння етномистецьких традицій у художній промисловості Польщі та УРСР

Польща	УРСР
1. Культурна політика була спрямована на підтримку народного мистецтва (колекціонування творів, їх дослідження, аналіз), яка відбувалась не вибірково, а фронтально	1. Піклування про піднесення народного мистецтва носило декларативний характер. Влада була не зацікавлена у позитивних результатах.
2. Ніякі політичні символи, лозунги, інші чужинні елементи в орнаментальні системи не нав'язувалися.	2. Повсюдна заполітизованість мистецьких процесів, введення в орнаменти режимної символіки.
3. Дбайливе ставлення до традицій, дослідження і використання старих форм і орнаментів. Натуральні барвники, творення за законами і композиційними схемами того краю, де знаходився осередок. Збереження масштабності і традиційності композицій.	3. Прагнення до новаторства, заперечення дореволюційної етномистецької спадщини, хімічні барвники, змішування стилістичних особливостей різних етнографічних осередків. Зміна масштабу і традиційного розміщення орнаменту.
4. Збереження технології виробництва, розмаїття технік. Здешевлення тех мало місце, але за рахунок сировини, а не технології.	4. Здешевлення і спрощення процесів виробництва, вибірковість технік, економія сировини.
5. Зберігався традиційний характер орнаменту та декоративних мотивів.	5. Штучне насадження реалізму, наближення до натуральних форм, тенденції станковізму, риси плакатної графіки.
6. Зразки для тиражування розробляли народні майстри, молодь та діти (з 8 до 12 років). Ці зразки впроваджували у виробництво без жодних змін.	6. Зразки виготовляли художники професіонали. Майстер не мав права відступити від еталона-зразка при виготовленні виробу.
7. Збереження ритмічної і композиційної структур традиційних орнаментів, незмінний масштаб. Штучного переходу з одного виду в інший не було (орнаменти з тканин застосовували лише в тканинах, з кераміки – в кераміці) (виняток: витинанки і настінні розписи використовували для орнаментування тканин).	7. Механічне, бездумне копіювання, спрощення, перенесення орнаментів і форм з одного виду декоративно-прикладного мистецтва в інший.
8. Невід'ємними рисами керівника промислу вважали педагогічний талант і глибоке знання народного мистецтва (знання технології виробництва, виду мистецтва, яким займається промисел).	8. При підборі керівника промислу керувалися ідеологічно-кон'юнктурним підходом, рідко брався до уваги рівень обізнаності з народним мистецтвом.

Отже, домінуючими цінностями у польській художній промисловості було не автоматичне, бездумне перенесення народного орнаменту на виріб промисловості, а глибоко осмислене і належно відчуте запозичення важливих рис народної пластичної форми.

Наведемо переконливий приклад застосування народного настінного розпису для художньої декоративної тканини. З різних сіл брали дівчат і просили їх намалювати орнаменти для тканини, потім кращі з них відбирали і впроваджували у виробництво без жодних змін. Для композицій була характерна двовимірність трактування (площинність), уникання перспективи, тривимірності. Не було банальних штампів, кожний твір – то інша щира розповідь. Крім того, малювали пензлями власного виробництва (з кінської гриви), а тому і малювання їхні повністю зберігали традицію розмальовування стін [4, с.21].

Отже, засвоєння народних традицій у художній промисловості лише тоді давало добрі результати, коли художник був обізнаний з колірними, орнаментальними, композиційними особливостями традиційної творчості. З цього приводу слушно думку висловив О.Голубець: “Широка участь художників в системі народних художніх промислів створює певні складності: “коректування” традиційних форм виробів з позицій професійного мистецтва зазвичай веде до втрати їх самобутніх художніх якостей. Досвід останніх десятиріч показує, що запорукою успіху сучасного художника є не копіювання чи прагнення до уявного вдосконалення створеного народними майстрами, а творче використання і розвиток народних традицій на основі їх глибокого знання і розуміння” [17, с.188]. Серед художників, творчість яких нерозривно зв'язана з народним мистецтвом, вчений називає М.Мурафу, Р.Петрука, О.Безпалківа, У. Ярошевич, Я.Мотику [17, с.189; 18].

Засвоєння традицій народного мистецтва у промисловості є особливо актуальним для сьогодення. Сучасна українська продукція не має національних ознак, а належність її до України часто виявляється лише написом: “Зроблено в Україні”. Це саме стосується і упаковки (наприклад в харчовій промисловості), і реклами. Вплив зарубіжного ринку, значно сильнішого економічно, настільки великий, що з кожним роком ми все більше віддаляємося від наших споконвічних традицій, орієнтуємось на безнаціональну західноєвропейську культуру чи культуру глобалізму – американську. Суцільна американізація, “джинсоманія” витравлює національний дух з усіх сфер нашого життя. Втрата відчуття своєї окремішності є наслідком майже 80-літнього недбалого ставлення до національного. На сьогодні є надзвичайно важливо позбутися стандарту “національне – пережиток минулого”, нав'язаного радянською епохою, адже гордитися тисячолітнім пластом культурної спадщини може далеко

не кожна нація. Такий підхід до національних традицій повинен бути закріплений у нашій державі на законодавчому рівні.

Отже, у 1960-1980-х рр. спостерігається інтенсивний розвиток радянської художньої промисловості, яка захоплює і сферу народних художніх промислів. Традиційне народне мистецтво внаслідок безкомпромисного його відчуження від сучасності, ототожнення зі старим, віджилим і архаїчним перебуває в ослабленому і занедбаному стані. Видаючи бажане за дійсне, радянські мистецтвознавчі джерела стверджують про творче використання й переосмислення композиційних принципів та орнаментальних форм кращих народних виробів у художній промисловості. Народне мистецтво і справді є джерелом творчості багатьох художників, але лише окремі з них засвоюють традиційну спадщину творчо і з глибоким розумінням. У більшості випадків продукція радянської художньої промисловості з елементами народного мистецтва відображає споживацький підхід і бажання економічної вигоди за рахунок попиту на фольклорні імітації серед населення.

1. Руденський В. Перетворити косівські артілі у великі механізовані підприємства // Прикарпатська правда. – 1954. – 26 січня.
2. Смирнов І., Гоголан І. Народні художні промисли України: Особливості виробництва і торгівлі // Економіка Радянської України. – 1988. – №8
3. Щербак В. Сучасна українська майоліка. – К.: Наукова думка, 1974. – 190 с.
4. Wanda Telakowska. Twórczość Ludowa w nowym wzornictwie – wydawnictwo sztuka, it Warszawa, 1954. – 375.
5. Украинская советская энциклопедия. – Т.12. – К.: Гл. ред. укр. сов. энцикл., 1985
6. Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А.М.Прохоров. – Т.28. – М.: Изд. “Сов энциклопедия”, 1978.
7. Селівачов М.Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві – К.: Наукова думка, 1981.
8. Мороз А.П. Народне мистецтво в системі Художнього фонду УРСР / У зб.: Народні художні промисли України. – К.: Наукова думка, 1979. – 98 с.
9. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобр. искусство, 1983
10. Станкевич М.Е. О состоянии народных промыслов на Украине // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции. – М., 1991. С.299-304.
11. Сакович І.В. Народні традиції в українській художній промисловості. – К.: Наукова думка, 1975. – 182 с.
12. Жук А.К. Сучасні українські художні тканини. – К.: Наукова думка, 1985. – 114 с.
13. Жук А.К. Український радянський килим. – К.: Наукова думка, 1973. – 168 с.
14. Ляшенко О.Г. Використання писанкової орнаменталії у прикладному мистецтві України // У зб.: Народні художні промисли України. – К.: Наукова думка, 1979. – 98 с.
15. Будзан А.Ф. Народні художні промисли Бойківщини // У зб.: Народні художні промисли України. – К.: Наукова думка, 1979. – 98 с.
16. Петрякова Ф.С. Українське гутне скло. – К.: Наукова думка, 1975. – 158 с.
17. Голубец О.М. Развитие народных традиций в современном искусстве // Укр. Карпаты Культура. – К., 1989, – С.187-189.

18. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР / 1970-е начало 1980-х годов. – М.: Советский художник, 1986. – 192 с.
19. Бабіченко Д.В. Розвиток народних художніх промислів на Україні // Народна творчість та етнографія. – 1976. – №1. – С.29-34.

Olga Novyiska

THE PROBLEM OF STYLISTICS' USAGE OF NATIONAL ART IN THE ARTISTIC INDUSTRY OF 1960-1980-es YEARS

The article touches the problem of stylistics' usage of the folk works by the soviet artistic industry of 1960-1980-es. The author pays attention to the defect of such approach for the national heritage, shows the progressive methods of the usage of stylistics of national works on the example of Poland's artistic industry. It is emphasized on the necessity of the profound learning of the artistic peculiarities of national art for its creative and thoughtful usage in industry.

Юрій Юсипчук

ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ВАСИЛЯ ДЕВДЮКА – КОРИФЕЯ КОСІВСЬКОЇ ШКОЛИ ДЕРЕВООБРОБНИЦТВА І МЕТАЛІРСТВА

Метод формального типологічного аналізу спадщини творів В.Девдюка має на меті визначити співвідношення типологічних груп, підгруп і типів виробів майстра до всієї типологічної системи конкретного виду мистецтва осередку, субрегіону чи регіону взагалі.

Для типологічного аналізу залучаються твори мосяжництва та художнього деревообробництва Василя Девдюка, які зберігаються в музейних колекціях або відомі з науково-літературних джерел.

Як відомо, вироби художнього металу налічують вісім функціональних родів, а кожен рід має свої типологічні групи, підгрупи і типи. Більшість металевих предметів виготовляли міські цехові ремісники, а гуцульські майстри-мосяжники виробляли переважно предмети грех родів: знаряддя праці, кінську зброю, особисті речі і прикраси. Здебільшого ці предмети мали яскраво виражені локальні художні особливості завдяки конструкції і декору. “Особисті речі і прикраси, виготовлені з кольорових металів, часто становлять неповторний ансамбль жіночого і чоловічого костюма. Прикладом такої гармонійності може служити гуцульський народний одяг ХІХ – початку ХХ століть. Гуцульські майстри виготовляли курільне приладдя (шольки, протички, кресала), яке відзначалося особливою декоративністю. Вони оздоблювали металом шкіряні вироби – табівки, пояси та ін. До прикрас гуцульського чоловічого одягу слід віднести ажурні бляхи для капелюха, чепаги (пряжки, застібки), ігольники та наключники, які носили на поясі.

Гуцулки у свята одягали металеві згарди (наміста), набрані з кружечків, хрестиків, чільця і персні” [1 с.92-94].

Найбільш репрезентативною на Гуцульщині вважається типологічна підгрупа палиць, що виконувала від незапам'ятних часів роль особистої зброї і водночас була відзнакою влади, суспільного становища її власника. Дослідниця Л. Суха наводить, які саме перші вироби з металу виготовляв молодий В.Девдюк, навчаючись у Брустурові в майстрів Дудчаків: “Топірці, ланцюжки, лускоріхи, люльки, стремена, кільця. ножі для розрізування паперу” [2, с.43].

Топірці (“бартки”) є основним типом виробів серед групи палиць. Вони складаються з дерев'яної частини, власне палиці і металевої рукоятки сокирки. Відомі топірці стародавні (XVIII – перша чверть XIX ст.) з характерною грубою короткою рукояткою і ледь розширеним лезом. У другій половині XIX століття рукоятка палиць зазнає змін: лезо розширюється і “відокремлюється” від обушка глибокими вирізами, що надає сокирці динамічних контурів і більшої художньої виразності. Саме таку новішу форму рукоятки відливав В.Девдюк. Три топірці зберігаються в колекції МЕХІІ.

До типологічної підгрупи палиць належить ще два типи рукояток. Одна з голівками коней (протома) та келеф у вигляді молотка із заокругленою частиною леза або такою, що закінчується голівкою гадюки. Однак, чи виготовляв В.Девдюк ці типи палиць, не маємо жодних відомостей.

Окрему типологічну групу складає курильне приладдя (люлька, протичка і кресало). Люльки майстри-мосяжники виготовляли переважно з латунної і нейзильберової бляхи, дуже рідко грапляються відлитої. Люлька В.Девдюка має вишукану комбіновану конструкцію. Широка частина для набивання тютюну виготовлена з бляхи, колінце трубки відлите і переходить у дерев'яний мундштук. Місце з'єднання люльки з коліном прикрашене традиційним обручком, а накривка зроблена з голівкою коника.

До типологічної групи кінської зброї входять стремена, уздечка (“води́ла”), пряжки і кільця для з'єднання шлей, а також прикраси для упряжі коней у вигляді кружечків. Девдюк виготовляв стремена, кільця і пряжки, але атрибутивати їх серед чисельних мосяжних предметів у музейних колекціях нам не вдалося.

Ножі традиційно виготовляли складні (“забигачі”), з ажурною ручкою або прості. Відомий ніж В.Девдюка, що має мосяжну ручку, прикрашену гравіруванням.

До знарядь праці належить типологічна група лускоріхів. Це інструменти для розколювання горіхів, виготовлені за принципом кліщів. Налічується три типи. Простий лускоріх, очевидно, походить з

Ю.Юсачук. Типологічний аналіз творів Василя Девдюка – корифея Косівської школи деревообробництва і металієрства

початку XIX століття. Найпоширеніший тип лускоріха “півень”, рідше зустрічається “гадюка”, ймовірно, походить з початку XX століття. В.Девдюк виготовляв традиційний тип лускоріха – “півня”. Загалом, його інструмент мав добре продуману, зручну функціональну конструкцію, а декоративні елементи, що нагадують голівку і силует птаха, приховують справжню утилітарну роль предмета, надаючи йому символічного виразу та загадковості.

У переліку асортименту виробів Вишницької школи зазначена попільничка, яку виготовляли учні шляхом віддівання з металу [3, с.11]. Вірогідно, що до цього виробу, як вчитель, мав певне відношення В.Девдюк. Однак невідомо, якої форми був сам виріб. Можна лише припустити, що він стилістично узгоджувався з художніми виявами модерну тогочасної міської галантереї.

Поза всяким сумнівом, В.Девдюк майстерно виготовляв чимало дрібних предметів, які складають групи жіночих і чоловічих прикрас і сакральних відзнак, але не піддаються авторській ідентифікації. Наприклад, хрести нагрудні і натільні хрестики, пряжки і чепраги, чільця і сережки, персні і обручки, згарди, ланцюжки, бляхи для капелюхів і поясів, гудзики і “бовтиці” для прикрашування шкіряних торб. Усі вони носили традиційні відміни функціональної конструкції і декору.

Хрест нагрудний - типологічна група відзнак християнської віри, відлитої з латуні, рідше із срібла у вигляді силуетно-пластичної хрестографіми. Його носили на грудях переважно чоловіки. Відомо кілька типів: щільнолітій і двостулковий пустотілий (моцтовики), однібічні, двобічні та інші.

Натільні хрестики – підгрупа металевих нагрудних хрестів, найменших за розмірами, які мають гравіровані мотиви взорів у вигляді скісних і прямих хрестиків тощо. Відзначаються ретельністю і ювелірністю виконання [4, с.16-19].

Пряжки – типологічна група дрібних функціональних виробів для застібання чоловічих і жіночих поясів, ременів на торбах, порохівницях і подібне, бувають різноманітних типів: прямокутні гладкі, прямокутні з однібічними зубцями, квадратні, круглі та овальні. Здебільшого вони майстерно прикрашені дрібними і карбованими мотивами геометричного характеру.

Чепраги – типологічна група металевих застібок для застібання ритуального одягу, шийних жіночих прикрас тощо. Конструктивно вони складаються з двох тогожних половинок переважно круглої форми, зчеплених одна з одною, їх виготовляють технікою лиття або виконують, вирубують з товстого шматка латунної бляхи. Геометричним орнаментом чепраги нагадують декор пряжок [5, с.49-57].

Значну кількість типів форм та оздоблення мають персні та обручки, виготовлені з латуні, нейзильберу або з срібла. Один з них засто-

совувався для з'єднання кінців хустки на ший, прикрашений вигравіруваною шестипелюстковою розетою на площині "очка".

Згарди – найхарактерніша типологічна група нагрудних металевих прикрас. Окремі їх типи склалися з кружалець, хрестиків, відлитих із латуні й нанизаних на шнурок, ретізку в один, два або й три ряди. Один хрестик від другого розміщували на віддалі "переліжки" (спирально звитого латунного дроту). Виготовлення хрестикових згارد входило в навчальну програму Вижницької школи [3, с.11].

Техніку виготовлення різноманітних ланцюжків (окрема типологічна група) В.Девдюк опанував ще в майстерні Дудчаків. Типи цих прикрас були тоді дуже поширені й часто виступали в поєднанні з чоловічими нагрудними хрестами, ножами та люльками, іноді як частина жіночих шийних прикрас тощо [5, с.50].

Крім прикрас із дроту виготовляли окремі речі з тонкої латунної бляхи: "чільце" (дівоча весільна прикраса на голову) і сережки із вузьких пластинок у вигляді дрібненьких листочків. Майстерно орнаментовані бляхи також застосовували для капелюхів, поясів і шкіряних торб.

Окрему типологічну групу серед мистецьких виробів з металу складають дерев'яні порохівниці, які щедро інкрустовані металом, облаштовані декоративними бляхами і металевими частинами. Наприклад, порохівниця В.Девдюка, виготовлена 1892 року для краєвої виставки у Львові, тепер зберігається в МЕХП.

Аналіз типології художніх виробів із металу засвідчує значну перевагу традиційних творів народного мистецтва. Помітна слабка динаміка змін типів предметів. Виходять із вжитку металеві кресала, згодом порохівниці, а в 1930-х роках – люльки. Натомість з'являються нові вироби під впливом міста: попільнички, ножі для розрізання паперу, чорнильниці тощо. В.Девдюк послідовно дотримувався усталеного асортименту виробів. "Мистецьке надбання Девдюка дуже багате. Він один з тих народних майстрів, які творчо використовують всю скарбницю переданих традицією форм для створення високохудожніх речей, витриманих за композицією і стилем. Багато прийомів знає В.Г.Девдюк. Він знає всі народні технічні прийоми обробки металу, всі орнаментальні елементи і мотиви, komponує і творить сам" [5, с.57]. Містка і точна характеристика майстра найпереконливіше сприймається з написаних рядків його сучасниці.

Типологія творів В.Девдюка в галузі художнього деревообробництва виявляє особливий інтерес майстра до меблярства. Показово, що він і його учні переважно орієнтувалися на міського замовника, який, однак, бажав мати предмети обладнання житла такі, що не дуже відходили від традиційних.

Ю.Юсичук. Типологічний аналіз творів Василя Девдюка – корифея Косівської школи деревообробництва і металістерства

Найчастіше Девдюки (батько і син) виготовляли столи і стільці, мисники і шафи, вішачки і рами тощо.

Столи – давня типологічна група меблів, що на Гуцульщині налічує кілька основних конструктивних типів: стіл на одному стояку, на двох стояках, на чотирьох ніжках і на хрестовинах. В.Девдюк з молодих років мав добре розпрацьований тип стола на двох стояках. Такий стіл він експонував на виставці в Стрию 1909 року. А.Будзан вказує на це та детально характеризує: "Найкращим експонатом цієї виставки був оригінальний стіл, виготовлений В.Девдюком у народній гуцульській традиції. Прямокутна кришка стола лежить на двох широких профільованих ніжках, сполучених посередині поперечкою – "стрілою". Ніжки і бічніці стола прикрашені різьбою та інкрустовані деревом, металом і перламутром [6, с.37].

Стільці – типологічна група меблів для сидіння, іноді поєднували зі столом. Вони генетично пов'язані з лавою, яку зменшено до такої міри, щоб було зручно сидіти тільки одній особі, а водночас і легко переставляти в необхідне місце. Стільці у виконанні В.Девдюка мали профільовані дві ніжки-стояки, зовні прикрашені різьбленням або випалюванням. У 1920-х роках з'явився тип стільця зі спинкою, що скидався на крісло. Спинки таких стільців були у формі круга або ромба, а їх площини щедро оздоблювали різьбленням.

Полиці – дуже давня типологічна група обладнання житла, передовсім, для зберігання керамічного посуду, а пізніше виставляння мисок. Звідси утворився тип полиці-мисника. У кінці XIX – початку XX століття мисник поступово набував більш закритого вигляду, а нижня частина від долівки трансформувалася у шафку з полицками.

Шафа – типологічна група багатофункціональних меблів, що виникла в пізньому середньовіччі, використовувалася для переховування різноманітних предметів. У народному побуті шафи з'явилися в кінці XIX – початку XX століття, передовсім, як шафи для посуду [7, с.43-44]. На виставці домашнього промислу в Коломії за мистецьки виготовлену шафу В.Девдюк (1912) отримав золоту медаль [6, с.37].

Вішачки – типологічна група предметів для обладнання міського житла. Зокрема, відомий тип вішачка для завішування рушника, виготовлений В.Девдюком у 1901 році.

Рами – типологічна група виробів для обладнання житла, сакральних і громадських приміщень. Застосовували для прилаштування образів під скло і наступним розміщенням на стінах. Запозичені з міського побуту XIX століття. Рами, виготовлені В.Девдюком, прикрашені різьбленням та інкрустацією, рідше випалюванням.

Поки що не здобуто відомостей, чи виготовляв В.Девдюк інші типи народних меблів, такі як скрині, ліжка, колицки і под.

Із окремого роду дерев'яного посуду В.Девдюк найбільше приділяв уваги тим виробам, які незмінно користувалися попитом на ярмарках, служили сувенірами для далеких гостей-літників, наприклад: барилочки, чаші, цукернички, рахви і тарелі.

Барилочки – типологічна група бондарного або токарного посуду для зберігання міцних напоїв, були атрибутом родинних свят, а тому відзначалися особливою мистецькою виразністю. В.Девдюк виготовляв барильця токарного гатунку, прикрашені різьбленням та інкрустацією.

Чаші – типологічна група точеного дерев'яного посуду, що має форму півсферичної місткості на невеличкій ніжці, використовується для пиття напоїв тощо. Кубок є окремим типом чаші зі стрункішими обрисами форми, переважно має символічну, не функціональну роль (наприклад, нагорода на спортивних змаганнях). Близькою за характером до кубка є ваза.

Цукерниці – нова типологічна група точеного дерев'яного посуду, інспірована міськими традиціями XIX століття, а тому має форму, близьку до ідентичних скляних металевих виробів. Так, цукерниці роботи В.Девдюка, чашоподібна з накривкою, оздоблена інкрустацією деревом, металом і перламутром (без застосування різьблення).

Рахви – традиційний точений циліндричний посуд з накривкою, служили на Гуцульщині для пригосання маслом або бринзою на святковому застіллі тощо. Рахви В.Девдюка переважно декоровані інкрустацією.

Тарелі – типологічна підгрупа мисок. Вони дисковидні, іноді на низькому піддоні з малою кривизною глибини, спрямованої до середини, або з виймою у центрі та широкими крисами. У давнину “служили для накладання печива, солодошів, підношування чарок з напоями тощо” [8, с.71]. З кінця XIX століття на Гуцульщині вони набувають декоративного призначення. Тарілки В.Девдюка відзначаються щедрим декором різьблення та інкрустації.

Під впливом міських галантерейних виробів на Гуцульщині в кінці XIX – початку XX століття виникають різноманітні типи і типологічні групи нових предметів: шкатулки і тютюнярки, ручки для парасоль і ручні дзеркальця, ножі для розрізання паперу, письмове приладдя та інше. Всі ці предмети виготовляли В.Девдюк і його учні.

Шкатулка – типологічна група виробів, виготовлених столярними засобами. Вони служили для переховування коштовних речей, реліквій і такого іншого, а тому були вишукано оздоблені. Сюди належить окремий тип – тютюнярка.

Різьблена оправа для ручного дзеркала в загальних формах була наслідують аналогічного виробу з металу.

Типологічна група палиць містить низку традиційних виробів: топірі, палиці і кужівки, прикрашені різьбленням. Палиці роботи

Ю.Юсичук. Типологічний аналіз творів Василя Девдюка – корифея Косівської школи деревообробництва і металіства

В.Девдюка були орнаментовані лише технікою інкрустації, до цієї групи також відносимо окремий тип виробів – ручка для парасолі.

Найменше В.Девдюк виготовляв дерев'яних культових та обрядових предметів. Серед творів цього роду відомі тільки свічники, свічники-тріїці та ручні хрести.

Трійці – це типологічна група творів обрядового характеру з усталеною конструкцією і набором традиційних мотивів. Однак трійці

Таблиця 1. Типологія творів В.Девдюка

Вид ДДІМ	Технологічні підвиди	Рід	Типологічна група	Тип	
Художній метал	Ливарництво	Кінська зброя	Стремена		
			Вуздечки		
			Пряжки		
		Знаряддя праці	Ножі	Простий	
			Лускоріхи	Складаний	
				Півень	
		Особисті речі і прикраси		Палиці	"Челядинська"
				Курильне приладдя	Топірень
				Хрестики нагрудні	Люльки
				Згарди	Цільнолиті
Персні, обручки	Двостулкові				
Пряжки, чепраги	Хрестикові				
Художнє деревообробництво	Столярство	Меблі, обладнання житла	Столи	На двох стояках	
			Стільці		
			Полички	Мисники	
	Дрібні предмети		Шафи	Віщачки	
			Шкатулки	Шафи для посуду	
	Токарство	Посуд	Барилочки	Шкатулки	
			Чаші	Тютюнярки	
			Рахви		
	Різьбярство	Літургійні та обрядові предмети	Особисті речі	Палиці	Чаші, кубки, цукерниці
			Хрести	Палиці, ручки до парасолі	
		Свічники	Ручні хрести	Трійці	

В.Девдюка відзначаються лаконічною тектонікою форм, відсутністю будь-якої пластики, натомість виступає різьблення та інкрустація.

Церковні хрести – це типологічна підгрупа літургійних хрестів, до якої входять процесійні, нап্রেстольні та ручні. Відомий проєкт процесійного хреста В.Девдюка у виконанні Василя Горбового (столярство) та Івана Тимкова (токарство, інкрустація, різьблення) для кооперативу “Українське народне мистецтво” у Львові 1943 року. Настінний хрест у виконанні В.Девдюка має чіткі пізні впливи, що виразно помітні в пропорційності частин, силуету і орнаментальному заповненні площин.

Типологічний перегляд й аналіз творів В.Девдюка виявив залежність від замовників, попиту ринку, водночас ствердив появу нових функціональних типів і відмирання старих (Табл. I.). Найбільш плідно майстер працює у галузі меблярства, виготовляючи столи зі стільцями, полицьки-шафки, вішачки, рами тощо. Серед дрібного асортименту, так званого дерев'яного посуду, він надавав перевагу точеним чашам і кубкам та близьким за формою цукерницями. Предмети обрядові й сакральні не мають широкого представлення у спадщині майстра. І, насамкінець, важливо ствердити, що типології творів В.Девдюка стали базовими для творчості його учнів і послідовників, згодом базовими навіть для асортименту виробничих підприємств “Гуцульська різьба” і “Гуцульщина”, а також для першої навчальної програми з фаху “Художня обробка дерева та металу” Косівського училища прикладного мистецтва.

1. Станкевич М. Художній метал // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. посібник. – Львів: Світ, 1992. – С.92-94.
2. Суха Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини ХІХ-ХХ ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955 – 104 с., іл.
3. Звіт Краєвого наукового закладу для столярства, токарства, різьбярства і металевих орнаментики у Вишніці. – Вишніца, 1912. – 14 с
4. Хрест в українському мистецтві: каталог виставки / за ред. М.Станкевича. – Львів, 1996. – 28 с.
5. Суха Л.М. Східне карпатські народні художні вироби з металу // Довідник по фондах українського державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. – К., 1956. – С.47-67.
6. Будзан А.Ф. Різьба по дереву в західних областях України. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 105 с., іл.
7. Гоберман Д.Н. Искусство Гуцулов. – М.: Сов. художник, 1986. – 52 с.
8. Станкевич М. Є. Художня обробка дерева // Антонович Е.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992. – С.66-75.

Yuriy Yusyupchuk

TYPOLGICAL ANALYSIS OF VASYL DEVDIUK'S CREATIVE WORKS

The article highlights the method of formal typological analysis of V.Devdiuk's creative works. It reveals the correlation between typological groups, subgroups and kinds of the master's artistic works in metal and wood.

Вікторія Тупчук

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА ХАРАКТЕРИСТИКА РІЗЬБЛЕНИХ ІКОН ГУЦУЛЬСЬКОГО МАЙСТРА ВАСИЛЯ ТУРЧИНЯКА

Серед асортименту давніх обрядових предметів гуцулів, таких як ручні й нап্রেстольні хрести, свічки, аналої, скарбінчики, рідко трапляються різьблені дерев'яні ікони. Вони залишаються малодослідженими через відсутність достатньої кількості взірців і документальних свідчень. Ще з кінця ХVІІ ст. відомі різьблені символічно-орнаментальні “ікони-хрести”, які досліджені рядом авторів [1], але вони не містять іконографічних зображень. У коломийському музеї народного мистецтва Покуття і Гуцульщини ім. В.Кобринського експонується різьблена дерев'яна ікона ХVІІІ ст., що походить із ссла Саджавки (Надвірнянський р-н., Івано-Франківська обл.). Подібних ікон більше не виявлено, однак творчість майстрів-різьбярів дялятинського осередку народних промислів, які виготовляли різьблені ікони (поч. ХХ ст., Західна Гуцульщина) [2, с.170-181], дає підстави припустити, що на цій території різьблені ікони зустрічались частіше.

У результаті обстеження інтер'єрів церков Західної Гуцульщини було виявлено іконостаси з різьбленими іконами дялятинського майстра Василя Турчиняка (1864-1939). Вони знаходяться у церкві св. Миколая у с. Верхній Майдан 1905-1934 рр. [3], св. Миколая у с. Стримба 1906-1934 рр., у церкві Івана Богослова у прис. Луг смт. Делятина 1911-1936 рр. (тепер знаходиться у с. Битків та смт. Делятин), церкві св. Юра у с. Дуліби (на Бойківщині) 1921-1924 рр., церкві собору Богородиці у с. Грушів (с. Грушова-Красне) (Бойківщина) 1922-1923 рр., церкві Різдва Богородиці у смт. Ворохта 1936-1939 рр.

Ікони та іконографічні зображення становлять окрему групу у композиції цих іконостасів. Різьблені ікони Богородиці і Христа намісного ряду знаходяться у с. Стримба та з прис. Луг (с. Битків). У с. Верхній Майдан збереглася тільки храмова ікона святого Миколая. Іконографічні зображення дияконських дверей представлені у с. Верхній Майдан, с. Стримба та з прис. Луг. Празниковий ряд був виконаний тільки у церкві з прис. Луг. Апостольський ряд бачимо у с. Верхній Майдан, с. Стримба та з прис. Луг (с. Битків). У церкві з прис. Луг також збереглися різьблені ікони з бічних вітарів святого Миколая та святих Костянтина й Олени. Певну групу становлять кивоги, на чільній стороні яких містяться зображення Христа (з прис. Луг, с. Дуліби), хрести, окремі ікони та деталі іконостасу (зображення святих біля царських врат, невеличкі постаті ангелів). До іконографічної схеми царських врат входять також зображення людських постатей, які майстер декорує згідно з іс-

нуючою традицією. У с. Верхній Майдан і смт. Ворохта вони містять тільки символічні зображення євангелістів (такий тип царських врат в іконографії трапляється рідше), а у церквах із с. Стримба та прис. Луг царські врата традиційного типу – “Благовіщення” з чотирма євангелістами (більшість пам’яток Галичини подають саме таку кількість медальйонів).

Намісні ікони з лужької церкви представляють складну схему зображень, що наближується до професійного іконопису і децю відходить від народної інтерпретації образу. Христос-Спаситель як учитель з Євангелією в руці і Богородиця з Дитям на руках зображені на масивних престолах, декорованих дрібним малюнком різьби. Святи у традиційному античному одязі, який декорований м’якими складками, що підкреслюють пластику тіла. Постаті Христа і Богородиці виділено ритмом та динамікою одягу, положенням та об’ємом фігур на тлі загального багатства пластики різьби іконостасу.

Округлий, делікатно модельований лик Христа випромінює велич Христа як учителя. Широко відкриті очі, тонкі риси носа та вуст ледь позначені психологізмом. Лик обрамлений довгим хвилястим волоссям. Німб обведений вузькою каймою зубчиків, що нагадують мотиви “бігунця”, та прикрашений раменами хреста із заглибленнями “зірок”. Міцна шия вказує на фізично сильного чоловіка, одягненого у хітон, що вільно огортає плечі і спадає рясними брижами на коліна, м’яко драпірується до долу і відкриває босі ступні. Поєднання світлих площин гіматія і хітона зі смугами дрібного орнаменту кайми та площин, позначених сітчастою структурою ритму з ажурним тлом тябла великих прорізів, створює звучну і приємну графічну композицію. Вона відзначається багатими світлотіньовими переходами. Застосовуючи глибоке пластичне різьблення, накладні деталі та ажурні прорізи, майстер досягає ефекту живописності у різьбі намісного ряду.

Стилістично відмінними від ікон намісного ряду є ікони празникові та ікони бічних вівтарів. Вони були зроблені майстром набагато пізніше (1936 р.). Останні, на протигагу вільному і пливкому декору намісного ряду, більш стримані і стилізованіші. Зображення на іконах дванадцяти Господніх і Богородичних празників виконане на окремих дерев’яних заготовках, а потім прикріплене до гла (В. Турчиняк повторює форму медальйонів празників з іконостасу церкви села Верхній Майдан). Тло залишилося чистим, тільки окремі різьблені деталі уточнюють події, що відбуваються. Композиція кожної ікони виважена, без жодної зайвої деталі. Мінімальна кількість виражальних засобів сприяє виразній і чіткій художній мові творів. Через те, що кожний з медальйонів кріпився на арці, його положення весь час змінювалося, а з ним і вертикальна вісь ікони. Тому, наприклад, Богоявлення ми бачимо в од-

В. Турчиняк. Художньо-образна характеристика різьблених ікон гуцульського майстра Василя Турчиняка

ному положенні, а Воскресіння в іншому. Ця особливість вплинула на композицію майже всіх ікон.

Основне місце у композиційному створенні ікон празникового чину відводиться людським постатям, які здебільшого розміщені в центрі, у повен зріст, рідше до пояса чи до колін, розташовані фронтально, в профіль, подекуди влівоверта. До другорядних деталей належать архітектурні елементи, з яких найчастіше трапляються вікна. Сюжет розортається на чистому, не заповненому різьбою тлі. Іконам цього ряду притаманні такі риси: узагальнено-площинне трактування постатей, скупе лінійне моделювання драперій і одягу, відсутність дрібних деталей у трактуванні того чи іншого сюжету. Майстер відкидає просторове вирішення композиції і зберігає визначальну для народного мистецтва систему умовностей у зображенні людських постатей та їх оточення. Ікони празникового ряду В. Турчиняка можна порівняти із композиціями на ручних хрестах з Галичини. На відміну від останніх, твори різьбяр характеризуються масштабнішим композиційним вирішенням, відсутністю дрібних деталей, наявністю великої кількості незаповнених різьбленням площин.

Більш стриманішими у цьому плані є бічні вівтарі святого Миколая та святих Костянтина й Олени з прис. Луг, виконані майстром пізніше (зараз знаходяться у дялягинській церкві Різдва Богородиці). Порівняно з пластичним різьбленням намісних ікон, різьблення бічних вівтарів більш подібне до різьблення іконостасу у церквах сіл Верхній Майдан та Стримба.

Святий Миколай – найбільш виразна постать східного християнства. Єпископ-чудотворець у ризах святителя представлений в статичній позі на овальному підніжжі. Згідно з канонам, його ліва долоня підтримує книгу, а права піднята в благословінні. Добре читаються на ризах святителя традиційні деталі: мальтійські хрести на епитрахилі, узорчата драпіровка фелону, яка спадає з плечей, графічне драпірування, без виявлення пластики складок. Одяг святого Миколая моделюється чистими та декорованими площинами, заповненими дрібним графічним малюнком, що створює вишукану гру світла й тіней. Фелон покритий дрібною сіткою, що складається з виімок, хітон оздоблений широкою смугою орнаменту тільки внизу. Деталі поєднуються на основі контрасту площин, покритих різьбою, чи чистих, декорованих глибокими прорізами або дрібно і неглибоко різьблених. Головна увага зосереджується на обличчі святого. Незважаючи на застиглість, його лик дивовижно виразний: тонкий довгий ніс, широко відкриті, близько розміщені між собою очі, тонко модельована борода виражають духовне багатство святого-чудотворця. Постать оточена символічним зобра-

женням Бога-Отця у верхній частині, чотирма постатями з боків: Христа, Богородиці і двох ангелів на хмарах. Христос та Богородиця зображені влівоберта на рівні голови Миколая в мандорлі – графічно відтвореному містичному сьйві овальної форми [4, с.18]. У нижній частині, з лівого боку, знаходиться ангел над митрою, а справа – архітектурна деталь храму. Всі деталі разом з постаттю святого Миколая прикріплюються до мерехтливому тла, яке створене орнаментом скісної сітки ромбів та виімок. Воно об'єднує і виділяє ікону на тлі всього вітваря. Замикає композицію ікони широка накладна рамка, декорована ускладненим мотивом “зубчиків” у два ряди. За прийомами трактування деталей ця пам'ятка має чимало спільного з храмовою іконою св. Миколая у с. Верхній Майдан. Поставивши поряд ці дві ікони, можемо простежити, яким шляхом йшов процес розвитку та кристалізації творчої манери різьблення Василя Турчиняка і його стилю. Раннім роботам притаманні риси примітивного трактування постатей зі збільшеними пропорціями голови стосовно присадкуватого тулуба, маленькими ногами тощо. Постаць святого Миколая на іконі бічного вітваря більш видовжена, набуває природних пропорцій і вишуканіше моделюється різьбярським декором.

Ікона святих Костянтина й Олени з другого бічного вітваря своєю укладом подібна до попередньої ікони. Її композиція складається з двох постатей, які зображені на весь зріст. Між ними у підвіжжі знаходиться великий хрест. Угорі розміщені менші зображення двох ангелів та постаць Бога-Отця посередині. Лик святого Костянтина характеризують прямий ніс, довгі вуса, рівна борода та довге волосся, що спадає на плечі. Він у застебнутому спереду плащі з царським вінцем на голові, берлом у правій руці та з піднятою лівою рукою на грудях. Св. Олена зображена так, як на візантійських іконах: зі складеними на грудях руками, у довгому плащі, підпоясаній ризи та у декорованому головному уборі. Обличчя святих опрацьоване менше, ніж на іконі св. Миколая. Пластика одягу святих з різних ікон також відрізняється. Якщо постаць Миколая виділяється аскетизмом ліній та добре вираженими декоративними засобами виразності, то одяг Костянтина й Олени будується на основі вільніших, більш округлих ліній (драпіровка плаща Костянтина) та протиставленні чистих площин плащів суцільно декорованим сорочкам (у зображенні св. Миколая – навпаки). Постаці ангелів у молитовній позі на хмарах подібні до попередньо розглянутих, тільки більші, з різко позначеними борознами складок одягу. Вони звернені до Бога-Отця з медальйоном Святого Духа, який оточений ореолом проміння і хмар. Центральне місце на іконі займає великий латинський хрест – основний символ християнства, що підкреслює значення нового вчення для всієї Русі, декорований ритмом орнаментальних узорів. Від тла ікона від-

В Титчук Художньо-образна характеристика різьблених ікон гуцульського майстра Василя Турчиняка

діляється орнаментом та широкою накладною рамкою овальної форми, оздобленою елементами “зірок”, вкладених у мотив “ширинки” та пасочками “зубців” навколо.

Загалом ікони святого Миколая та святих Костянтина й Олени вирізняються монументальним трактуванням образу, чітким та виразним рисунком, живописною організацією графічної цілості композиції, побудованої на світлотіньовій градації різьблення. Вони не мають такої пластичності та розкованості, яка притаманна намісним іконам. Для них характерна лаконічна і строга композиція, стримана графіка різьблення, що розмірно, описово ілюструє сюжети з життя Церкви. Ікони святого Миколая та святих Костянтина й Олени є цільніші і стилістично виваженіші, ніж попередні роботи.

Дияконські двері іконостасів В.Турчиняка теж оздоблені іконографічними зображеннями. Певну групу становлять бокові двері у церквах сіл Верхній Майдан та Стримба. Двері з прис. Луг стояли осторонь цієї групи, вони ближчі за декором до дверей у церкві с. Ворохта, оскільки не мають іконографічних зображень. Перша група характеризується простою конструкцією, схематичними іконографічними зображеннями та мінімальним різьбярським декором. Друга – багата декоративними ефектами, дрібними деталями, пластиккою різьблення, яке високо виступає над рівнем тла іконостасу церкви з прис. Луг та плоскорізьбою іконостасу у селищі Ворохта. Їх об'єднує манера виконання та основний малюнок контурів, що розвивався і забагувався у процесі творчості (деталі інгер'єру з прис. Луг та смт. Ворохта виконані пізніше). На правих дверях знаходиться різьблене зображення архангела Гавриїла, на лівих – Михаїла в бойових облаштунках, який тримає вогнепний меч і щит. Постаці ангелів статичні, фронтальні, зі скісним розташуванням ніг на хмарах (на хмарах зображено й постаці Христа, Богородиці, святого Миколая – церкви сіл Верхній Майдан та Стримба). Гавриїл у хітоні, однією рукою він тримає розквітлу галузку, іншою – благословить. Драпірування одягу ангелів з церкви села Стримба ледь позначене і не виявляє пластики тіла. Архангели церкви у прис. Луг більш пластичні, характеризуються особливим декоруванням одягу та бойових облаштунків. Одяг Гавриїла з дияконських дверей церкви з прис. Луг будується на контрасті чистих площин туніки і хітону та оздоблених орнаментом поясів, кайми туніки, смужки німбу, крил, розчленованих ритмічними лініями. Кольчуга Михаїла складається з орнаменту у вигляді риб'ячої луски, знизу виглядає туніка, декорована глибокими прорізами. Коліна теж захищені – позначені легкими графічними лініями. У лівій руці він тримає круглий щит, на якому зображений хрест. В іншій – меч, але не простий, як в іконостасі церкви у с. Стримба, а

померений вздовж лева рядами округлих виїмок. Постаць архангела, як і попередня, босонога на купчастій хмарині (у церкві с. Стримба хмара плоска). Обличчя ангелів позбавлені психологізму. Основний акцент зроблено на декоративне начало. Таким чином, В. Турчиняк розміщує зображення архангелів на другому плані, тоді як намісні ікони читаються першими.

Цікавими є іконографічні зображення, виконані на ескізі-кресленні, який створений до іконостасу церкви у селищі Ворохта. У ній основна увага зосереджена на збільшенні постаті Бога-Отця, що знаходиться у надв'ятарному просторі. Великими розмірами характеризуються також намісні ікони, виконані за схемою побудови ікон з церкви з прис. Луг. Якщо порівняти ескізний варіант іконостасу з самим іконостасом, побачимо що окремі фрагменти вирішені на ескізі вдало, інші краще представлені у виконаній роботі.

Окрему групу іконографічних зображень становлять різьблення на кивотах, хрестах та деталях іконостасу. Кивоти з іконографічними зображеннями збереглися у церкві села Битків (перенесений з лузької церкви) та у церкві села Дуліби. В одному випадку це зображення лика на тлі хреста, в іншому – постаті Христа на престолі. Лик Христа з лузького кивота повторює зображення лику на хресті із замальовки, зробленої внучкою майстра, Марією Вексюк. Лик характеризується правильною пропорційною побудовою: округле обличчя з широко відкритими очима обрамлює пряме довге волосся та невелика борідка з виїмкою посередині. Невисокий округлий рельєф виступає над раменами хреста, що декорований символічним зображенням Святого Духа. Вся композиція обведена темною смугою орнаменту, заокругленого вгорі. Христос на кивоті у церкві села Дуліби зображений у весь зріст, сидячи на престолі і тримаючи євхаристійні хліб і чашу з вином. На декоративному тлі престолу виділяється чистими площинами дещо непропорційно видовжена постаць Христа. На ній ледь декорований унизу хітон та німб, що складається із широких зубчатих промінців та тла, позначеного крапками і графічними лініями кіл. Умовне трактування постаті та неглибоке різьблення вплітають іконографічне зображення Христа в усю систему орнаментального оздоблення кивоту, не акцентуючи надмірної уваги на постаті Христа та вдало поєднуючи його з іншими деталями декору.

Своєрідною є пара похрестів з прис. Луг, прикріплених до вхідних дверей бабинця церкви у смт. Делятин. Вони представляють складну багату побудову, в основі якої лежить видовжений трипелюстковий хрест, на перехресті рамен міститься фігурна композиція, а пелюстки кожного рамена замкнені в окремі сюжетні композиції. Ці похрестя,

ніби розділені частинки єдиного хреста, нагадують народні дерев'яні різьблені ручні хрестги, в яких з однієї сторони знаходиться Розп'яття, а з іншої – Богородиця з Дитям. Похрестя зліва представляє іконографічний тип Розп'яття з Пристоячими, який здавна відомий у християнському мистецтві. Постаць Христа на Розп'ятті у традиційному положенні: голова з довгим волоссям і малою борідкою увінчана терновим вінком і схилена на правий бік, над нею табличка-титло, ноги закладені одна на одну, прибиті цвяхом [5, с.54-59], на бедрах неширокий начерсесельник. Майстер не догримувється якоїсь певної іконографічної схеми, що визначила б належність Розп'яття до східної (візантійської) чи західної (латинської) іконографічної традиції. Східний тип виявляється в іконографії лика та його виразу – Христос з борідкою, спокійний, сповнений гідності, з долонями у положенні двох випрамлених і трьох зігнутих пальців (на знак Святої Трійці). Західна традиція диктує звисаюче положення тіла, короткий перев'язаний збоку начерсесельник, наявність тернового вінка, схрещене положення ніг, прибитих одним цвяхом, при відсутності підніжжя. Біля Розп'яття ліворуч розміщується постаць св. Варвари, праворуч – Йоан Богослов, вгорі – зображення Бога-Отця, а внизу – Богородиця з Немовлям на престолі. Ці зображення мають округлі пелюсткові форми, що нагадують медальйони царських врат з прис. Луг, с. Стримба. Стержні діагональних осей хреста декоровані рисунком, що повторює форму хреста, і заповнені сітчастим орнаментом.

Друге парне похрестя – це зображення Богородиці з Христом. Воно композиційно повторює попередню схему: у центрі знаходяться постаці, на кінцях рамен у трипелюсткових медальйонах зображення ангелів, Христа та святого Миколая. На бокових осях схилились у молитовній позі до Богородиці два ангели, над Богородицею – Христос-Ісрей з розкритою книгою та піднятою у благословенні рукою. Площина біля нього заповнена вирізьбленими віконцями. Композиція розвивається у вертикальному напрямі. На хрестах центральні постаці Христа і Богородиці накладні, напівоб'ємні, інші зображення плоскорізьблені.

У творчості В. Турчиняка простежуються дві тенденції, які виокремлюються при виявленні двох груп ікон. Ікони першої групи представлені зразками пластичного, випуклого рельєфу, що моделюють форми, осягаючи їх живу пластику чи прагнуть наблизитися до неї. Інші характеризуються площинним рельєфом, підкресленою декоративністю і строгістю стилю, що оперує узагальненими скупими лініями та обмеженою палітрою декору. Постаці з другої групи ікон не пов'язані і можуть трактуватися деякою мірою як орнамент. Найяскравішим прикладом перших творів є різьблення іконостасу з прис. Луг, а особливо ікони намісного ряду Христа й Богородиці, у яких виразно простежується

прагнення до надто пластичного, живописного моделювання форм, скульптурної соковитості та художньої насиченості. Прикладом другої групи творів є іконографічні зображення святого Миколая та святих Костянтина й Олени, бічних віктарів лузької церкви, а також царські врата у церкві селища Ворохта. Їм притаманне площинно-лінійне трактування форм, статичний, урівноважений ритм членування та узагальнено-лаконічне формотворення. У деяких зразках присутнє пластичне вигинання чи заокруглення площин, але рельєф не настільки випуклий, як у попередніх творах. Загалом система художньої мови іконографічних зображень майстра характеризується площинним трактуванням об'ємів (винятком є намісні ікони Христа і Богородиці лузької церкви), умовністю повітряно-просторових планів. традиційним одягом персонажів, а в ликах немає психологізації.

Різьблені постаті ікон завжди виступають над рівнем іконографічного тла, часто вирізьблені з окремої дерев'яної заготовки і прикріплені до нього. Обличчя модельоване пластично, округлими лініями, неглибокими вирізами, обриси постатей опуклі (намісні ікони іконостасу з прис. Луг) чи більш площинні, прямолінійні (ікони бічних віктарів з прис. Луг). Вбрання святих декороване частково (хітони, туніки, фелони) чи тільки окремі його частини, деталі (кайма гіматія, мафорія, пояси ангелів та ін.). Загалом площини фігур переважно чисті, не заповнені різьбленням, виділені дрібною сіткою орнаменту, яка покриває тло ікон. Дрібний рисунок тла будується здебільшого на основі сітчастого орнаменту і складається з "листочків", прямокутних заглиблень, трикутників та ромбів із виїмками-"нігтиками", "бігунцями", "очками" ("горошками"). Там, де тло і одяг декоровані сітчастим орнаментом, площини заповнюються дрібнішими мотивами різьблення, орнаментальна сітка в таких іконах гущіша, щільніша і старанніше виконана. В. Турчиняк вміє рисунком підкреслити форму і не боїться розбивати площину одягу і тла ікон майже тотожним мотивом різьби. Його декор сприяє цілісному сприйняттю ікон.

Ікони декоровані контурним, виїмчастим та тригранно-виїмчастим плоским різьбленням, а також рельєфним різьбленням (виконували його професійні різьбярі й рідко народні майстри). Найчастіше трапляються мотиви виїмчастого різьблення, що складаються з півсферичних виїмок. Елементами мотивів є "вічка", "колитці", "листочки", "нігтики", "зернятка". Вони покривають тло ікон та окремі фрагменти одягу. Рельєфне різьблення має декілька рівнів висоти від тла. Такий вид різьблення характеризує зображення ликів і постатей намісних ікон, бічних віктарів, кивотів, хрестів. Він не переносив усталених для дрібного різьбярства композиційних схем на свої вироби, хоча орнаментальні мотиви залишались традиційними.

В. Турчук. Художньо-образна характеристика різьблених ікон гуцульського майстра Василя Турчиняка

Майстер трактує ікони в дусі народних традицій, але без відображення постатей з великими головами й укороченими пропорціями інших частин тіла, без емоційної експресивності в характеристиці дії, а в розумінні самодостатності образів, у відсутності динаміки та психологічних нюансів. Розглядаючи ікони, виготовлені В. Турчиняком, спостерегаємо тенденцію до більшої урівноваженості та площинного трактування ікон. Розвиток іконографічних схем іде в напрямі ускладнення народної інтерпретації зображення.

Спільні риси з малярством майже відсутні, тільки у структурі іконографічних схем ікони тотожні, а їхня стилістична основа зовсім інша. Спрошуючи композиції малярської ікони, В. Турчиняк вніс до неї чари і тепло народної інтерпретації сюжету, перекладеного на мову гуцульської різьби і, таким чином, асимільованої. Сюжет зобов'язував майстра слідувати малярським канонам, але спосіб виконання залишився той, що відповідав традиціям народного гуцульського мистецтва. Щодо іконографічних особливостей, то у творах майстра грапляються відхилення від установлених норм, оскільки В. Турчиняк не був обізнаний з іконографією і тому не дотримувався встановлених правил, поєднуючи у своїх творах елементи східнохристиянської і західної іконографії.

Розглянуті твори різьбляра відрізняються і ступенем майстерності. До ранніх його самостійних творів належать іконостаси у церквах сіл Верхній Майдан і Стримба, частина іконостасу у церкві з прис. Луг. Різьблений декор інтер'єру церкви з прис. Луг – це зрілий твір майстра. Його стиль чітко визначився у 1930-х роках, у творах пізнього періоду. Це ікони празникового ряду, бічні віктарі іконостасу в церкві з прис. Луг та іконостас у церкві з селища Ворохта. Майстер іде у творчому розвитку від плоского, невисокого рельєфу до півкокрного і знову повертається до площинного, але процинному рельєфу його різьблення притаманна вишукана гармонія з використанням обмежених засобів виразності.

Використовуючи зразки західноєвропейських стилів бароко, рококо, класицизму, майстер ігнорував характерну для того чи іншого стилю пластичність, запозичуючи тільки деякі елементи. В іконах та іконографічних зображеннях В. Турчиняк ускладнив народну інтерпретацію зображень, наблизивши її до професійного рівня (зауважимо, що аналогії з живописними іконами відсутні). Іконографічні схеми різьблених ікон залишаються канонічними у сюжетах та деталях зображень, а компоновання і розміщення постатей майстер вирішує згідно з народними методами.

1. Шушевич В. Гуцульщина. – Львів: НТШ, 1899. – Ч 1. – 1901. – 144 с.; Ч 2. – 1902. – 318 с., Ч 3. – 1904. – 256 с.; Ч 4. – 1908. – 272 с.; Ч 5. – 1908. – 145 с.; Станкевич М. Рішкіні

- рिзьблені ікони, хрести XVII - поч. XIX ст. // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К.: Музей Івана Гончара, Редовід. 1996. – С. 104-109.
2. Типчук В. Делятинський осередок художньої деревообробки Гуцульщини // Вісник Львівської академії мистецтва. – Вип. 11. – Львів, 2000. – С. 170-181
 3. Тут і надалі вказані дати побудови церкви та виконання внутрішнього обладнання будівничим-ризьбярем В. Турчиняком.
 4. Термін перенесений з малярства (Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів. Каменяр, 1999. – 72 с.)
 5. Традиція зображення ніг Христа, прибитих одним цвяхом, пішла з XIII ст. на знак Святої Трійці. Кисті рук теж виявляють цей символ – мізинець і безіменний палець пригнічені до долоні (Іларіон Митрополит. Трираменний хрест зо скісним підніжком – національний хрест України. - Вінніпег, 1951. – 100 с.).

Viktoria Turchuk

ART-FIGURATIVE PERFORMANCE OF ICONS ENGRAVER OF HUTSULMASTER VASYL TURCHYNJAK

This article studies the usage of folk decoration (plane carving) in the production of church interior and altar objects. Folk engraver – Vasil Turchynjak worked during the first third of the XX-th century on the territory of North – Western Hutsulshchyna. He denied the typical way of interior decoration. Vasil Turchynjak created icons and icon images using plane carving. His works differs from other small carved works not only by measurements but also by decorating system.

Let's take into consideration that Vasil Turchynjak wasn't only an excellent engraver, but also supervisor of church building.

Лілія Литкан

ХУДОЖНЄ ПРОФЕСІЙНЕ ТКАЦТВО ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЕЙ УКРАЇНИ ОСТАНЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.: ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Українське художнє ткацтво ще з прадавніх часів транслювало орнаментальну поетично-образну інформацію, що виявляла національну орієнтацію творців.

З кожним етапом історико-мистецької еволюції у ткацтві закладалися доцільно підібрані новації у процесах технологічного виготовлення тканин, їхнього декорування та різноманітного виконання. Тому глибоке дослідження історико-мистецьких явищ функціонування ткацтва, починаючи з етапів становлення та розвитку – по сьогоднішній день, і надалі живитиме це феноменальне джерело духовної та матеріальної спадщини української культури.

Аналіз сучасного стану ткацтва показав, що з перших десятиліть ХХ ст. у центральних та східних, а з середини ХХ ст. у західних та північних регіонах України значно скоротилося виготовлення, а згодом

Л.Литкан. Художнє професійне ткацтво західних областей України останньої третини ХХ ст.: предмет наукового дослідження

і застосування домотканих виробів у щоденному побуті [1, с.29]. У західних областях України цей процес проходив дещо повільніше завдяки сконцентрованим тут історико-етнографічним районам (Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина, Покуття, Опілля, Розточчя та ін.), що відзначаються виразними локальними особливостями культурно-побутових традицій. Ще не здійснено комплексного аналізу сучасних творів професійного ткацтва України, що становлять собою складну образно-символічну та орнаментальну структуру, а тому немає цілісної картини західноукраїнського професійного художнього ткацтва останньої третини ХХ ст.

Історіографія численних наукових праць свідчить про зацікавлення здебільшого народним ткацтвом. Натомість дослідження сучасного стану професійних тканин західних областей України носить фрагментний характер.

Своєрідним вступом до розробки даної проблеми можна вважати науковий доробок багатьох відомих мистецтвознавців та молодих вчених.

Піонером у дослідженнях народної тканини західних областей України у контексті історико-мистецького розвитку є І.Гургула [2, с.34-42; 3, с.22].

Надзвичайно ґрунтовну працю про художню тканину підготувала С.Й.Сидорович [4]. Монографія містить історичний огляд розвитку народного ткацтва в західних областях України, починаючи з трипільських часів і завершуючи 1960-ми роками. Завдяки цінності зібраного матеріалу та аргументованій систематизації, Сидорович С.Й. провела типологію народних тканин у двох аспектах:

- 1) за функціональним призначенням (одягові та інтер'єрно-побутові);
- 2) за способом виготовлення, виявляючи при цьому форму і зміст орнаментики мотивів, із застосування в тих чи інших типологічних видах.

Автор дослідила і провела технологізацію виготовлення народних тканин різними способами перебору (ткання на косу, на пряму мехову нитку, “у клинці”, “петельчасте”, “дощечкою”, “ажурне” і т.д.), схематизувала орнаментальні композиції, варіантність їх розташування на жіночих головних уборах, сорочках, запасках, поясах, тайстрах, бесагах, веретах, коверцях, килимах та інших типах народних тканин. Не зважаючи на те, що С.Й.Сидорович померла, не завершивши до кінця свого дослідження, праця все ж виконує стержневу роль для подальших досліджень ткацтва та галузей, так чи інакше дотичних до нього.

Вчений Я.П.Запаско збагатив українське мистецтвознавство ґрунтовним доробком у галузі народного килимарства, здійснивши його історіографічний аналіз, починаючи з найдавніших відомостей про килимарство на території України [5; 6]. Поряд з ним над питанням народних тканин та килимарства працював А.К.Жук [7; 8; 9]. Завершується

їх дослідження оглядом стану килимарства післявоєнного періоду (1945р.). Багатство інформативності цього наукового доробку спричинило детальне опрацювання фактологічного матеріалу. Важливим також є відзначення хронології етапів становлення та розвитку основних осередків килимарства й аналіз творчості провідних колективів.

Чи не найбільший внесок до висвітлення кількох аспектів даної теми здійснила О.Никорак – співробітниця інституту народознавства НАН України [10; 11]. Об'єктом її досліджень стали тканини Карпатського регіону, зокрема історико-етнологічні етапи розвитку ткацтва, технології обробки сировини. Автор розкриває технологію і художні особливості виробів. Та ці дослідження ґрунтуються переважно на матеріалах Гуцульщини і в меншій мірі Лемківщини та Бойківщини. Крім того О.Никорак є автором статей, в яких проведені багатогранні науки етно-археологічні дослідження щодо історії розвитку ткацтва в Україні, а також доповнена типологія тканин, які класифіковані за функціональним призначенням та за системою декорування [12, с.381-395; 13, с.396-407]. Поза увагою автора залишилися сакральні тканини (одягові та інтер'єрного призначення), які дослідниця виділяє в окремий рід, з дещо відмінною типологією. Також не розроблено у повній мірі є типологія килимових виробів.

Короткі матеріали досліджень традиційного ткацтва Бойківщини опубліковані А.Бодник [14, с.105-109] і Р.В.Захарчук-Чугай [15, с.134-141].

Тема художніх особливостей традиційних тканин Покуття кінця ХІХ – середини ХХ століття була мало вивченою, та знайшла відображення у дисертаційних працях О.Олійник [16] і Б.Бойчука [17, с.54-62].

Стислу інформацію про традиційні художні тканини та їхніх майстрів містять статті, опубліковані в 1970-1980-их роках: Н.Гасанової [18, с.25-27], В.Качкана [19, с.110-113], Х.Саноцьки [20, с.101-104], М.Сахро [21, с.90-92; 22, с.53-58; 23, с.45-58; 24, с.91-92], Є.Фашенко [25, с.58-60], М.Фіголя [26, с.129-130], З.Шульги [27, с.80-83] та ін.

Особливої уваги заслуговує творчість та наукова діяльність заслуженої художниці України (УРСР), кандидата мистецтвознавства Л.Є.Жоголь. Як професіонал у оформленні інтер'єрів текстильними виробами, у своїй дисертації “Художнє вирішення тканин для сучасного інтер'єру” (1964 р.) та монографії “Тканини в інтер'єрі” (1968 р.) мисткиня простежує та виявляє роль декору і кольору у виготовленні текстильних виробів, а також роль і місце самого текстилю у житлових та громадських спорудах. У монографіях 1973, 1983, 1986 рр. та багатьох статтях дослідницею розкриваються проблеми композиційно-просторового рішення та функціональної ролі творів ужиткового й монументального текстилю в архітектурному середовищі [28, с.14].

Варто окремо розглянути альбом “Художній текстиль” [29], а також масу каталогів виставок, статей та публікацій, що стосуються професійного ткацтва зазначеного періоду.

У повоєнний період поглиблюється процес згасання традицій народного ткацтва, як і мистецтва взагалі. Тканини масового виробництва художньої промисловості невпинно витісняють рукотворні артефакти народних майстрів. Внаслідок збільшення державного замовлення відбувається спрощення виробів в орнаментально-композиційному плані та зниження технологічного рівня. Зокрема на фабриці “Перемога” у Глинянах “... почали ткати однотипні смугасті килими з невеликою кількістю орнаментальних мотивів. На колорит взагалі перестали звертати увагу. Яскраві, інтенсивно фарбовані нитки укладались довільно, без будь-яких обмежень, що перетворювало виріб у кольорову мішанину. Крім цього, дедалі частіше застосовували вовну низької якості з великою кількістю синтетичних домішок” [30, с.38]. У наукових дослідженнях Покуття знаходимо аналогічні докази критичного стану, адже організація підприємств “народних художніх промислів” “лише позірно відроджувала, розвивала народне мистецтво краю, а насправді впроваджувалися вторинні традиції із значним впливом гуцульських стереотипів. Із розвалом СРСР розвіялися останні ілюзії так званого збереження і захисту народного мистецтва” [17, с.53]. І якщо до цього часу через відсутність належної конкуренції на ринку збуту, через низьку собівартість (за рахунок низької оплати праці) така “тандита” користувалася попитом, то у 90-х роках, зі зміною державної політики й соціально-економічних відносин ситуація різко змінилась. Наявність величезної кількості килимових виробів, привезених з-за кордону, якість та мистецька цінність яких, м'яко кажучи, підлягає сумнівам, а також відсутність необхідної податкової реформи спричинилися до закриття підприємств та зупинки випуску ткані продукції не тільки на Львівщині, Гуцульщині й Покутті, а й в інших відомих центрах з віковою традицією. На жаль, в останні десятиліття, через занепад економічно-соціальний та духовно-матеріальний, згасають навіть найпотужніші ткацькі осередки Західної України.

На основі досліджень, які були зроблені до 1991 року, складалася хибна думка, що традиційне ткацтво Гуцульщини, Бойківщини, Покуття та інших історико-етнографічних районів Західної України успішно розвивається. Звичайно, це твердження було продиктоване темою поглядів та стереотипів на народне мистецтво, сформованих радянською соціалістичною епохою, про те, що “мистецтво у післявоєнний період стало багатшим, змістовнішим, розвинутішим. Воно зберігає зв'язок з традиціями, одночасно спираючись на нову радянську тематику (соціалі-

тичний зміст, національна форма); "Радянське народне мистецтво є прогресивною вищою стадією розвитку народної творчості"[31, с.7-9].

Як виявилось сьогодні, режим тоталітаризму, абсолютно некомпетентна цензура, яка жорстко регламентувала тематику і наукові напрями, не сприяли дослідницькій роботі. Вчені вимушено йшли на компроміс, посилаючись на цитати марксизму-ленінізму, що було перепусткою для опублікування наукових творів.

Тому на даному етапі важливо верифікувати еволюцію українського художнього ткацтва (особливо ХХ ст.) залежно від технічного прогресу, особливостей народного світобачення, сгильових чинників тощо. Мета даного дослідження: виявити закономірності й рушійні сили перемін, що стосуються творчого процесу майстрів і художників ткацтва останньої третини ХХ століття. Метою продиктовані наступні завдання: – проаналізувати різномалітні явища (впливи, трансформації, згасання), які спричинилися до соціальних і художньо-стилістичних перемін у ткацтві ХХ ст.;

- уточнити художньо-технологічні характеристики ткацтва, виходячи із функціональних засад;
- визначити особливості типології, мистецько-стилістичні відміни творів ткацтва кін. ХХ ст.;
- висвітлити основні стилістичні параметри народного і професійного ткацтва окремих центрів, творчість провідних майстрів і художників;
- увести в науковий обіг значну кількість нових творів.

Предмет означеної теми передбачає вивчення історико-мистецьких явищ, що всебічно характеризуватимуть ткацтво як феномен національної культури. Також результати даної роботи матимуть неабияке практичне значення і можуть бути використані:

- для прогнозування пріоритетів розвитку художнього ткацтва та його впровадження в дизайн одягу, дизайн середовища тощо;
- для підприємців, артменеджерів, маркетологів, які зацікавлені заснувати ткацьке виробництво;
- в мистецько-освітніх закладах для підготовки і читання спецкурсів художникам текстилю і дизайнерам одягу;
- у підготовці відповідних розділів з історії декоративного мистецтва України;
- можуть слугувати методологічною основою в аналогічних дослідженнях.

Таким чином, дослідження художнього професійного ткацтва західних областей України останньої третини ХХ століття матиме як теоретичне, так і практичне значення.

1. Никорак О. Сучасне традиційне українське ткацтво: етап і перспективи // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції: "Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність". – Львів, 2002. – С.28-30.

Л.Литкан. Художнє професійне ткацтво західних областей України останньої третини ХХ ст.: предмет наукового дослідження

2. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К.: Мистецтво, 1966. – 76 с.
3. Гургула І.В. Народні тканини // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів: Вид. Львівського університету, 1969. – С.22-23, 145-150.
4. Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР. – К.: Наукова думка, 1979. – 156 с.
5. Запаско Я.П. Українське народне килимарство. – К.: Мистецтво, 1973. – С.112.
6. Запаско Я.П. Килимарство // Історія українського мистецтва. В. 6 т. – Т.4, кн.1: Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX ст. – К.: Гол. Ред. УРЕ, 1969. – С.257-264; Т.4 кн.2.: Мистецтво.
7. Жук А.К. Українські народні килими (XVII – поч. ХХст.) – К.: Наукова думка, 1966. – 76 с.
8. Жук А.К. Сучасні українські художні тканини. – К.: Наукова думка, 1985. – 120 с.
9. Жук А.К. Український радянський килим. – К.: Наукова думка, 1973. – 168 с.
10. Никорак О.І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К.: Наукова думка, 1988. – 224 с.
11. Никорак О.І. Художні тканини. Килими // Народні художні промисли УРСР. Довідник. – К.: Наукова думка, 1986. – С.26-40.
12. Никорак О. Українська народна тканина; типологія виробів XIX – середини ХХ ст. // Народознавчі зошити. – 1998. – № 4 – С.381-395
13. Никорак О. З історії розвитку ткацтва в Україні // Народознавчі зошити. – 1998. – № 4. – С.396-407.
14. Бодник А.А. Народні промисли Бойківщини // Жовтень. – 1970. – № 6. – С.105-109.
15. Чугай Р.В. Ткацтво // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983. – С.134-141.
16. Олійник О.В. Традиційні художні тканини Покуття кін. XIX – середини ХХ ст. (типологія, художні особливості, система виражальних засобів). – Авт. дис. ... канд. мистецтв. – Львів, 1977.
17. Бойчук Б.В. Народне декоративне мистецтво Покуття XIX-XX століття (Історія. Типологія. Художні особливості) – Авт. дис. ... Канд. мист. – Львів, 2000.
18. Гасанова Н. Глинянські килими // Соціалістична культура. – 1975. – № 10. – С.25-27.
19. Качкан В. І пісня в кольорі блищить // Цірапор. – 1979. – № 7. – С.110-113.
20. Саноцька Х. Майстриня: штрихи до портрета народної художниці, лауреата респ. премії імені Т.Г.Шевченка Ганни Василяшук // Жовтень. – 1982. – № 11. – С.101-104.
21. Сахро М.П. Виставка килимів Івана Гулика // НТЕ. – 1982. – № 4. – С.90-92.
22. Сахро М.П. Гуцульське ліжникарство // НТЕ. – 1976. – № 3. – С.53-58.
23. Сахро М.П. Декоративно-вжиткові тканини Коломиїщини // НТЕ. – 1978. – № 4. – С.45-58.
24. Сахро М.П. Ткаля Ольга Горбова // НТЕ. – 1979. – № 6.
25. Фашенко С.С. Ткацтво Сокальщини XIX-XX століть // Громадське покликання митця: Збірник матеріалів: Львів: Вид. ЛУ, 1977. – С.58-60.
26. Фіголь М. Ткач з Печеніжина (В.Д. Грабовецький) // Жовтень. – 1985. – № 8. – С.129-130.
27. Шульга З. Ткацький осередок у Глинянах // Альманах 95/96 Львівська академія мистецтв. – 1997. – С.80-83.
28. Жоголь Л. Мистецтво українського гобелену в 11-й п'ятирічці та етнографія. – 1986. – № 2. – С.14.
29. Художній текстиль: Львівська школа / Уклад. Т. Печенюк. – Львів, 1998. – 160 с.
30. Шульга З. Ткацький осередок у Глинянах // Художній текстиль: Львівська школа / Уклад. Т. Печенюк. – Львів, 1998. – 160 с.
31. Новицька О. Сучасне традиційне українське ткацтво: стан і перспективи // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції: "Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність". – Львів, 2002. – С.7-9.

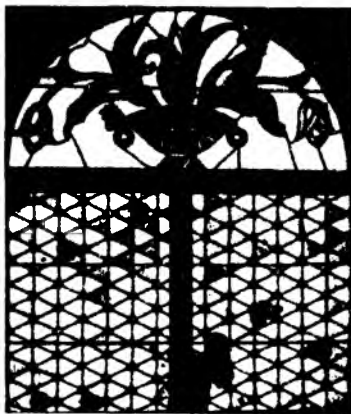
Lilia Lytkan

THE ARTISTIC PROFESSIONAL WEAVING OF THE WESTERN REGIONS OF UKRAINE OF THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY IS THE SUBJECT OF THE SCIENTIFIC RESEARCH

The vitality of the theme is determined by the necessity of the complex and systematic research of weaving in the western regions of Ukraine. The confirmation of it is historiographic analysis of works. The aim of the research is to reveal regularities and motive power of changes which concern the creative process of weavers of the last third of the 20th century for further practical and theoretical application

Василь Хомин

ТВОРЧІСТЬ ПЕТРА ХОЛОДНОГО (1876-1930) В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ ст.



Мат. 1. Вітраж віконного отвору на хорах. Успенська церква в с.Мражниця

Українське національне відродження, що завершилося відновленням української державності в 1918 році, було одночасно й культурним відродженням України, включно з образотворчим мистецтвом.

Цю думку підтверджують реформаторські течії в мистецтві, поява мистців світового значення: Модест Сосенко, Михайло Бойчук, а потім, відразу ж після війни, – Петро Холодний, Михайло Федюк, Василь Дадинюк, Михайло Осінчук, Павло Ковжун та ін., які внесли великий вклад у розвиток українського сакрального мистецтва.

Творча доля едала їх трагічними сторінками особистого життя і спільною метою – через творчий діалог з художніми традиціями минулих століть збагнути глибинну суть, красу і силу образної мови української ікони. Йшли вони до своєї мети згідно зі своїми мистецькими уподобаннями, світоглядом, талантом і рівнем професійної підготовки. Поєднав їх і Національний музей у Львові, що на початку ХХ ст. був заснований митрополитом Андреем Шептицьким і став епіцентром української культури.

Національний музей з унікальною збіркою ікон XIV – XVIII ст. “відкрив очі” багатьом мистцям у виборі власного шляху творчості [1, с.351]. У безпосередньому спілкуванні з митрополитом А.Шептицьким,

В.Хомин. Творчість Петра Холодного (1876-1930) в контексті розвитку українського сакрального монументального мистецтва ХХ ст.

глибоким і тонким знавцем візантійського і західноєвропейського мистецтва та щирим, але захоплення, подінувачем української ікони, мистці відкрили для себе таїну іконописного мистецтва.

У даному дослідженні не передбачений аналіз творчості кожного із названих мистців, але можна сказати, що всі вони заклали міцну підоснову для нового розуміння українського сакрального мистецтва того часу

У заявленій темі розглянемо лише мистецьку творчість Петра Івановича Холодного.

Народився П.І.Холодний у Переяславі на Полтавщині. З малих літ тягнувся до малярства, яке, очевидно, успадкував від матері, у родоводі якої були художники іконописці Забіяки. Пам'ятаючись у гімназії (два роки), а потім у Київському університеті, Петро Холодний відвідував вечірні заняття у художній школі Миколи Мурашка, атмосферу якої завжди згадував із великою любов'ю. Після закінчення університету працював у хімічній та фізичній лабораторіях. До того ж часу належить і початок педагогічної праці. У 1917 р. П.Холодний керівник Українського товариства шкільної освіти. У лютому 1919 року разом з урядом УНР виїхав з Кисва до Кам'яниці-Подільської. У травні 1920 р. на короткий час повернувся до Кисва, але у зв'язку з воєнними подіями змінив як керівник Міністерства освіти УНР до Польщі. В еміграції опинився у важких матеріальних умовах. 1922 р. художник переїхав з Гарнова до Львова на постійне проживання. У Львові незабаром він став засновником ГДМУ (Гурток діячів українського мистецтва) і працює на цій посаді від моменту створення її до своєї смерті – бере участь у виставках, стає справжнім провідником мистецького руху Галичини того часу.

Збірка ікон Національного музею стала для П.Холодного справжнім скарбом.

У листі до директора музею, професора Іларіона Сьєнціцького Петро Холодний пише: “Національний музей своїми збірками поміг мені чимало для зрозуміння напрямних нашого мистецтва, тих доріг, по яких воно до сих пір ішло і які без сумніву матимуть ризичне значіння в майбутньому, поки український народ схоче зостати самим собою” [2, с.5].

П.Холодний заглибився в періоджерела української ікони і знайшов новаторське продовження прадавніх традицій, спираючись на груповну обізнаність з духовним світом та мистецькою культурою України. У відповідь на ці справді великі тасмниці давнього українського малярства приступив мистец до творення пам'ятника великого українського мистецтва у Львові. Це іконостас домової церкви Духовної Семінарії.

Довголітній секретар Богословської Академії о.Петро Хомин згадував про початки цієї роботи: “Теперішній ректор Духовної Семінарії Йосип Сліпий зараз після того як обняв керму семінарії в свої руки,

не тільки побачив ті недостачі в каплиці, але постарався їх чимскоріше усунути. Сам знавець і любитель мистецтва, постановив дати каплиці цінне мистецьке вивінування, одягнути її в новий, пишний одяг і ним лемов закрити та прибрати цілковиту відсутність яких небуть архітектонічних вальорів. Не лякався великих коштів бо вірив, що для доброї справи гроші все знайдуться. З своїми думками звирився він перед професором Петром Холодним і вони оба обговорили і розробили план для майбутнього іконостасу і поліхромії" [3, с.264].

В результаті постав злагоджений у всіх деталях ансамбль, який є справді новим словом в українському релігійному мистецтві, скромний за розмірами іконостас, приваблював строго раціональною будовою, делікатною стриманістю різьбленого декору й гармонійним ладом намальованих ікон. Якщо ж говорити про іконопис Холодного, то основу для нього він незмінно вбачав у могутньому пласті давньоукраїнської іконописи, образно-пластичні засоби якої повинні бути трансформовані стосовно запитів нової історичної дійсності. Дотримуючись канонічних сюжетів і традиційних іконографічних рішень, митець тим не менше створив дійсно новітню ікону [4, с.18].

Невеликі розміри молитовниці не дозволили скульпторові А.Коверкові створити високого іконостасу. З чисто неогонованого кадра дерева, зі скромним золоченням тільки капітелів і без коломи і деяких шпегінкових орнаментів, витриманих у візантійсько-романським стилі, справляє якнайкраще враження [5, с.437]. Іконостас за формою є цілком канонічної форми. Він складається з ярусів, до яких входять предели (цокальні ікони) Намісного, Святкового, апостольського (Деїсис) і пророчного ряду. Розглянемо коротко іконографію кожного ряду в даному іконостасі.

На перший план виступають намісні ікони Спасителя і Пречистої Діви. На даній іконі Христос зображений юнаком, що попри свої щоденні заняття поринає у вивчення глибоких правд Божого об'явлення, що є в Святім Письмі. Перед ним відчинена книга. З обличчя Христа віє щось надземне, в очах його впевненість і цілковита відсутність всякого, хоча б найменшого, сумніву. Пречиста Діва на тлі своїх щоденних занять заглибилась в читання Святого Письма, на її обличчі глибока задумка.

Обидві намісні ікони – це високомистецький зразок іконописної техніки П.Холодного.

Крайні дві ікони в цьому ряді – це праворуч Христа храмовий образ Духовної Семінарії, Зіслання Святого Духа, а наліво – Хрещення України-Руси.

Композиція Зіслання Святого Духа виконана на зразок давніх традицій: високо на престолі сидить Пречиста Діва, схрестивши руки на грудях, довкола неї апостоли, розмішені один нижче другого. У верхній частині ікони бачимо Святого Духа у вигляді голуба, а в нижній

В.Холми. Творчість Петра Холодного (1876-1930) в контексті розвитку українського сакрального монументального мистецтва ХХ ст.

частині – Космос, що тримає обрус, до якого падають вогненні язики. Цілісність композиції завершують мурі з червоними дахами.

На іконі Хрещення України-Руси бачимо в центрі св.Володимира у пишній одежі візантійських імператорів з короною на голові і хрестом в руці. Збоку стоїть військо, бояри, два архисері, які охрещують заборожців.

Під намісним ярусом зображено ікони зі старого завіту: "Жертва Мелхисадека", "Жертвування Ісаака Авраамом", "Ікона із одного моменту створення світу", "Всесвітній потоп".

На дякопських воротах зображені архангели в одежі княжих дружинників.

Наступний ряд – святковий. На ньому зображено 12 празників у році: посередині зображений нерукотворний Спас, а біля нього два ангели.

Третій ряд – це ікони апостолів з молінням (Деїсис) посередині. Головна ідея цього ряду – небесна хвала Христа, Царя Слави. На престолі, який вкритий килимом, сидить Христос – в білій прозорій туніці і блакитнім хітоні. Права рука складена до благословення, в лівій руці розгорнуте Євангеліє зі словами св. Йоана: "Уже не називаю вас слугами, бо слуга не знає, що робить пан його, але назвав вас друзями, бо все, що чув я від Отця мого, об'явив вам". З двох сторін над його головою зображено двох серафимів. Біля Христа стоять два стрункі архангели – небесні воїни, трохи нижче праворуч – Мати Божа, а ліворуч – св. Іван Предтеча.

Це найкраща ікона в іконостасі – так висловився Михайло Драган, оглядаючи її на останній виставці ГДМУ в Національному музеї у Львові.

Вивершус іконостас шість медальйонів із зображенням пророків. Цілий іконостас змальований в яernih тонах, всюди торжествує безмежна Божа Любов, бо іконостас перш за все призначався для тих, котрі з любов'ю віддають себе на служіння Богові.

Ці ж якості були притаманні й наступним розписам каплиці, які були посвячені два роки після посвяти іконостаса в 1929 році митрополитом А.Шептицьким. Працюючи над стінописом каплиці, П.Холодний зберіг ту плонісність стіни, не порушуючи її двовимірності. Неяскраві ном'якшені тони, лаконічний, ніби спрощений, рисунок, чіткі контури – все це надавало розписам монументальності та величі. Орнаментуку застосував тільки виділенням композицій, яких було дванадцять (кожна з яких мовою символів висловлювала ті чи інші євангельські поняття, події). Ці символи, більшість з яких бере початок у ранньохристиянських часах, віддавна відомі і в українському мистецтві.

На стінах каплиці Духовної Семінарії можна було побачити риби й кіш з хлібом, "Христа Агнца", Доброго пастиря, композицію "Христос – виноградна лоза", що є символом Євхаристії, осейний Хрест як дерево життя, пелікана, що кров'ю своїх грудей годувє дітей; притчу про сівача,

“символ серця Христового”, винну лозу як символ Христової ласки, “Христа-Емануїла у чаші (ще один символ Євхаристії), “Книгу під сімома печатками, Рай і фенікса” [6, с.20].

На жаль, і цієї пам'ятки не минуло лихо. Під час бомбардування Львова 21 червня 1941 р. прямим попаданням бомби церква була знищена. Врятувати вдалося тільки рештки іконостаса молільні, що сьогодні зберігається в Національному музеї м. Львова.

Починаючи з кінця 1920-х рр., ім'я художника, як і багатьох інших, що емігрували з СРСР, систематично замовчували. Більшість творів художника в 1952 р. була знищена. На сьогодні з оригіналів П.Холодного залишилися відомі вітражі Ус-



Мал. 2. Архангел Михаїл Успенська церква у Львові.

пенської церкви у Львові (кінець XVI поч. XVII ст.) та церкви в селі Мражниця під Бориславом, збудованої 1929 р. Його вітражі відзначаються витонченим рисунком, надзвичайно гармонійним добром барв, вдалим композиційним вирішенням. Митець орудував площинами кольорового скла без малювання фарбами або з мінімальним їх застосуванням. Рисунок створював свинцевою арматурою – спосіб цей ніс у собі риси новизни і виявився дуже вдалим. Маючи намір



Мал. 3. Вітраж. Ченці Антоній та Теодозій Печерські і літописець Нестор в Успенській церкві у Львові



Мал. 4. Вітраж. Св. Володимир, Анна, Борис і Гліб в Успенській церкві у Львові.

В.Хамин. Творчість Петра Холодного (1876-1930) в контексті розвитку української сакрального монументального мистецтва XX ст.

оновити Успенську церкву, парох Дем'ян Лопатинський звернувся до П.Холодного з проханням виготовити проекти вітражів [7, с.152].

Митець з охотою і запалом узявся до роботи, і в 1928 р. з нагоди реставрації церкви у головній апсиді встановлено три вітражі: Матір Божа – Покрова, Архангел Михаїл, Архангел Гавриїл (див. мал. 2). Художник за зразком старих традицій подає зображувані фігури витягнутими, статичними. Чіткий ритм складок одягу та геометричне заповнення фону контрастують з вигончним рисунком постатей, яким відповідає своя кольорова гама: синьо-червона та окристо-рожева.

Вітражі П.Холодного відрізняються надзвичайно гострими лініями контурів свинцевої спайки, які окреслюють і з'єднують окремі площини кольорового скла. Пізніше були виконані ще три проекти вітражів для цієї ж церкви: “Ченці св. Антоній та Теодозій Печерський і літописець Нестор”, “Святий Володимир і Ольга, Борис та Гліб”, “Петро Сагайдачний з гетьманами та козаками” (див. мал. 3, 4). Вітражі були виготовлені і встановлені після смерті художника 1937 р. фірмою С.Г.Желенського (раніше – В.Екельського та Е.Тука).



Мал. 5. Вітраж. Св. Йосифат в Успенській церкві в с. Мражниця.

Композиції багатофігурні, постаті розміщені на однаковому рівні й займають більшу половину вітражного полотна. Саме тут використовується одна з найскладніших технологій у вітражному мистецтві – травлення накладного катаного скла (рельєфна орнамента). Для цієї ж церкви П.Холодний виконав дві ікони для Божого Гробу (1930 р.).

Для церкви в селі Мражниця художник виконав десять проектів вітражів, які виготовили на



Мал. 6. Вітраж Св. Ольга і Володимир в Успенській церкві в с.Мражниця



Мал. 7. Вітраж. Св. Андрій (церква с.Мражниця).

згаданий фірмі С.Г.Желенського в 1929 р. Три з них були встановлені в апсиді. На центральній композиції зберігся авторський напис П.Х. На ній зображений ангел, який сповідає Марії про народження нею Божого Сина. Ангел тримає хрест – символ важкого життєвого шляху Ісуса. З обох боків – Святий Миколай, Святий Володимир та Ольга (зліва від центру); Святий Йосафат (див. мал. 5, 6), апостоли Петро і Павло, Андрій Первозданий – справа (див. мал. 7). Вітражі апсиди мражницької церкви характерні для творчої манери П.Холодного: витончений рисунок, вдале зіставлення кольорів, стриманість у застосуванні малопрозової поліхромії [8, с.83]. Фігури святих одягнені у прості шати (хитон і плаш), тільки святий Йосифатій і Миколай – у літургійному одязі. Святий Миколай зображений з трьома дітьми: хлопчик у простому селянському одязі з розгорнутою книжкою у руках; старша дівчинка у барвистому українському строї (див. мал. 8). Увагу художник зосереджує на центральній композиції, тобто на поста-

тях, які моделює, добираючи більш дрібні уламки різнобарвного скла, детально проробляючи елементи одягу, драперії, необхідних атрибутів, оздоб.

Під впливом П.Холодного дуже оригінально були виконані ікони для іконостаса Петропавлівської церкви в Сокалі. Різьбу виконав А.Коверко. Стінописи виконали художники Юрій Магалецький (вівтарна частина) та Михайло Осінчук і Павло Ковжук (нава) [9, с.62].

Оглядаючи мистецьку спадщину П.Холодного з сакрального малярства, можна зробити висновок, що це найцікавіша і найбільша група його творів.

При написанні кожного із них використовував стару темперову техніку, яка дала йому змогу краще дійти до ефектів, що такою ж силою промовляють з наших старих ікон.



Мал. 8. Св. Миколай. Проект вітража, 1928.

Холодний – це представник відродження монументального мистецтва давнини, це творець нового, прекрасного, простого та ясного мистецтва. Створити таке мистецтво в тяжкі часи політичної бурі та економічної скрути міг тільки мрійливий лірник – співець почувань і безжурний послідовник мистецтва для мистецтва [10].

Отже, українське сакральне малярство, започатковане на модерних мистецьких засадах і принципах у першій третині ХХ ст. Михайлом Бойчуком, Модестом Сосенком і Петром Холодним, заклало фундамент розвитку нового стилю в українському мистецтві двадцятого століття.

1. Опкович В. Українське сакральне мистецтво ХХ ст. // *Диалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта.* - Львів, 1998. - №3. - С.350-355.
2. На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876-1930). Збірка матеріалів. - Львів, 1996. - С.5.
3. О. Хомин ІІ. Каплиця Духовної Семінарії у Львові (з приводу виписання її в іконостас та стінопис) // *Нива.* - Львів, 1929. - Ч.7-8. - С.264-265.
3. Сидор О. Блаженіший Йосип і мистецтво. - Т.86. - Рим, 1994. - С.14-20.
4. Драган М. Мистецький подвиг // *Занеки наукового товариства ім. Т.Шевченка.* - Львів, 1994. - С.437-441.
5. Сидор О. Блаженіший Йосип і мистецтво. - Рим, 1994. - С.20.
6. Грималок Р. Вітражі П.Холодного // *Дзвін.* 1990. - №10. - С.150-154.
7. Гах І. Українське сакральне мистецтво. - Монастир Монахів Студитського Уставу. Видавничий відділ "Свічало", 1994. - С.82-84.
8. Ярема В. Дивний світ ікон. - Львів, 1994. - С.62.
9. Свенцицький Іларіон: Петро Холодний (слово на відкритті виставки праць артиста в Національному Музеї 22-го березня) // *Діло.* - Львів, 1931. - 25 березня.

Vasyl Khomyh

PETRO KHOLODNY'S ACTIVITY (1876-1930) IN CONTEXT OF THE UKRAINIAN SAKRAL-MONUMENTAL ART OF XX THC.

The article considers some experiences of Known Ukrainian artists, viz. Vykhailo Boychuk's, Modest Sosenko's, Petro Kholodny's Creative activity of these painters had determined general tendencies in the development of the Ukrainian style in the sacral art of XX thec.

Олена Волинська

ШКОЛА МАЛЯРСТВА РОМАНА СЕЛЬСЬКОГО

Сторіччю з дня народження Романа Юліановича Сельського присвячується...

У житті кожного з нас велике значення відіграє школа. Саме у ній відбувається найсвятіше гайство: передача педагогом своїх знань, умінь та досвіду підростаючому поколінню. А коли йдеться про школу, де формується світогляд та фаховий рівень майбутніх художників-патріотів краю, то вона набуває статусу національної, мистецької. Саме

такі якості характеризували школу малярства відомого галицького художника-педагога Романа Сельського.

Роман Юліанович Сельський (21.05.1903, Сокаль Львівської обл. – 03.02.1990, Львів) перші уроки з рисунку одержав від гімназійного вчителя малювання п. Леона Должицького. У 1918-1921 роках (ще будучи гімназистом) отримав початкову мистецьку освіту у Вільній Академії мистецтв у Львові [6]. У згаданому закладі навчався живопису, графіки, відвідує заняття з пластичної анатомії, історії мистецтва [14]. Також відомо, що Роман Юліанович протягом року відвідує майстерню Олекси Новаківського у Львові. На думку дослідника Г.Островського, вже у той час Р.Сельський захоплюється "...педагогічним тактом Новаківського" [14, с.5]. У період 1921-1922 рр. він навчається спочатку у вечірньому рисувальному класі, а згодом – на відділенні декоративного живопису Львівської Художньо-Промислової школи (ХПШ) [7], [8, с.111]. Ще з юнацьких років запам'яталася йому методика викладання занять з живопису ХПШ п. Казимира Сіхульського [14]. З 1922-1927 рр. талановитий юнак навчається у Краківській Академії мистецтв (майстерні професорів Ю.Меґоффера та Ю.Панькевича). З 1925 р. Р.Сельський виїжджає до філії Ю.Панькевича у Парижі, де відвідує заняття Ф.Леже в Модерній Академії. Відомо, що тут навчалася Маргарита Райх (1903-1980), у майбутньому – дружина художника, відомий галицький митець. З 1926 р. разом з М.Райх та Р.Туриним виїздить до Ніци, на Корсику, звідки повертається до Краківської Академії мистецтв, яку закінчує у майстерні монументального живопису Ф.Щ.Коварського [12, с.77]. По закінченні навчання два роки перебував у Парижі.

Р.Ю.Сельський за життя активно займався художньо-громадською діяльністю. Так, відомо, що у 1929 р. його було обрано Головою (1929-1930) мистецького об'єднання "Artes" (1929-1935). З 1932 р. він – член Асоціації Незалежних Українських митців (1931-1939) та Львівського Професійного Союзу Артистів-Пластиків (1932-1939). Був активним учасником багатьох мистецьких виставок у Галичині та за її межами [12]. У цей період розпочинає свою художньо-педагогічну діяльність: викладає у Львівському училищі прикладного мистецтва. У 30-х рр. Р.Сельський керував живописним відділенням згаданого училища.

З 1940 р. Роман Сельський разом із Г.Трушем, О.Кульчицькою, Й.Куриласом – в оргкомітеті Львівської організації Спілки радянських художників України. Влітку 1940 р. вперше із групою викладачів та студентів училища відвідує Київ, Москву, Ленінград. А у грудні 1940 р. взяв участь у ретроспективній виставці художників західних областей України в Москві [14].

Із створенням 1947 р. Інституту прикладного та декоративного мистецтва у Львові, Р. Ю. Сельський майже 30 років пропрацював у

ньому (1947 – 1976), очолював кафедру живопису [12]. Викладав живопис, композицію, роботу в матеріалі: вивчення технік монументального мистецтва; керував дипломними роботами на відділеннях декоративного живопису; художнього текстилю; кераміки; скла [14]. Навчав не лише монументалістів, а й керамістів, текстильників, художників по склу [13]. За багаторічну педагогічну та мистецьку діяльність був нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора (1967).

Романа Юліановича Сельського з повним правом можна назвати засновником сучасної живописної школи, педагогом-дослідником, який, здобувши найвищу мистецьку освіту, на належному рівні навчав свого фаху талановиту молодь. Малярську справу митця-педагога продовжує надзвичайно численна група його учнів та послідовників у багатьох містах України та за її межами, що є найвищим мірилом справжнього ВЧИТЕЛЯ, актуальності його школи і нині.

У розмові-спогадах з багатьма учнями Роман Сельський постає перед нами грамотним мистцем-педагогом, який навчав не просто правилам малярства, а найважливішому: *розвивав у талановитої молоді вміння мислити, аналізувати*. Здобувши найвищу мистецьку освіту, Роман Юліанович працював за методикою європейської та вітчизняної малярської школи. *Художня педагогіка Сельського базувалася на творчому переосмисленні законів мистецтва, його правил, методів і створення на їх основі стрункої системи підготовки молодого митця*.

У розмові з івано-франківським художником-монументалістом, мистецтвознавцем, членом Національної Спілки художників міста п. Миколою Сараниним (учнем видатного митця) дізнаємося, що Роман Сельський *"...розвивав відчуття, внутрішній світ кожного студента до безмежності"* [2]. Був зразком людини із *"...високою мистецькою культурою, майстерністю; мав філософський світогляд, був ерудованим. "Педагогом-митцем високого класу" вважали його студенти Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва"* [2]. Роман Юліанович мав тонке почуття гумору, вмів доступно подавати навчальний матеріал. Зі спогадів Заслуженого художника України п. В.Пагіка можемо дізнатися, що всі студенти *"...були в захопленні від методів викладання Романа Сельського"* [11]. Педагог навчав *"...добре будувати формальну картину, не нав'язуючи себе"* [1]. На своїх лекціях пояснював студентам правила *"Відображення, а не відтзеркалення у мистецтві"* [1].

З глибокою повагою згадують його численні учні *науку малярства*. Сельський вмів пояснювати просто, ненав'язливо, делікатно; стояв вище програми (хоча її виконував, але думавши її це його педагогічна майстерність). Його лекції та практичні заняття з живопису та композиції були не просто навчальними предметами, а святом, найулюб-

леїнішими дисциплінами. Мав риси характеру, що притаманні справжньому вчителю: гуманізм, доброзичливість, інтелігентність, чуйність, стриманість, уважність, педагогічний такт, майстерність. На своїх лекціях часто наголошував студентам на необхідності творчого розвитку та піднесення українського мистецтва, пов горюючи при цьому: “Ви вчитесь на Україні, а не у Німеччині” [2]. Вимагав від кожного учня вміння правильно відображати внутрішній світ та характер у своїй творчості, а здобуті при цьому знання направити у русло примноження багатств українського мистецтва. Розповідав про монументальну школу Михайла Бойчука, але основний акцент робив на значенні кольору у живописі, часто промовляв при цьому: “Колір – це першооснова в усьому” [2].

Івано-франківський художник-монументаліст п. Михайло Степик зауважує, що педагог проводив заняття з малярства на склі. Перед виконанням роботи у матеріалі читав змістові лекції на теми: “Характер кольору та тональність”, “Гармонія кольорів”, “Локальний живопис”, “Глибокий живопис” (через пошуки кольорів, палітри). Своїх учнів навчав так званому “темпераментному живопису” [3]. Закликав засобами кольору, його силою добиватися вершини зображення. Спонукав студентів досягати вершини зображення кольором, шляхом посилення його активної дії на глядача. Навчав образно мислити засобами живопису. Часто повторював: “Якщо ви живописець – повинні мислити кольором!” [2]. Вимагав володіти кольором, аби “знайти характер”, образ у тому чи іншому жанрі. На думку С. Костирки, школа Сельського розвивала в учнів “...високу культуру кольору та багатство кольорових зіставлень” [5, с. 12].

Викликає зацікавлення метод оцінювання педагогом студентських робіт. За свою працю на заняттях студенти отримували тільки позитивні оцінки: “добре”, “дуже добре”. Коли робота “не дотягувала” до вказаного рівня, кожен знав, що необхідно ретельніше посидіти над нею, допрацювати, поки не почуєш від викладача схвального відгуку [3].

Пояснення з кольорознавства Р. Сельський завжди супроводжував ґрунтовними розповідями з історії світового та галицького мистецтва. Його учням було відомо й те, що викладач досконало володів багатьма мовами: німецькою, французькою, польською, що дозволяло йому будувати свої лекційні виклади на новинках з галузі світової історії мистецтва. Бувало, у розмові, переходив на виклади іншою мовою, що спонукало студентів до вивчення іноземних мов та читання літератури мовою оригіналу. Р. Сельський “...навчав через досвід європейського малярства: творчість Сезанна, Клеє” [20, с.215]. На своїх лекціях із малярства часто згадував та аналізував творчість художників Ель Греко, Ренуара, Лєже, кожний з яких відрізнявся індивідуальним характером живописної

природи. Часто на своїх заняттях аналізував картини Пуссена, Шардена, Коро; приносив альбоми, репродукції з творами Джотто, Гірландайо, П'єтро делла Фрanchеско, Мікеланджело, Караваджо, Ван Гога. Розповідав “структуру” кожного художника, захоплювався до пошуків відповідної мистецької літератури у бібліотеках: відвідування виставок.

На думку художника-монументаліста п. Миколи Сарапіна, “Сельський був інтелігентним, толерантним органічно” [2]. Учні вважали його митцем, що мав теорію та завдання істинного живописця. Від своїх учнів вимагав “...вироблення усвідомленої живописної концепції, навіть коли вона не збігалася з його власною” [14, с.20]. Мав чітку позицію щодо оцінювання мистецьких творів. Був проти категоричних оцінок, казав: “Не можна оцінювати роботи художника, треба зрозуміти його напрям”. У порівнянні до епохи Відродження – він нездібний, а по відношенню до Малевича – здібний” [2].

Художник-педагог Роман Сельський закликав: “Малювати так, щоб кожний предмет мав свій характер (опротестовуючи школу реалістичного живопису), а зображення будувати на відношенні плям та вміні розставити їх на картинній площині за правилами, які переконають глядача у “характері тієї чи іншої роботи” [2]. Пояснюючи це, націлював молодь до спостережливості у повсякденному житті. Наводив яскраві приклади з творчості знамих у світі художників: “Яблуко, яке малює Рафаель, є іншим, як його зображає Ван Гог” [2]. Вимагав розуміння кожним того, що “Час і простір, які плинуть, мають значення у мистецтві: чи це натюрморт, чи тематична картина” [2].

Досвідчений педагог був твердо переконаним у тому, що на своїх лекціях “Треба подати матеріал до рівня, щоб учень міг сперечатися зі своїм вчителем, а потім його перевершити” [2]. Роман Юліанович був вимогливим викладачем, часто наголошував своїм студентам: “Не можна зрадити мистецтво, бо мистецтво це зразу відчуває... назад дороги немає” [2]. Своїх учнів закликав попри все бути художниками, не переходити на кон'юнктуру, що, у свою чергу, створить дискомфорт. Наголошував при цьому: “Вам не буде загибно у суспільстві...”, проте вимагав від кожного “бути людиною-митцем з великої літери у глибині душі, серця” [2]. Часто повторював на заняттях: “Тасмиче у мистецтві – повно, всім стане відкрито, якщо захочете” [2].

Викликає зацікавлення тлумачення Сельським мистецької істини: “...життєвий діагноз художника: коли твориш - живеш. Навіть, коли митець спить, їсть, хворий – він творить. Це не праця, а життя” [2]. Хоча при цьому зауважував, що виставкова діяльність не повинна бути самоціллю у роботі, “...хоча митець, який не виставляється – мертвий” [2]. Назавжди запам'яталася п. В. Нестеренкові “Заповідь митця”, яку зали-

пив Роман Юліанович своїм учням. Педагог навчав: *“Образне мислення починається із слова “як”, тобто, з порівняльних життєвих вражень, традицій, стилю окремого мистця. Необхідність творчої дії впливає з потреб власного світовідчуття, а не з потреби повторювати те, що вже було кимсь створено”* [9, с.265]. Своім учням неодноразово наголошував: *“Мене не цікавить, як ви бачите, мене цікавить як ви чуєте, тобто відчуваете”* [9, с.265]. Закликав студентів до постійної праці над собою: *“Кожну хвилину – працюй!”* [2].

Р.Сельський на лекціях розповідав про значення композиції у художньому творі. Педагог навчав: *“Композиція повинна мати руки і ноги, тобто нічого зайвого. Художник не фотограф. Він вільний мислити і творити у будь-якому просторово-часовому середовищі. Важливо, щоб це було професійно підтверджено засобами на площині”* [9, с.265].

Зі спогадів івано-франківського художника-монументаліста, заступника Голови Правління Національної Спілки художників міста п. Петра Боєчка знаємо, що Р.Ю.Сельський навчав композиції на відділі монументально-декоративного розпису Львівського училища прикладного мистецтва. Відомо, що педагог давав *грунтовні знання з основ композиції* в Львівському Інституті прикладного та декоративного мистецтва [3]. Підхід до композиції на заняттях був особливим, нетрадиційним. *Методика проведення занять з композиції базувалася на “монументальній мові”* [4]. Вивчення предмету розпочинали з першого курсу *“абетковою мовою”*. Найулюбленишими темами Романа Юліановича були: *“Мушля”* та *“Сільвеста”* (“Пляма”). Націлював на використання народних мотивів у композиціях. Неабиякого значення надавав композиції рисунку та кольору. Завдання поступово ускладнювалися, педагог працював за принципом: *від простого – до складного*. Вершиною роботи було створення ескізу оформлення інтер'єру дитячого садка у різних техніках. Сельський навчав не переважувати композицію дрібницями. Вважав, що *“...у простоті шкваліше видно маси, бо всі плями – як на вазі, їх можна зважити”* [4].

На кожному занятті з композиції художник-педагог *привчав студентів до самостійної роботи, вміння аналізувати помилки та вдалі вирішення як свої, так і чужої роботи*. Давав рекомендації щодо вдосконалення композиційних начерків. Зі спогадів п. С.Косири (учня Романа Юліановича) знаємо, що педагог *“...ніколи не старався... нав'язувати свої концепції учням, його ціллю було розкрити, подати, розкласти на складові частини мистецьку вартість для того, щоби, підбираючи дорожочні камені, можна було створити своє “Я”* [5, с.12-13]. У композиціях акцентував увагу на формальних вдосконаленнях форми.

При оцінюванні робіт з композиції *практикував “групові огляди ескізів” (по 4 особи)* [4]. Кожен студент групи мав змогу слухати “ана-

лізу” гана професора, що давало можливість краще зрозуміти не лише характер помилок, а й основні закони композиції. Роман Юліанович часто наголошував своїм учням, що художник повинен нести відповідальність за своє мистецтво, твір. Це спонукало кожного до бездоганного виконання завдання та засвоєння навчального матеріалу.

Маючи глибокі знання з історії світового та галицького мистецтва, допомагав студентам розібратися у різних мистецьких напрямках. Його студенти усвідомлювали, що таке імпресіоністи, постімпресіоністи: розумілися на багатьох напрямках західних течій у живописі. Згадує М. Саралін: *“У період навчання в інституті у мистецькому житті відбувалися величезні зміни. Це – період “шістдесятників”; перелом від соцреалізму, філософські обґрунтування мистецької освіти. Академізм переростає у творчо-прогресивний сучасний підхід. Власне, висококваліфіковані пояснення багатьох напрямів мистецтва давав художник-педагог Роман Юліанович Сельський”* [2].

У своїй викладацькій діяльності застосовував *індивідуальний підхід*. Завжди уважно придивлявся до кожного, намагався “розкрити” його талант. До студентів відносився з великою повагою, бачачи у кожному особистість. Умів побачити в учнів *“...зерна добрих початків і розвинути їх до високих творчих можливостей”* [5, с.12]. Вважав, що *“Слабих студентів немає, є просто непобачена його індивідуальність, яка незуважена і перозвинута. Якщо витримали вступні іспити, наголошував він, ви повинні тут вчитися, а навчити Вас – наше завдання!”* [2].

Був вимогливим та об'єктивним педагогом. Відомо, що Роман Юліанович після кожного сеансу, на кожній стадії роботи, *проводив огляд усіх студентських робіт*. Переглядаючи їх, *заохочував до праці мудрою похвалою*: *“Цей момент цікавий, ці співставлення – цікаві, це – Ваш характерний почерк!”* [2]. Сельський Р.Ю. відрізнявся толерантністю у спілкуванні зі студентами. Навіть вказуючи на допущені у навчальних роботах помилки, не принижував, а спокійно промовляв при цьому: *“Я вам дам коректу у цьому відношенні...”, або “Як ви вважаєте..., як ви це бачите..., як вам підходить? Бо це не відповідає гармонійно плямам, роботі у цілому”* [2].

Заслуговує на увагу *підхід викладача до самостійних домашніх завдань, які він давав індивідуально, у процесі виконання натурних постановок*. Тим учням, які не справлялися з роботою, Роман Юліанович *иснав'язливо, з дипломатичним тактом, задавав додаткові домашні завдання, промовляючи при цьому*: *“Поставте натурморт і вирішіть таку проблему...”* [2]. Це сприяло самостійному розумінню студентами своїх помилок та спонукало до самовдосконалення.

Студенти на його заняттях з малярства, як правило, працювали з допомогою темперних фарб. Серед навчальних тем були: натурморт;

фіг ура одягнена, оголена; портрет; погруддя (багатогодинні постановки, до 24 год.). На п'ятому курсі завдання ускладнювалися. Необхідно було зобразити композицію картинного характеру та вирішити "образ постановки": робітник, селянка, жінка з коромислом і т. ін. Студенти завершального курсу працювали над постановками етнографічного характеру (фігура у національному одязі, вирішена у декоративному, декоративно-ілюзійному плані). У роботі дозволялося відштовхуватися від академізму.

Художник-педагог неабиякого значення надавав народному мистецтву. Особливо захоплювався гуцульським. Вважав, що *"Без народного мистецтва професійного не існує. Це не серце, а кров у мистецтві"* [2].

Заслужовує на увагу *методика проведення занять Сельського Р.Ю. з плерейного живопису*. Відомо, що він із групою студентів (до 10 осіб) їздив влітку у Карпати, в основному, в мальовничу Дземброню. Дземброня була творчою майстернею майбутніх митців на природі. Тривалість практики становила один місяць. Спочатку його студенти милувалися красою Карпат. І тільки після цього ставилося перед ними програмне завдання (залежно від курсу). Передбачався творчий підхід до виконуваного завдання (на основі його самостійного переосмислення). Робота виконувалася темперними, олійними та акварельними фарбами. Наголошував, що *гармонії та краси слід вчитися у природі*. Казав: *"...у природі все просто, ...тільки потрібно навчитися спостерігати"* [9, с.265]. Досвідчений педагог вважав, що *на плерейі відбувається розвиток студента творчого напрямку*. У вступних бесідах націлював учнів стилізувати зображення, вловити характер та образ у пейзажі. *Наполюгав на обов'язковому виконанні студентами замальовок у блокнотах* (графічна фіксація, аплікативне вирішення композиції). Проходження плерейної практики супроводжувалося ретельними переглядами студентських робіт на різних етапах виконання. Водночас Сельський Р. Ю. на плерейній практиці навчав культури відносин, етикету. А найголовніше - *сам був взірцем у всьому*.

Позаурочні години-бесіди з історії мистецтва, культури часто проходили у майстерні видатного митця. "Ерудиція, доброзичливість, гостинність зробили квартиру-майстерню Сельських школою духовності, безкорисної любові до мистецтва. Це була й школа мистецтва, орієнтована на крапці здобутки й досягнення європейського малярства" [19, с.103]. Педагог Сельський навчав високої мистецької культури, культури у стосунках, творчості та житті. Роман Юліанович був привітним, любив спілкуватися зі студентами, колегами. Запрошував до своєї творчої робітні всіх, хто цікавився мистецтвом. Сюди можна було приходити вільно. Сельський був тонким психологом. У його робітні вівся діалог,

за яким він визначав рівень людини, розізнавав у ній художника. Тут можна було зустріти учнів педагога різних поколінь (випусків): В.Патика, Л.Медвідя, З.Флінту, К.Звіринського та ін., поспілкуватися з ними.

Романа Юліановича поважали в колективі, любили та шанували студенти. Зверталися до нього: "Пане професоре". У 1952 р. отримав вчене звання доцента [10]. Був зразком інтелектного галицького митця: завжди підтягнутий, скромний, носив костюми класичного зразка у пастельних тонах. Його часто запрошували для вирішення спірних питань, оцінювання та оглядів робіт, завжди прислухалися до його думки.

Р.Ю.Сельського з повним правом можна назвати педагогом-дослідником, науковцем. Неабияке значення мають залишені відомим художником-педагогом міркування щодо необхідності викладання спеціального живопису в інститутах прикладного та декоративного мистецтва, надруковані в Матеріалах УІ Наукової конференції кафедр інституту за 1964 рік [18, с.30-32].

У своїй статті Р.Сельський обстоює думку про необхідність *"...розглянути питання про правильність постановки дисципліни живопису..."* в інститутах прикладного та декоративного мистецтва, оскільки цей навчальний предмет не враховує вимог, поставлених перед *художником-прикладником* [18, с.30]. Обґрунтовуючи це, він наголошував, що "Академічний етюд може бути з успіхом використаний в станковій картині, але при переведенні його в матеріал - гобелен, кераміку і т. п., насуває студентові часто непереможні труднощі. Немає зв'язку між теоретичними пізнаннями і практичним застосуванням набутих знань в композиції. Виникає необхідність знайдення посереднього звена, яке зв'язувало б живопис з композицією, навчило б студента бачити природу через призму можливостей зображення її в матеріалі. Роль цього звена повинен виконати т. зв. спеціального живопис" [18, с.30-31].

У зв'язку з цим досвідчений педагог надавав великого значення навчальним постановкам зі спеціального живопису. Він вважав, що у них *"...студент спрямовує свої зусилля на узагальнення і відбір найбільш характерних рис і ознак натури. Відбір проводиться з врахуванням можливостей матеріалу і зводиться до якнайбільш чіткого і лаконічного зображення натури, розкриття думки, ідеї найбільш простими і виразними засобами на протилежність академічному етудові..."* [18, с.31]. Роман Юліанович підкреслював, що при цьому важливе значення мають *"Упрощення і умовність - ...вмілий відбір найголовнішого і найбільш характерного та переведення його в художній образ"* [18, с.31]. Педагог наголошував, що *"Умовність впливає не лише з матеріалу, в якому працює художник, але із характеру епохи і напрямку мислення суспільства"* [18, с.31]. На думку Р.Сельського, курс занять із спеціального живопису повинен мати завдання:

“...виховання лаконічного бачення, ...почуття декоративності. ...спрошення засобів вислову в залежності від матеріалу” [18, с.31]. Досвідчений художник-педагог вважав, що курс зі спецживопису “...доцільно починати на 3 році навчання і проводити до 5 включно. Постановки по спецживопису ставляться з натюрморту, голови, одягненої натури та пейзажу. Кількість годин, відведених на курс спецживопису, повинна коливатися між 20-30 % від загальної кількості годин, призначених на живопис на 3-5 роках навчання. Кількість постановок: 5-6” [18, с.31-32]. При цьому педагог Сельський зауважував, що “Для досягнення наміченої мети необхідна співпраця кафедр живопису і рисунка. Програми цих кафедр мають бути узгодженими, а праця в цьому напрямку – координована” [18, с.32].

Роман Сельський, на превеликий жаль, за життя не був офіційно визнаний засновником школи малярства, бо ж мав клеймо “формаліста” [13]. Та й персональних мистецьких виставок вдалося провести лише дві. Офіційного визнання митець дочекався дуже пізно: у 1983 р. йому присвоєно звання Заслуженого художника УРСР, а у 1989 р. – Народного художника УРСР [10; 16]. Вшановуючи ім'я видатного митця та його дружини, 18 травня 1993 р. у Прикарпатському університеті імені В.Стефаніка відбулася ювілейна конференція [17].

Творчий доробок митця налічує до 7 тисяч робіт [17]. Його роботи можна побачити у багатьох музеях міст: Івано-Франківська, Коломій, Львова, Варшави, Вроцлава та ін. [15]. У лютому 1993 р. відбулася комерційна виставка творів Р.Сельського у Франції, в Парижі [17]. Його іменем названа одна з вулиць м. Львова. А у м. Коломій (Івано-Франківська обл.) одна з вулиць носить ім'я його дружини – Маргарити Сельської [15].

Важко перелічити всіх учнів малярської школи Р.Сельського. Скільки тут професійних художників, які з гордістю згадують свого вчителя! Відомо, що Роман Юліанович також виховав своїх послідовників: художників-педагогів К.Звіринського, Д.Довбошинського, З.Флінту, В.Патика, М.Ткаченка та ін.

Отже, підсумовуючи вищевказане, можемо стверджувати, що школа малярства Романа Сельського – унікальне явище в історії художньої освіти Галичини. Детальне вивчення форми, методів та змісту її діяльності допоможе виробити Національні Програми у галузі мистецької освіти в Україні, фахової підготовки митців та художників-педагогів.

1. З розмови із Заслуженим художником України, мистецтвознавцем В.Й.Патиком, записаної 19.04.2002 р.
2. З розмови із художником-монументалістом, мистецтвознавцем М.Г.Сарапіним, записаної 12.03.2002 р.
3. З розмови із художником-монументалістом М.І.Степиком, записаної 11.03.2002 р.

4. З розмови із художником-монументалістом П.М.Боєчком, записаної 07.03.2002 р.
5. Костирка С. Микола Федюк... та інші професори // Галицька брама. – Львів: Центр Європи, 1996. – № 20. – С. 11-13.
6. Кравчик Д. Вільна Академія мистецтва у Львові // Галицька брама. – Львів: Центр Європи, 1997. – № 7. – С. 7.
7. Лашук Ю. П., Максисько Т. С. Ювілей училища ім. І. І. Труша // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 1 (143). – С. 104-107.
8. Максисько Т. С. До історії Львівської школи художніх промислів та декоративно-ужиткового мистецтва // Українське мистецтвознавство. – Київ: Наукова думка, 1971. – Вип. 5. – С. 110-121.
9. Нестеренко В. Великий гуманізм великого педагога (Роман Сельський) // Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 10. – Львів, 1999. – С. 263-265.
10. Нога О., Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, сплки Львова 1860 – 1998. – Львів: Українські технології, 1998. – 128 с.
11. Патик В. Подружжя художників // Рідна земля. – 1993. – № 36 (148). – С. 8.
12. Ріпко О. О. Мистецтво Львова першої половини ХХ століття. Каталог виставки. – Львів: Каменяр, 1996. – 102 с.
13. Ріпко О. О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Львів: Каменяр, 1995. – 286 с., 26 арк. іл.
14. Роман Сельський: Живопис; Графіка: Альбом / Авт.-упоряд. Г.С.Островський. – Київ: Мистецтво, 1988. – 111 с., іл.
15. Сельський В. Дві особистості на одній стежині. До 90-річчя художників Романа і Маргарити Сельських // Галичина. – 1993. – № 79 (639). – С. 5.
16. Сельський В. Під знаком Гуцульщини // Народний дім. – 1993. – № 2. – С. 19-22.
17. Сельський В. Під знаком Гуцульщини // Народний дім. – 1994. – № 6. – С. 10-16.
18. Сельський Р. Ю. Про необхідність викладання спецживопису в інститутах прикладного та декоративного мистецтва // УІ Наукова конференція, присвячена підсумкам науково-дослідної, методичної та творчої роботи кафедр інституту за 1964 р. – Львів, 1965. – С. 30-32.
19. Стельмачук Г. Вернісаж визначного майстра пензля // Вісник Львівської Академії мистецтв. Вип. 9. – Львів, 1998. – С. 103-104.
20. Шпирало-Запоточна Л. Олег Мінько // Вісник Львівської Академії мистецтв. Вип. 9. – Львів, 1998. – С. 214-221.

Olena Volynska
ART SCHOOL OF ROMAN SELSKY

The author of the article analyses the activities of Roman Selsky (1903-1990), a famous painter of Halych, as artist and pedagogist. The contents of his pedagogical activity, unique methods of teaching art subjects at Lviv schools have been considered in the article.

Ірина Челяк

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ЗОРІЯ

Митець Михайло Зорій народився 14 серпня 1908 р. в Станіславі (тепер Івано-Франківськ) в родині Йосипа Зорія та Анни з дому Костів. Батько його був робітником, влітку працював на будівельних роботах, а взимку, коли роботи припинялися, займався різьбленням рам до образів. Як згадував Михайло Зорій, “з його рук виходила оригінальна

і чудова робота” [1]. Інструментом для роботи слугував звичайний ніжик. Деякі рами батько оздоблював інтарсією, і така рама нагадувала вишивку. Михайло завжди з захопленням стежив за роботою батька, який був для сина першим вчителем з малювання.

Михайло Зорій змалку відчував потяг до мистецтва; на клаттику паперу малював те, що привертало увагу: коней, метеликів, хрущів. Із воску стопленої свічки ліпив голубів, курей, ворон...

У 1915 р. Зорій поступив до початкової школи, а з 1920 по 1928 роки навчався в українській гімназії класичного типу (м. Станіслав). Особливу увагу приділяв урокам малювання у професора Василя Коцького (1879-1927), випускника Краківської Академії Мистецтв (1902-1906), який пізніше продовжував студії у Мюнхені та Парижі. Уроки малювання, як згадував Михайло Зорій, проходили у спеціально пристосованому для цього приміщенні. Моделями для навчання слугували гіпсові копії творів грецьких скульпторів, крім них були ще засушені квіти, рослини, інші предмети [1].

Саме в гімназії юнак остаточно впевнився у своєму виборі стати художником. Почав відвідувати курси малювання в ремісничій школі у професора Маняха. Але щоб здобувати подальшу освіту, потрібні були гроші. Тому після закінчення гімназії він змушений був працювати підручним муляра, щоб мати хоч якусь копійку на прожиття.

Врешті у 1930 р. за матеріальної підтримки української громадськості міста та при допомозі професора Ягеллонського університету у Кракові, поета Богдана Лепкого і художника Дем'яна Горняткевича Михайло Зорій вступив до Краківської Академії Мистецтв на відділ малярства і графіки. Тоді цим відділом завідував В. Яроцький (викладав у М. Зорія живопис). Вчителями його також були Я. Войнарський (графіка); К. Дуніковський, В. Трибушний (пластика, кераміка); К. Сіхульський (вечірній малюнок); А. Терлецький (пейзаж), С. Філіпкевич (натюрморт); Ф. Кляйн та К. Естрайхер (історія мистецтва), С. Гоплінський (художня хімія, живописні техніки), К. Гомоляш (побудова орнаменту, колористика, шрифти).

В часи навчання у гурті українських студентів М. Зорій реставрував розписи, виконані за ескізами Яна Матейки в церкві Святого Норберта [2]. Вже тоді молодий митець познайомився з творчістю Л. Вичулковського, живописна манера якого найбільше imponувала Зорієві, як і багатьом іншим студентам, своїм умінням всюди знаходити об'єкти для зображення і майстерно їх передавати. Своєю енергією, здоровим сприйняттям і мудрою оцінкою того, що минуло, і особливо того, що відбувалося в тодішньому житті, та передачею всього того без надуманих рефлексій Вичулковський захоплював кожного [3].

Важливо, що саме тут, у Кракові, доля звала Михайла Зорія з Д. Іванцевим, Г. Круком, Я. Лукавещьким, А. Наконечним. Древня польська столиця відіграла унікальну роль у професійному вишколі великої плеяди українських художників кінця XIX – поч. XX століття [4]. Молодий митець брав участь у створенні мистецького молодіжного гуртка “Зарево”, ініціаторами якого в період навчання виступили студент Академії Мистецтв Денис-Лев Іванцев і скульптор Нестор Кисілевський, а натхненником та почесним членом гуртка став Богдан Лепкий.

Восени 1932 р. М. Зорій експонував свої твори на виставці студентів-українців, що була влаштована у краківській “Просвіті” з нагоди 25-ї річниці літературної і громадської діяльності Богдана Лепкого. Газети так писали з приводу ювілею: “Цілу домівку краківської філії “Просвіти” виповнили прихильники поета... Перш за все сама обстановка салі (всі стіни обвішані творами молодих митців) робила незабутнє враження подихом молодой, повной запалу й полету мистецької творчості. Бачили ми перш за все малюнки ювіляра з молодих літ, що видніли на почесному місці в самій салі. Далі оглядали ми цінні твори митця Дем'яна Горняткевича, талановитих і надійних учнів Академії Гарасовської, Іванцева, Зорія, Наконечного, Кміта, Продана і Касараба...” [5].

У 1933 р. львівська “Просвіта” оголосила конкурс на проєкт пам'ятника композитору Денисові Січинському, похованому в Станіславі. Умови конкурсу потрапили й до Кракова. Студенти Академії, перш за все майбутні скульптори Крук, Кисілевський, Коверко, Павлусь та інші, які з западом взяли за ескізи до надгробка. На думку Михайла Зорія, вони не відповідали завданням тогочасного мистецтва, бо були уже десь бачені помпезні задуми, переосмислення шаблонної геральдики, фігура жінки з лірою тощо. Зорій виліпив із глини маленький макет, своє бачення пам'ятника, сповнене філософського символізму. Показав макет професорові Каролію Гомоляну, розтлумачивши, як йому мислиться композиція, як витрактував своє розуміння музики. Сам пам'ятник – бандура – “зашифрована душа композитора й диригента” [6]. В основі його – куб, що символізує октаву, одна сторона куба – квадрат, що означає квартет, три ребра – тризвучний акорд. Вгорі пам'ятника – камертон, а зверху вся конструкція має вигляд хреста. Макет, зроблений в алебастрі, був надісланий до Львова. На жаль, тоді нікого з дванадцяти учасників конкурсу не удостоїли першої нагороди. Були визначені тільки друге і третє місця. Далі ці макети переслали до станіславівського відділення “Просвіти”, однак до реалізації задуму так і не дійшло того року.

Після повернення до рідного міста М. Зорій тимчасово працював над рекламою до кінофільмів кінотеатру Геллербаха “Варшава”. У 1935-1939 рр. мистецький талант Зорія передусім реалізувався у сценічному

оформленні вистав місцевого студентського драматичного гуртка “Сфінкс” (ним же розроблена емблема цього гуртка) та мандрівної трупи Миколи Бенцяля. Він створив декорації до вистав “Павло Полуботок”, “Петро I”, “Князь Роман Галицький”, “Казка старого млина”, “Шаріка”, “За батька” та ін. Декорації виконані зі знанням вимог, які ставить театральне мистецтво. Проте жодна з декорацій (навіть їх ескізи) не збережені, як і сценічне оформлення ним будинків “Просвіти” у селах Вікторіві, Угорниках, Марківцях, виконаних у цей же період.

У 1937-1938-х рр. Михайло Зорій навчався на педагогічних і торговельних курсах у Львові та при Індустріальному інституті в Катовицях (практичний курс техніки реклами). Після чого розпочав викладати техніку реклами в Станіславській українській купецькій гімназії.

У травні 1941 р. Денисом Іванцевим була організована Перша обласна виставка образотворчого мистецтва Станіславщини, де Михайло Зорій виставив чотири роботи: “Сирітка”, “Будяк”, “Копиці”, “Портретна студія” [7]. В цей же час працював сценографом у драматичному театрі ім. Івана Франка. Оформлював п’єси “Романтичі”, оперету “Пташник з Геролію”. У 1943 р. виконав сценічне оформлення п’єси Ю.Косача “Облога” та оперети Легара “Циганське кохання”. Проте побачивши, що такий вид мистецтва, як театральна-декораційне, не є стабільним, адже переставала жити й декорація, наставляв час їх перемальовування для інших постановок, і митець полишає його. Виконував свої декорації митець без підготовки, без макетів, проєктів, у так званій техніці “ex tempore”, тому й не залишилось слідів цих робіт.

У роки німецької окупації митець, крім декорацій, малює портрети (в основному це вугільні та акварельні замальовки), в них досягає концентрації сутності людських характерів, захоплюється пейзажем, пише вигляди рідного міста, навколишніх сіл.

Наприкінці 1943 р. на могилі Д.Січинського, за тяжких умов окупації, з’явилася можливість звести надгробок за проєктом та авторськими малюнками Михайла Зорія, виготовленим ще в часи навчання у Кракові. Його виконав Струтинський, використовуючи цемент і тераццо. Після чого на могилі композитора відбулось урочисте відкриття пам’ятника.

Саме в той час майстер працював над поновленням настінного розпису “Хресна дорога Спасителя” в каплиці отців Редemptористів (зруйнована у 1983 р.), не відаючи, що через рік і сам понесе хрест власної долі втлоченими шляхами ГУЛАГу [2]. 17 жовтня 1944 р. йому присудили десять років неволі за “антирадянську агітацію”.

Родина Зорія змушена була покинути квартиру, виїхати з міста (переховувались у с.Марківцях). З квартири пропали десятки маляр-

ських робіт, рисунків, ескізів, рідкісних книг, періодики, всього, що було святим і дорожим [8]. Терниста дорога митця пролягла через табори і тюрми Києва, Нижньодніпровська, а в 1948 р. він потрапив аж на Далекий Схід. Михайло Зорій малював і там. Здебільшого це були акварельні та вугільні замальовки його товаришів по ув’язненню.

Митарства й поневірення продовжувались і після звільнення у лютому 1952 року (строк скоротили на два роки “за зразкову поведінку” і те, що на свята малював для чиновників портрети “вождів”). У рідному місті жиги та працювати не дозволили. Дорога до Спільки Художників теж була закрита.

У 1952 р. змушений був із сім’єю оселитися в Снятині і працювати у районному будинку культури художником-оформлювачем. У 1954-1955 рр. працював викладачем у культпросвітньому технікумі. І лише у 1955 р. мав змогу повернутися до Івано-Франківська на запрошення художниці Дольць для оформлення декорацій до п’єс у Драматичному театрі. Далі працював вчителем малювання та креслення у 1 та 14 російських школах. Про викладання в українській школі не могло бути й мови, всюди на заваді ставало безпідставне тавро “ворог народу” і “націоналіст”.

З 1969 до 1974 р. митець працював оформлювачем на авторемонтному заводі. Та малювання не покидав, потайки від усіх малював ескізи до “Української Мадонни”, намагався відновити по-пам’яті картини, які були втрачені чи знищені під час арешту і заслання, наприклад, портрети Б.Лепкого і С.Русової [9].

У 1989 р. Михайла Зорія реабілітували, про це було повідомлено листом, без жодних пояснень. До того часу майстер не відкрив жодної персональної виставки. У тому ж році створив проєкт пам’ятника жертвам Дем’янового Лазу “Розстріляне серце України”, який так і залишився проєктом. У 1990 р. чи не вперше виставив свої портрети хорунжої УСС Софії Галечко і Олени Степанівни на виставці, присвяченій Злуці ЗУНР і УНР, а також твори “Біблійна тема” і “Апокаліпсис”.

Перша виставка творів (малярства і графіки) Михайла Зорія нарешті була відкрита у 1995 р в Івано-Франківську, де були виставлені твори різних періодів життя та творчості, було навіть кілька творів з часів навчання в Кракові, що чудом вціліли. Місцеві газети так писали з приводу виставки: “У ці червневі дні Михайло Зорій має підстави для радості. Художній музей підготував першу його персональну виставку творів, розгорнуту у виставочному залі Краєзнавчого музею. Це одночасно і четверта акція вшанування славних наших земляків-академіків, яку проводить художній музей” [10]. Були виставлені твори: “Портрет Іванки Смик”, пейзажі старого Станіслава, начерки рідних і портрети товаришів по засланняю.

13 липня, невдовзі після закриття виставки, Михайло Зорій помер. Про це так було написано в одній з Івано-Франківських газет: "...мало було щасливих днів у довгому тернистому шляху художника-патріота. Власна доля, як і доля його творів, надто схожа з долями сотень українських митців кривавого ХХ століття. Навчання, нелегкий шматок хліба насущного, арешт, в'язниця, заслання, поневіряння в сталінських концтаборах і праця, яка поставила його в ряд безсмертних..." [11].

Після виставки Івано-Франківський художній музей закупив тринадцять робіт Михайла Зорія. А більшість з них знаходиться у рідному місті, в дочок майстра – Софії та Уляни Зорій.

Багаторічна сумлінна творча праця, громадська діяльність, значні досягнення перед українським народом та світовою культурою галицького художника-педагога М.Й. Зорія були поціновані Кембріджським Міжнародним Біографічним Центром (Англія). Йому присвоєно високе звання – Людина Року (1991-1992 рр.) [12].

Невід'ємною частинкою шляхетної натури Михайла Зорія була совісність, яка завжди протилежна нещирій міфологізації й удаваному пафосу в мистецтві. Він не писав чогось незвичайного чи особливого: портрети дочок, дружини, просту сільську церковцю, квітучу яблуньку, верби над рікою чи простий будяк, дахи старого міста чи серпневі копилі сіна... Михайло Зорій естетизував те середовище, яке пересічна людина бачить чи не щодня, де все їй зрозуміле та близьке.

Михайло Зорій часто звертався до портретів, малював близьких йому людей, друзів. І в кожній роботі вправно передає внутрішній стан свого героя, що вдало згармонізовується при передачі рис обличчя та характеру. Малював Т.Шевченка, І.Франка, Лесю Українку, Миколу Зерова. У кожній роботі гостре око митця вловлює шляхетність зовнішніх рис обличчя, неодмінну гордість, людську гідність і тверду волю, автор підкреслює ці риси за допомогою кольору, чистого, дзвінкого, не переобтяжуючи портрет зайвими деталями, передає швидше внутрішню напругу, ніж зовнішню експресію.

Вже в період навчання в Кракові талант Михайла Зорія проявився на повну силу. Про це свідчать численні академічні роботи того часу. Малював також автопортрети, а в 1934 році з'являється одна з найкращих олійних робіт – "Портрет Іванки Смик" – студентки краківської вчительської семінарії в національному одязі. Твір композиційно довершений, що проявляється у простоті зображення та природності пози. Дівчину неначе раптово зацікавило щось поза полотном картини, і безпосередність, з якою вона сидить, поставивши руки на спинку крісла, свідчить про те, що митець домігся у передачі образу ніжної чуттєвості та глибокої психологічної виразності. Деталі у творі слугують тільки

для підкреслення змістової і композиційної цілісності картини. Вишивка на сорочці та намисто підкреслюють гарненькі риси обличчя дівчини, волосся ж, підібране назад у косу, зосереджує нашу увагу на самому обличчі. Дещо відсторонений, проте пильний погляд темних очей відкриває нам характер, внутрішній світ персонажа картини, і це стає виразом майстерності живописця, який поставив собі за мету в портреті розкрити свої естетичні ідеали. За живописним рішенням "Портрет Іванки Смик" – чітка система чистих і гармонійно злагоджених кольорів, що композиційно організовані в ритми темних і світлих плям на полотні.

У цьому ж році Михайло Зорій пише кілька чудових портретних творів "Портрет мами" та "Молитва сирітки". В останній олійній студії митець зображує дівчину у вишиваній сорочці, що молиться коло Розп'яття. Від Розп'яття йде яскраве світло, яке освічує її гарні риси обличчя, щирий погляд та піднесені до Господа в молитві руки. Вона молиться, і все зло, яке зображене у лівій частині композиції у вигляді чорта, відвертається геть. Отож у роботі присутні елементи символізму. В живописі використано дзвінки, яскраві та чисті кольори, за допомогою яких передано контраст не тільки світла й тіні, дня й півдня, а, якщо осягати твір глибше за суттю, контраст універсалій добра і зла, душевної чистоти і брудних зовнішніх впливів, що руйнують людську особистість. І саме молитва стає тією необхідною ниткою, проводить нас праведним шляхом, що допомагає очиститись, захищає від небезпеки гріхопадіння й не дає ступити на хибну стежку. Із ідеї твору постають етичні цінності, яких людина повинна дотримуватись протягом усього свого життя. Емоційний (зовнішній) лад полотна відповідає внутрішньому його змісту, вкладеному в картину майстром. Це зображення постаті дівчини, експресія її тіла і та щирість, з якою вона молиться, переконують, що можна прийти до Бога, звертатись до Нього у будь-які хвилини свого життя, відчутти Його Любов та опіку.

Хоч у творі "Портрет мами" надзвичайно проста композиція зображення, проте відчувається спостережливість автора портрету, його уважна проникливість у суть життя простої вже не молоді жіночки, а звідси і розуміння Зорієм індивідуальності і здатність глибоко психологічно розкрити характер людини з її особистими переживаннями й стражданнями. Зовні портрет здається статичним, проте живописна кладка та драматичне освітлення наближає портрет до експресіоністичної тенденції з її густим рельєфним накладанням мазків, загострено-емоційною манерою, що тяжіє до гострих колірних і пластичних контрастів, з її гротескною образною системою й концентрованими контрастами світла й тіні. Декоративні деталі у картині, такі як вишивка чи візерунок на одязі, коралі, як і у багатьох творах, Михайло Зорій

зображає живописно, надзвичайно вільно, не акцентуючи на них увагу, без надмірного захоплення ними, кольором відображаючи і рельєф тканини, і орнаментику; проте саме такі деталі привносять у твори безпосередню жвавість, підкреслюють характерність образів і наголошують на приналежності його героїв до української нації.

Портрети товаришів по ув'язненню, виконані в період 1944-1952 рр. переважно олівцем, вугіллям чи тушшю, відзначаються конкретністю вираження, впевненою манерою виконання, чіткістю ліній, що є показником характерності не тільки рис обличчя, але також і відображенням внутрішнього людського ества, настрою, психологічного стану, індивідуальності.

Щодо автопортретів, то тут основне значення має не час, коли створена робота, а психологічний настрій його творця. "В'язень" (1981) – майстерний автопортрет, де митець зобразив себе у тюремному вбранні на червоному тлі, відображає внутрішній біль, боротьбу з самим собою, про що свідчать загострені риси обличчя, стиснуті губи, напружені вени на шиї, глибокий, пронизливий погляд блакитних, дещо стомлених очей, проте у них знову починає світитися надія і віра у краще. Напруга посиленна також боковим освітленням, а сполучення оранжево-червоних кольорів фону з сіро-синіми кольорами одягу створює вражаючий контраст і надає драматизм усьому твору.

Важливою темою творчості Зорія є тема материнства і жертвності, де всі твори проникнуті ніжним почуттям любові. Доля його "Українських мадонн" так схожа з долею Богородиці. Глянувши на ці твори вперше, у нас не виникає сумніву, що це зображена щаслива сімейна ідилія, цьому відповідає і колорит робіт, і побудова самої композиції. Проте, придивившись пильніше, можна зауважити невимовний сум в очах матері: щось напружене і застерігаюче є в рухах її рук, самій поставі, у схиленій голові, наче тяжка дума непокоїть її душу. Вона вже знає, які випробування чекають на її сина, і її материнське серце розривається від болю. Вона кориться долі. Вона згідна нести свій тягар до кінця заради спасіння всього людства, всього, такого прекрасного світу, вона жертвує своїм сином, як Марія жертвувала Ісусом, заради встановлення справедливості, щоб ще не одне покоління могло милуватись сонцем, мальовничою природою, бачити прекрасне творіння Бога – соняшник, як символ надії, тепла, затишку і родинного щастя. Скільки українських матерів загубили своїх синів і дочок в таборях ГУЛАГу, скільки їх виїхало на чужину шукати там своєї долі, скільки їх загинуло в роки затяжних війн, голодоморів? Та зло неодмінно буде переможено, їх жертва не буде марною, завдяки їм наступні покоління будуть жити у радості й щасті, зможуть милуватися мальовничою при-

родою рідної землі, бачити сонце й соняхи, небо й квітучі сади... Проте вони завжди повинні пам'ятати своє коріння, знати свою історію, шанувати своїх батьків та Батьківщину, тільки тоді люди досягнуть свого ідеалу, повної свободи та гармонії зі світом. Це і є наративною ідеєю творчості Михайла Зорія.

Тонким психологізмом відзначаються його твори на біблійні сюжети. Митець неодноразово повертається до тем, пов'язаних зі стражданнями Христа. Це і "Розп'яття", і "Христос", і "Ессе Номо". Митець передає найтяжчі муки, найтрагічніші переживання за допомогою символів, кольорів, динамічної побудови композиції. У "Розп'ятті" художник піднімає таку болючу проблему, як людська захланність, жорстокість, скупість. Так, на передньому плані під шойно розіп'ятимі Ісусом та двома злочинцями, троє недолудків роздирають сорочку, зняту з тіла Ісуса. Колорит картини насичений, тривожний. Поєднання контрастних фіолетово-ультрамаринових з пурпурно-оранжевими барвами передає весь трагізм змальованої ситуації. У центрі композиції – Ісус, розіп'ятий на хресті, поруч з обох боків – розбійники, центр композиції зміщений донизу, де й відбувається страшна за своєю жорстокістю та потворністю сцена – роздирають сорочку. Цей твір має ще одне смислове навантаження: сорочка виступає символом багатовікової історії України, яку постійно намагалися штучно розділити, щоб пригнобити і покорити.

Проте багато творів так і залишилось тільки в ескізах, адже за довгі роки переслідування, коли стежили за кожним кроком Михайла Зорія, він не міг виконати завершений твір, тим більше релігійного характеру. Збереглися численні ескізи Христа, що благословляв, Мойсея, Пророка, Юрія-Змієборця, Богородиці-Замилування.

До філософських картин-роздумів належить твір "Вершники. Апокаліпсис" (1989). Чорною від горя сплюндрованою землею, палаючою вогнем, на фоні криваво-багряного неба скачуть чотири вершники. Це символічний образ окупантів української держави. Хоч їхні обличчя змазані, непрописані, проте без вагань можна визначити тих, хто з давніх часів поневолював український народ, плундрував родючі землі, всіляко знищував витoki духовності та рідної культури, насаджував свої ідеали, віру, прославляв нових "пророків"...

Серед картин цього ж плану є олійна робота "Вибух" (Кайн та Авель), де зображено момент братовбивства, після якого відразу прийшло усвідомлення неправоного гріха, вчиненого через низькі людські амбіції та спотворені моральні установки особистості. Драматично яскравий колорит картини бентежить, різкі тіні та контрасти тривожно мерехтять, що доповнюється розведенням у лівій частині картини вогнищем, дим від якого в'ється до "самого неба". Композиція десь наближена до

засад класицизму з його виваженістю, навіть артистичністю поз, лінійною чіткістю та монументальністю репрезентації сюжету. Колір і використаний у творі краєвид переносить дію, що відбулася на картині, в середину ХХ століття, використано нові пластичні та зображальні засоби: яскравий контрастний колорит відкритих барв, структурні, рельєфні мазки. Не обійшлося й без впливу символізму: у правій частині композиції, для врівноваження її побудови, виріс величезний ядерний гриб – символ гріха та смерті.

У пейзажних роботах митець часто порушує гострі наболілі етичні проблеми людського буття. Так, картина “Будяк” (1983) несе в собі приховану тривогу: а чи не виросте в наших душах такий же будяк, який собою заповнить все живе, квітуче? Чи не стане він володарем нашого життя, де не буде місця щирості, доброти, співпереживанню?

Полотно “Копиці” (“Останні могики”), 1960 р. – це майстерний живопис, що розкриває тонке розуміння мигцем гармонії світла й тіні, кольору та його контрастів, необхідних для звучання твору. Структура живопису – протиставлення рельєфних, густих, соковитих мазків на освітлених ділянках копиць сіна списаним, згладженим мазкам у тінювій частині й на дальньому плані, від чого робота сприймається цільно і надзвичайно об'ємно. Велике значення для Зорія мало самостійне спостереження за станами природи, рухливістю свігла та природного колірною багатства з притаманною експресією і мінливістю красвидів. Так з'явився твір “Старі верби” (1971), які стоять над водою. У них довге життя, вони є правдивими свідками історичних подій, що відбувались у їх краю, а тому заслуговують бути зображеними, щоб теж стати частиною його історії.

“Квітуча яблунька” (1958-1959). Схоплений невибагливий природній мотив квітучої гілочки яблуньки, освітленої сонцем, на фоні блакитного неба. Насичений живопис, пастозні мазки передають стан пробудження, всеохоплюючої весни, що тішить кожне людське серце.

Картина “У саду” є досить вільною в живописному плані, де основним завданням митця було показати об'єм і багатство колірних ефектів розсіяного через листя дерев сонячного світла. Особливого звучання тут надано саме кольору, що сприймається надзвичайно матеріально, конкретно і несе в собі навантаження якомога глибше передати настрої природи, тепло і чистоту літнього сонячного дня.

Водночас із малюванням інтер'єрів церков митець змалював і самі пам'ятки народної церковної архітектури. Збереглась одна з картин такого плану – “Церква у Клубівцях”, датована 1980 роком.

Мистецтво Михайла Зорія відзначається в першу чергу багатством кольору, який дійшов до глядача наче через сонячну призму, очистившись від бруду та похмурості. У творах, присвячених материнству,

світлих ранкових пейзажах, митець полюбляв сполучення жовто-рожевих з трав'янисто-блакитними чистими кольорами, від чого картини наче світяться з середини, випромінюючи одночасно внутрішню гармонію, єдність зовнішнього та душевного стану, віру в перемогу добра та людської щирості. Здається, саме сонце виграє білками на картинах майстра. Вихований на мистецьких досягненнях Краківської Академії мистецтв, Михайло Зорій уже не міг творити в іншій манері. Його полонили світлі, вражаючи своєю силою та свіжістю твори французьких імпресіоністів, полонили тим, що вміло схоплювали в буденному оточенні неповторне й характерне, наповнювали непримітний мотив всепроникним рухливим сонячним світлом, привнесли в мистецтво жвавість, рухливість природного оточення завдяки найменшим змінам кольору.

Творчість митця повторює всі перипетії його особистого життя. Проте він завжди залишався вірним своєму кредо: “Краса і доброта”, що не раз оберігало його від зневіри і песимістично-чорних півтонів у творчості. У своєму мистецтві М. Зорій завжди залишався ліриком, романтиком, його твори несуть у собі душевну доброту, щирість, віру у відродження національної культури України.

1. Автобіографія Михайла Зорія: Рукопис (з сімейного архіву дочки Софії Зорій)
2. Мельник В. Промовте – життя моє, і стримайте сльози... // Тижневик Галичини. – 1997. – 22 травня. – С.5.
3. Овсійчук В. Олекса Новаківський. – Львів: Інститут народознавства НАН України. – 1998. – С.31.
4. Мельник В. Цей теплий полісок “Зарева” // Тижневик Галичини. – 1997. – 18 грудня. – С.14.
5. Зорій М. Він світ лікував добром (спогади про Б.Лепкого) // Галичина. – 1992. – 2 вересня. – С.6.
6. Полек В. Меморіальний сквер // Західний кур'єр. – 1991. – 10 серпня. – С.4.
7. Каталог і виставки образотворчого мистецтва Станіславщини. Станіслав. – 1941. – С.21.
8. Яновський М. Етапи збленої душі // Новий час. – 1991. – 4 травня. – С.4.
9. Полек В. Прекрасна людина і талановитий митець // Вперед. – 1995. – 22 липня. – С.2.
10. Мельник В. Мистецтво – вічне, життя коротке // Галичина. – 1995. – 8 липня. – С.7.
11. Михайло Зорій // Галичина. – 1995. – 18 липня. – С.4.
12. Лист Міжнародного Біографічного Центру, адресований М.Й.Зорію. – Кембрідж: СВ2 3QP Англія. – 1992.

Iryna Chelyak

THE CREATIVE ACTIVITY OF MYKHAYLO ZORIY

The article is devoted to the creative activity of Mykhaylo Zoriy, the famous painter of Ivano-Frankivsk region. The author research and analyzes the unknown pages M. Zoriy's life, his scenic works in Drama Theatre, his teacher's job and his exile. In article are analyzed philosophic meaning of monument famous Ukrainian composer D.Sichynsky, which was built on his grave in Ivano-Frankivsk Memorial Garden. M. Zoriy is author of this monument. The author highlight the prominent ideas M. Zoriy's painting – Faith, Hope, Love

Зміст

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА

<i>Л. Мороз.</i> Духовна хорова культура церковних осередків Галичини	3
<i>Ю. Волощук.</i> Романтичні чинники у розвитку української скрипкової музики Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ століття	12
<i>Т. Росул.</i> Іван Бокшай і музична культура Закарпаття кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.	19
<i>Н. Толошніак.</i> Камерні опери-новели Віталія Губаренка	27
<i>В. Дутчак.</i> Співак-бандурист Володимир Луців	37
<i>Н. Никорак.</i> Листи Андрія Гнатишина до Ярослава Ярославенка та музичного видавництва “Торбан”	46

СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО І ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

<i>Т. Кіреєва.</i> Історіографія 70-80-х років як нова сфера виміру регіонального інтелекту	62
<i>Н. Швець.</i> Деякі методологічні аспекти вивчення пізнього стилю	73
<i>Д. Лесик.</i> Розвиток жанру коломийки у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів	81
<i>В. Князєв.</i> Еволюція баянної техніки в контексті розвитку оригінальної музичної мови	91

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА

<i>Р. Дудик.</i> Різдвяні звичаї та обряди українців Карпат	100
<i>Б. Кіндратиюк.</i> Усна народна творчість про церковні дзвони й дзвоніння	104
<i>М. Новосад.</i> Народна пісня як компонент театральних вистав другої половини ХІХ – початку ХХ ст.	114
<i>Н. Дженджеруха.</i> Дослідження кобзарського мистецтва у творчій спадщині П. Куліша	123
<i>Л. Пасічняк.</i> Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття	133

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>О. Новицька.</i> Проблема засвоєння стилістики народного мистецтва у продукції художньої промисловості 1960-1980-х рр.	145
<i>Ю. Юсипчук.</i> Типологічний аналіз творів Василя Девдюка – корифея Косівської школи деревообробництва і металірства	153
<i>В. Типчук.</i> Художньо-образна характеристика різьблених ікон гуцульського майстра Василя Турчиняка	161
<i>Л. Литкан.</i> Художнє професійне ткацтво західних областей України останньої третини ХХ ст.: предмет наукового дослідження	170
<i>В. Хомин.</i> Творчість Петра Холодного (1876-1930) в контексті розвитку українського сакрального монументального мистецтва ХХ ст.	176
<i>О. Волинська.</i> Школа малярства Романа Сельського	184
<i>І. Челяк.</i> Творча діяльність Михайла Зорія	193

Contents

MUSICAL UKRAINISTIC-SCIENCE

<i>Lesya Moros</i> . The spiritual choral culture of the churches in Halychyna	3
<i>Yuriy Voloschuk</i> . The Romantic factors at development the Ukrainian violin music of Halychyna of the second half of XIX-the beginnings of XX century	12
<i>Tetyana Rosul</i> . Ivan Bokshai and Musical Culture of Transcarpathia the End of the XIX-th – the First Half of the XX-th Century.....	19
<i>Natalia Toloshnyak</i> . Chamber operas-short stories by Vitaliy Gubarenko	27
<i>Violetta Dutchak</i> . The singer and bandura player Volodymyr Luciv	37
<i>Natalia Nykorak</i> . Andriy Gnatyshyn's letters addressed to Yaroslav Yaroslavenko	46

MODERN MUSICOLOGY AND PERFORMANCE ART

<i>Tetyana Kireyeva</i> . Historiographics of the 70-th-80-th as a new sphere of regional intelligence measuring	62
<i>Natalia Shwets</i> . Some methodological aspects of study of late style	73
<i>Daria Lesyk</i> . The development of the Genre of the kolomujku in the piano musik of west-ukrainian composers	81
<i>Vadyslav Knyazev</i> . Evolution of accordion technique at the beginning of development original music speech	91

FOLKLORE INHERITANCE

<i>Romana Dudyk</i> . Christmas customs and ceremonies of Carpathian Ukrainians.....	100
<i>Bohdan Kindratuik</i> . Folklor about church bells and bell-ringing art	104
<i>Maria Novosad</i> . National song as components of theatrical performances of the second half XIX – beginning XX centuries ..	114
<i>Natalia Dzenderukha</i> . Research kobzar art in a creative inheritance of Pantelejmon Kulish	123

<i>Lilya Pasichnyak</i> . The music for trio resemble one within of the folk-instrumental ensemble Art of Ukraine in the XX-th century	133
--	-----

THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Olga Novytska</i> . The problem of stylistics' usage of national art in the artistic industry of 1960-1980-es years	145
<i>Yuriy Yusypchuk</i> . Typological analysis of Vasyl Devdiuk's creative works	153
<i>Viktoria Typchuk</i> . Art-figurative performance of icons engraver of hutsulmaster Vasyl Turchnjak	161
<i>Lilia Lytkan</i> . The artistic professional weaving of the western regions of Ukraine of the last third of the 20 th century is the subject of the scientific research	170
<i>Vasyl Khomyn</i> . Petro Kholodny's activity (1876-1930) in context of the Ukrainian sakral-monumental art of XX thc.	176
<i>Olena Volynska</i> . Art School of Roman Selsky	184
<i>Iryna Chelyak</i> . The creative activity of Mykhaylo Zoriy	193

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

Мистецтвознавство
Випуск 4

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ
вул. Сахарова, 34а
інститут культури і мистецтва
Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника
тел. 52-34-29

Видавництво "Плаї" Прикарпатського університету
76000 м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60 51
(українською мовою)

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian University named after V. Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University named after V. Stefanyk

ART STUDIES
is № 4 Issue

Published since 1995

Publishers' adress:
Precarpathian University named after V. Stefanyk
57, Shevchenko Str., 76025 Ivano-Frankivsk, tel. 2-33-62

PLA1 Publishers, Precarpathian University
57, Shevchenko Str.,
76025, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-51

(Published in the Ukrainian Language)

Старший редактор: Олена БОЙЧУК
Науковий редактор: Любов ОБОДЯНСЬКА
Комп'ютерна правка: Оксана КЛИМЕНКО
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво №435

Здано до набору 5.09.2002 р. Підш. до друку 21.11.2002 р. Формат 60x84/16, Палір офсетн.
Гарнітура "Times Neu Roman". Ум. друк. ар. 12,65. Вид. арк. 12,87. Тираж 300 прим. Зам. 475.

Друкарня видавництва "Плаї" Прикарпатського університету
76025 м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51