

85  
053

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

## ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК 15 – 16



Івано-Франківськ  
2009

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 15–16  
*Видається з 1995 р.*



НБ ПНУС



761846

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
2009



**Рецензенти:** доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України – **А.К.Терещенко;**

доктор мистецтвознавства, професор Дрогобицького педагогічного університету ім. І.Франка **Ю.Є.Медведик.**

**Редакційна рада:** д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЦУК (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.МАТ-ВІШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

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

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,  
Інститут мистецтв

#### Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2009. Вип. 15–16. 249 с.

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

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

#### Newsletter Precarpathian University. Art studies ts № 15–16. Issue 249 s.

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

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

© Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника, 2009

© Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника, 2009

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 7.011.2

ББК 85.100.02

Михайло Станкевич

### ДУХОВНІСТЬ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА: ЕТНОЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті висвітлюється духовний потенціал народного мистецтва, що ґрунтується на просторово-часових та етнопсихологічних вимірах ігрового, святкового, сакрального, чарівного, вільного (профанного) та утилітарного. Розглядаються твори, які в культових і побутово-обрядових реаліях виражають відчуття моделі світу, апотропейного імперативу тощо.

**Ключові слова:** духовність, народне мистецтво, ігрове, святкове, сакральне, чарівне, декоративне.

Тисячолітні матеріальні набутки й духовний світ українців, як і інших етносів, найтісніше переплелися у народному мистецтві. Його твори дійшли до нас із минулого завдяки традиції, що консервувала й дбайливо берегла найістотніші засади сакрального, чарівного, доцільного та досконалого.

Народне мистецтво – це феномен художньої культури, особливий міфопоетичний продукт етносу, який створюється природно, зумовлений існуючими етнічними або національними культурними парадигмами й особливою візією – світоглядом народного майстра. Звідси закономірно визнати, що етностетика оперує іншими загальнолюдськими цінностями, аніж класична естетика. На відміну від аксеологічних категорій прекрасного, високого, трагічного і комічного, народна культура ґрунтується на просторово-часових й етнопсихологічних вимірах ігрового, святкового, сакрального, чарівного, вільного (профанного) та утилітарного.

**Метою** цієї статті є розкриття глибокого духовного потенціалу означених критеріїв, оскільки численні артефакти народного мистецтва створювались як органічне відчуття моделі світу, існували в культових реаліях і в щоденному побуті, збагачені та трансформовані яскравою декоративністю.

Найдавнішою первісною творчою формою є ігрова діяльність. Вона потребує не лише відповідного поля, певних правил, але й предметів, що створюють “тимчасові світи серед звичайного світу, призначені для виконання акту, фінал якого міститься в самому собі” [1, с.199].

Про важливе значення гри в житті та мистецтві здогадувались вже в античні часи, однак лише в другій половині XVIII століття Кантом і Шіллером сформульована філософська проблема взаємозв’язку гри і мистецтва як спорідненої діяльності, а також джерела творчості. У другій половині XIX століття гра представлялась як основа мистецтва і праці (Спенсер, Грос, Гроссе). Інтерес до інтерпретації ігрового і творчого загострився у XX столітті (Гейзінга, Каюа, Гадамер). Загалом існує внутрішній зв’язок між грою й артефактами, бо сама гра є, безумовно, явищем естетичним.

Досить простору й описову дефініцію “гри” запропонував 1938 року Йоган Гейзінга у книжці “Homo Ludens” (“Людина, яка грається”): “...у головному своєму аспекті гра є вільною дією, що виконується за принципом “немовби” й відчувається як така, що відбувається поза звичайним життям, але здатна цілком захопити гравця, котрий може не знаходити в ній жодної вигоди, крім того, гра відбувається у визначеному часі та просторі, в порядку, що підкоряється правилам, і породжує асоціації, в яких панує схильність оточувати себе таємничістю й перевдягатися, щоб відокремити себе від звичайного світу” [1, с.198].

Отже, “гра” є своєрідним фізично-інтелектуальним процесом, що триває в іншому тимчасовому світі, віддаленому від реального; вона є “збудженням і визволенням” (Бенвеніст), приємною розвагою стосовно суєти життя і способом самореалізації особи за межами її соціалізації. Віддавна ігри ділять на імітаційно-наслідувальні, продуктивні, змагальні та азартні. Два перші види тісно пов’язані з народним мистецтвом.

Ігрове є фундаментальною категорією етномистецтва, що визначає особливі духовні цінності традиційних творів, які детермінують гру відносно святкового, сакрального, чарівного чи профанного.

Первістки ігрового мають численні ритуальні предмети (наприклад, весільні віночки, букети), речі, що демонструють соціалізаційні ролі особи, маски й компоненти одягу для переодягання, деталі “оновлення” житлового інтер’єру згідно з календарними святами (дідух, “голуби”,

“павук”, ялинка), врешті, й самі вироби для гри: тарахкальця, тріскачки, свищики, “шишки-мо-роки”, якими користуються діти й дорослі. Українські народні іграшки складають значну групу виробів, що виступають як своєрідні ігрові, семантичні, комунікаційні, виховні та мистецькі одиниці [2]. Утім, деякі забавки прийшли до села з міста в XIX столітті. Назва “лялька” походить від слова “лельо” – батько і, можливо, була пов’язана з культом предків. На Ряшівщині (Польща) дівчаткам забороняли гратися лялькою, бо в ній сидить мамуна, що мучить уночі дітей [3, с.207].

Святковість – ціннісна категорія народної естетики, що виявляє збуджений емоційно-психологічний стан людей, зворушених богослужінням, визначає мистецький лад оздоблення житла, урочистого одягу, святкових атрибутів, улаштування бенкету, загалом виняткової ігрової та сакральної атмосфери. Свято – своєрідна інспірація сакрального. На думку Роже Каюа, свято – це різке протиставлення щоденній спокійній праці, розміреному життю із системою заборон, воно наче “відтворює діалектику жертвоприношення”, а ще “свято є віднайденій і сформований хаос” [1, с.127, 144]. Учений дає влучну характеристику святкування: “Не існує свята, навіть сумного за значенням, у якому не було б хоч трохи надмірності та розгулу: досить згадати хоча б поминальні обіди в сільській місцевості. У давні часи чи сьогодні, свято завжди відзначається танцями, співом, поглинанням їжі, випивкою. Треба наїдатися й напиватися досхочу, до краю, доки не стане погано. Це і є закон свята” [1, с.128].

Отже, з настанням святкового дня, тижня належить відпочивати й безтурботно веселитися. Учасників захоплює вир сильних почуттів і несподівані яскраві перемиї їх буття, іншими словами – триває процес високої емоційної напруги та імпульсу розслаблення. При цьому святкування завжди всіх об’єднує, “задає свій власний час святковості, і таким чином зупиняє звичайний час і змушує його завмерти” [4, с.86–89]. Але свято минає, і знову встановлюється порядок: усі повертаються до буденних турбот.

Справді, універсаліями святковості є колективна несамовитість, іноді зухвалість і всілякі надмірності, однак у наукових працях дуже мало йдеться про художні засоби “вислову” та моделювання артефактів, які значною мірою творять унікальний світ святковості. Варто згадати про прибирання й прикрашування селянського подвір’я, хати (зовні та всередині), її заквітчування, “замаювання” на Зелені свята чи на Івана Купала. Цей май (так називали гілочки липи, деякі польові квіти) означав дерево життя, з якого все відроджується. Традиція святкового оздоблення українцями житла напередодні Різдва, Великодня добре відома в XIX столітті, утім, її джерела вочевидь сягають давніших часів.

Першими хатніми оздобами можна вважати зв’язані навхрест пучки лікарського “зілля”, порозвішувані на стінах [5, с.10]. Якщо у світлиці були образи, то влітку їх квітчали освяченими в церкві пахучими травами й польовими квітами, які зберігали до наступної весни. Незабаром поруч з іконами з’являються “лубочні картинки” й паперові прикраси (“шматки паперових шпалер із квітами найпростішого виробу”) [5, с.2], а із середини XIX століття – витинанки. Григорій Квітка-Основ’яненко з етнографічною ретельністю пише про цю моду у двох оповіданнях у 1830-х роках. У великодню суботу “...мати застановила дівчат-дочок свічку засвітити та перед образами приліпити; голуби, що нароби́ли за піст зі шпалерів, попричіпляти до стелі” [6, с.237]. В іншому творі: “Жив на Гончарівці хазяїн заможний (...). Усі образи позаквітчувані були всякими квітами: коли улітечку, то справжніми, а на зимку, то робленими з шпалер; а перед образами висіли на шовковинках голуби, зроблені теж зі шпалерів, та що то за прескусно були зроблені” [6, с.311]. Ще одне свідчення в тому ж оповіданні “Щира любов”: “Як же таки Галочці, будучій хазяйці, та не турбуватися! Роботу свою заховала, кажучи: – Вже тепер ні чому починати квітки вишивати, вже суботонька. Я лучче нароблю квітів з шпалер та заквітчаю святії образи, он і голуби вже старенькі, треба новеньких наробити...” [6, с.319].

Очевидно, до появи на селі кольорового паперу важливим способом оздоблення хати були конструктивно-пластичні вироби зі стебла соломи й ниток, сушеного зілля, шматочків деревини, шкарлупи яєць тощо. Йорданські хрестики, “павуки”, “голуби”, великодні писанки підвішували до стелі або стіни, а різдвяного дідуха (снопик із колосками збіжжя) ставили на лаву в кут по діагоналі від печі. Дохристиянські обереги найдовше дотримались в усталеному просторі української хати. Вони донесли до нас відгомін давньослов’янських вірувань, створюючи атмосферу містичної святковості.

У наших сусідів традиція урочистого саморобного декору житла повільно згасла в першій третині XX століття і сьогодні існує лише у вигляді застосування різноманітних предметів промислово-карнавального оздоблення (електричних гірлянд, квітів тощо).

Святковість одягу виявляється в нагромадженні його численних компонентів, у багатстві тканин, аплікаційних чи вишитих візерунків, у використанні намиста і дукачів, сережок і перснів, вінка і стрічок. Декоративна чарівність і вражаюча надмірність є характерними ознаками народного святкового вбрання. З приводу цього Володимир Шухевич пише: “...гуцул аби показатися перед іншими, аби почванитися своїм богацтвом, любить прикраситися, набрати на себе, особливо на свята стільки всякого “лудиння” (убрання), що воно замість піднести красу зраджує не раз брак естетичного почуття. Дівка, приміром, ідучи до шлюбу, вбирає дві сорочки, дзьобню, сукню, запаску, кептар, поверх нього сердак, а верх того гуглю, на котру накидає ще щонайменше дві великі хустки!” [7, с.57].

Інші художні особливості та вияви святковості має одяг персонажів різдвяного вертепу і гротескної “Маланки”. Здебільшого використовуються поєднання як традиційних компонентів убрання, так і випадково пристосованих інтер’єрних тканин, аксесуарів, урешті виготовлених атрибутів, масок тощо. Вражає розбіжність, а точніше контраст між одягом звичайним і фантазійним. Саме тому святковість в одязі визначається як реалізоване бажання вийти за межі усталеної норми.

Знаковими й ритуальними предметами Великодніх свят є орнаментовані писанки, рельєфно оздоблені паски, тістечка, які завдяки мистецькій виразності створюють урочистий, святковий лад.

Сакральність – категорія етностетики, яка визначає духовну повагу, усталене або тимчасове пошанування відповідних днів календаря (неділю, святі часи), певних осіб (священника, імператора), окремих літургійних предметів та визначених ділянок місця-простору. Цю властивість вони набувають шляхом освячення або “таємничою милістю”. “Освячена істота або річ може анітрохи не змінювати свого зовнішнього вигляду. Вона від цього не зазнала ніяких перетворень. Починаючи від даного моменту, відповідній зміні підлягає спосіб, у який поводяться з нею. До неї більше не можна ставитися вільно. Вона викликає почуття віри й поваги, подає себе як «заборонена». Контакт із нею стає небезпечним” [1, с.35].

“Сакрум” із латині означає священну річ, дію, а “сакральний”, тобто священний, стосується релігійного культу й ритуалу. Мистецтво переповнене якщо не сакральними мотивами, символами, то принаймні їхнім відгомном. Воно знаходиться на перетині координат священного й профанного.

Сакральне мистецтво зародилося як первісне елітарне, як форма освячення речей, дій, подій, явищ, тварин, людей, як особливий спосіб осягнення дійсності. Іноді його прирівнюють із релігійним (побожним) [8, с.328]. Однак сакральне мистецтво не того жне літургійному, воно ширше, ніж церковне (пов’язане із церквою) чи християнське.

Священність у мистецтві виступає джерелом містичної, незрозумілої й водночас могутньої енергії. “Вона неподільна й завжди повна – всюди, де вона перебуває. У кожній крихітці освяченої проскури цілком присутнє божество Христа, найменша частинка реліквії має не меншу силу, ніж ціла реліквія” [1, с.37]. Найбільшою сакральністю в церкві наділені антими́нс, процесійний, на престольний і ручний хрести, Євангеліє та ікони, що забезпечують дієвість релігійних обрядів, укорінюють віру.

Мистецтво, не інспіроване священністю, є профанним або світським. Воно легко демонструє безпечний світ, роздвоєний та урівноважений порядком і хаосом, чистим і нечистим, добром і злом, святістю і святотатством, життям і смертю.

Різноманітні ритуали, як практика утвердження первісної релігії, відомі з доісторичних епох. Обрядова їжа та п’янки напої – кутя, узвар, колево, мед і вино – потребували відповідного сакрального посуду для приготування та урочистого споживання. Такими керамічними місткостями були горщики, миски-чари, кубки і глечики з візерунками символічного характеру. Маловірогідно, що це звичайні прикраси [9, с.166].

Деякі сакральні дії пов’язані з дуже давніми традиціями ношення одягу, культом предків і працею (сівбою, обжинками, вигоном худоби на полонину тощо).

Сакральними атрибутами житла були вогнище, а згодом – піч та пристінні лави для снання. Про це свідчать народні приказки, записані Антонієм Новосельським у середині XIX століття.



тя: “Піч як мати – треба її шанувати”, “Хоча б ти шанував піч і лаву та себе прояву” [10, с.236]. Огнище у всіх стародавніх народів – найсвятіший символ, засіб існування та знищення. Воно горіло постійно посередині хати і навколо нього тривало родинне життя. Їжа, приготована на цьому вогнищі й біля нього спожита, була наділена любов’ю і злагодою спілкування. Піч, в якій пекли хліб, мала містичне значення, символізувала жіночий статевий орган, а кочерга, рогач і лопата – чоловічий [10, с.168]. Невипадково в час весілля молоді для батьківського благословення сідали на стілець під піччю, а “на посаг” (для дарування) – за стіл під образами, які з’явилися в сільській хаті, вірогідно, в XVII столітті. Тут помітна дихотомія двох сакральних центрів житла – язичницького та християнського.

Традиційному освяченню підлягали брама, вхідні двері (поріг і надпоріжник) хати, які служили сакральними оберегами простору між своїм та чужим, чистим і нечистим простором. Починаючи з XVII століття, сволок, а згодом стіл чи скриню також освячували, різьбили на них хрести та інші апотропейні знаки. На Гуцульщині (Космач, присілок Завояли) ще до Другої світової війни деякі господарі напередодні Водохреща виготовляли з тонких дощечок різноманітні профільовані хрестики (15–20 см заввишки) та прибавали їх над порогом житла. Протягом років назбирувалася своєрідна “колекція” йорданських хрестиків [11, с.15].

Чарівність – категорія, споріднена з попередньою. Вона характеризує магічну, надприродну силу, пов’язану з чарами і вірою в них, яка з язичницьких часів впливає на свідомість людини та розвиток її мислення. Корінь терміна “чар” забезпечує словотворення певної групи слів (чара, чари, чарівник, чарівництво, чарівність, чародійний, чароцвіт, чарувати, чарунки тощо), які широко використовуються в мовній практиці. Чарівність є аксіологічним позитивним визначником багатьох природних явищ, об’єктів, істот, а також творів мистецтва, які були оберегами, захищали людину і простір. Звідси чимало людських дій у минулому мали не просто виробничі, побутові, життєво необхідні потреби, а тісно переплелися з охоронними функціями. Наприклад, використання пояса було не тільки способом фіксації частин одягу, захисту від можливих травм, а й виконувало магічну роль. “Афродіта надягала пояс на харит для забезпечення їх чарівною силою. Поети у своїх віршах називали елінських жінок прекрасноопоясаними” [12, с.127]. Особливе символічне значення надавалося поясу в церковному обряді Стародавньої Русі. Священик, одягаючи його, промовляв слова: “Припоясуй мя силою” [13, с.55]. Очевидно, тут зазначалася сила, яка допомагала зберегти непорочність життя. Старообрядці ще на початку XX століття дотримувалися давньоруських традицій, зокрема звичаю при хрещенні одягати пояс на голе тіло й носити його все життя [14, с.12]. У слов’ян із поясом пов’язані повір’я, обряди, ворожіння, що забезпечували чарівність. Невипадково виготовляли орнаментовані пояси з благородних металів та шкіри, плели й ткали з вовни і шовкових ниток. Їх декор неначе “випромінював” захисну силу.

Особливо чарівними апотропейними знаками у вигляді хрестиків, зірочок, вужів вирізнялися гуцульські металеві пряжки для заціпання шкіряних поясів.

Різнманітні традиційні жіночі прикраси, як намиста, згарди, сережки, чільця, “заплітки” з червоної волічки і “бобриками” в косах, віночки з квітами тощо – не стільки як оздоби, а як засоби для відвернення “вроків”. Однак наприкінці XIX століття гуцулки ці прикраси вже носили без міри, неначе за покликком моди: коралове і скляне намисто, силянки з бісеру і згарди могли досягати значної ваги. Утім, В.Шухевич, очевидно, перебільшив, стверджуючи, що “вага тих оздоб доходила п’яти кілограм” [15, Tabl.1].

Предмети, які мали здатність потрапляти на очі, привертати до себе увагу, розміщували на вразливих для чарів об’єктах або істотах. Очевидно, квіти на капелюхах хлопців чи у волоссі дівчат якимось чином притягували шкідливі вроки. Важливо, що квіти в давнину були знаком богів, а вінок символізував космічну гармонію. “Слово “квітка” у східних мовах означало блиск. Тому сонм богів зображували у вигляді вінка зірок, розміщеного на небі” [12, с.199].

Із чарівністю й чаруванням безпосередньо пов’язані невеличкі округлі заглибини – “чарунки” – первісні знаки, які можна побачити на кістяних платівках (чурингах), на стародавньому глиняному посуді та різноманітних виробках із дерева. Їх розміщували рядками, хвильками, колом тощо. Таким чином предметам надавали певних містичних значень. У XVIII–XIX століттях на Полтавщині виготовляли ярма, мережані чарунками, які мали забезпечити чумацьких волів від недоброго погляду чи лицемірної похвали. Аналогічних охоронних властивостей надавали й притикам до ярма – їх завершували різьбленою головою коня, розфарбованою в черво-

ний колір, або силуетом півня. Очевидно, ці солярні мотиви (кінь і півень були символами сонця), які, за традицією, мали здатність протистояти нечистій силі, виступали не так прикрасою, як запобіжним заходом проти профанного випадкового або ж навмисного забруднення.

Культурними й чарівними знаками в багатьох стародавніх народів були крашанки і писанки. У персів червоні крашанки дарували на свято весни “nuguz”, щоб вони нагадували сонячне світло. Вчення брахманів стверджує, що світ виник з яйця, а в орфейських таємницях яйце означає духовне відродження [10, с.115].

Знайдені археологами керамічні писанки епохи Давньої Русі могли правити за своєрідну ритуальну “модель” справжніх писанок. Зважаючи на слабкість шкаралупи яйця, середньовічні зразки до наших днів не дійшли. Проте фарбування, а можливо, і розписування яєць в Європі існувало протягом століть, бо перші згадки про це є в описах Великодніх свят, що вийшли в Гейдельберзі (1682), у Лейпцигу (1690) та Франкфурті (1705) [16, с.19]. Дослідження німецьких, польських, сербських, словацьких та українських писанок з’явилися лише в другій половині, а найбільше наприкінці XIX століття [16, с.20].

Писанка була містичним атрибутом Великодня. В Україні зі свячених крашанок починали великодній обід. Їх дарували на знак поваги, любові, з побажаннями добра. Писанки служили своєрідним оберегом хати від грому й вогню, а людей – від лихого ока, тому, нанизані на шнурочок (здебільшого по три), їх прилаштовували поблизу ікон. Для забезпечення урожаю писанки на весняного Юрія котили по зеленій пшениці й закопували в землю. У великодній ранок молодь умивалася водою, в яку перед тим занурювали крашанки та срібні монети для надання сили й краси. Свячені писанки використовували як магічні ліки від деяких захворювань. Натомість крашанками діти забавлялися (“навбитки”, “накатки”). Та вже від початку XX століття віра в чарівність писанки починає занепадати, зменшується інтерес до її виготовлення. У результаті – мальоване яйце стає звичайною профанною річчю, орнаментальним твором народного мистецтва, великоднім сувеніром.

Чарівністю й сакральною силою наділяли коровай – обрядовий хліб – поширений серед слов’янських народів з язичницьких часів. На весілля найповажніші жінки виготовляли його з найкращої пшеничної муки, всередині іноді запікали монету й чотири цілих яйця, а зверху прикрашували рельєфними виробами з тіста у вигляді пташок, квіток, шишок тощо. Крім того, на коровай прилаштовували гілки з плодового дерева, обплетені намистом із тіста, червоними стрічками, цвітом калини й листочками барвінку. Для молодих це були актуальні символи життя, плідності, багатства, добра і любові. Зауважимо, що вишукане оздоблення короваю перегулювалося з весільним гільцем, яке на жердині підносили високо на подвір’ї молодої і яке означало дерево життя, дерево призначення. “Благослови, Боже, нам гільце звити – цей дім звеселити”, – так співається в одній із весільних пісень [10, с.196].

У фольклорних записках Вацлава з Олеська (1830) коровай – неначе священна світова гора (земна вісь):

Підошва його залізна,  
Обручі його срібні,  
А на вершечку – жовтий цвіт,  
Славний наш коровай на весь світ [10, с.196].

В основі світової гори та її знакової моделі-короваю – чарівне коло, уособлене срібними обручами. Подібні магічні смисли приписували поясу, перевеслу, вінку, персня тощо.

До нашого часу дійшли невиразні пережитки язичницьких обрядів та їх чарівних атрибутів, які поволі трансформувалися засобами композиційного ускладнення та декоративності, при цьому сакральність і чарівність дещо утратилася. Здатність випромінювати божественну силу зберігалася за предметами лише за умови максимального узагальнення та спрощення пластичного силуету. Цьому сприяли й вічні знаки: коло, хрест, квадрат, трикутник, мандорла, свастика, триквестер тощо (переважно мають охоронну дію, життєдайний чинник), а також містичні значення чисел, виражені у візерунках, предметах та ритуалах. Наприклад, у народній культурній традиції одиниця – це самотня людина без пари, перервана протяглість і згасання. Двійка означає замкнену єдність двох, союз чоловіка і жінки, безпечність, спокій. Число три символізує найвищу вартість: батько, мати і дитина – ланцюжок поколінь, а також визначає продовження й силу життя, три фази місяця. Число чотири виражає сторони світу, пори року, чотири кути хати і кінці поля; четвірка відмежовує, замикає й забезпечує. Це сакральний знак рівнокін-

цевого хреста, вписаного в коло. Число п'ять визначає те саме, що й чотири, але з людиною в центрі. Шістька долучає третій вимір (верх і низ) до чотирьох сторін світу, але без людського життя. І лише сім – це людина, зв'язана з нескінченним світом. Саме тому число сім – повне, добре й щасливе, воно уособлює важливі духовні орієнтири: дні тижня, кольори спектра, чудеса світу, святі таїнства, людські чесноти тощо. Аналогічним чином визначаються сенси інших чисел як чарівність етнокультурних реалій.

Отже, ігрове, святковість, сакральність і чарівність у народному мистецтві й етностетиці є важливими духовними критеріями, які формують особливий художній та емоційно-психологічний рівень творів. Інший рівень протиставляє першому практичну доцільність, утилітарність, тобто вільну профанність.

1. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа. – К. : [б. в.], 2003.
2. Герус Л. Українська народна іграшка / Л. Герус. – Львів : [б. в.], 2004.
3. Poniatowski S. Etnografia Polski / S. Poniatowski // Wiedza o Polsce. – Warszawa, 1932. – Т. 3.
4. Гадамер Г. Герменевтика і поетика / Г. Гадамер. – К. : [б. в.], 2001.
5. Архів Географічного товариства Росії. – Розряд 30. – Од. зб. 23.
6. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Твори : в 6 т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. – К. : [б. в.], 1956. – Т. 2.
7. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Львів : [б. в.], 1899. – (Репринт. – Верховина, 1997).
8. Zwolińska K. Mały Słownik Terminów Plastycznych / K. Zwolińska, Z. Malicka. – Warszawa, 1975.
9. Станкевич М. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці / М. Станкевич. – Львів : [б. в.], 2004.
10. Nowosielski A. Lud Ukraiński / A. Nowosielski. – Wilno, 1857. – Т. 1.
11. Станкевич М. Структура художнього тексту хреста / М. Станкевич // Українська хрестологія: Мистецтвознавчі дослідження. – Львів : [б. в.], 1997.
12. Готфрид З. Практическая эстетика / З. Готфрид. – М. : [б. и.], 1970.
13. Никольский К. Пособие по изучению уставов православной церкви / К. Никольский. – С. Пб. : [б. и.], 1900.
14. Якуніна Л. І. Слудцкія паясы / Л. І. Якуніна. – Мінск : [б. в.], 1960.
15. Katalog dzialu etnograficznego Muzeumu Huculszczyzny im. Dzeduszyckich. – Lwów, 1899.
16. Щербаківський В. Основні елементи орнаменталістики українських писанок та їхнє походження / В. Щербаківський. – Прага, 1925.

*В статті розглядається духовний потенціал народного мистецтва, оснований на пространствено-временних і етнопсихологічних вимірах ігрового, святкового, сакрального, магічного, вольного і утилітарного. Аналізуються твори, які в культових і обрядово-життєвих реаліях виражають образи світу, апотропейного імператива і т. д.*

**Ключевые слова:** духовность, народное искусство, игровое, праздничное, сакральное, волшебное, декоративное.

*It is considered game, celebratory, sacral and magical in a folk art and an aesthetics. These spiritual criteria form a special art and emotional-psychological level of products. Artefacts of a folk art were executed as organic sensation of model of the world, existed in cult realities and in a life, enriched and transformed bright decorative effect.*

**Key words:** spirituality, folk art, game, celebratory, sacral, magical, decorative.

УДК 7.011.2

ББК 85.100.021.1

Ольга Новицька

### ЕТНОМИСТЕЦЬКА ТРАДИЦІЯ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ Й ВІДТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ДОСВІДУ

*У статті розглядається проблематика теорії традиції як галузі мистецтвознавства. Головна увага акцентується на проблемі занепаду традиційної народної культури внаслідок впливу культури масової. Етномистецька традиція визначена як специфічна риса народного мистецтва, що виступає оберегом національного й забезпечує безперервний зв'язок поколінь. Автор аналізує форми розвитку традиції й вплив зовнішніх та внутрішніх чинників, які цей розвиток стимулюють чи пригнічують.*

**Ключові слова:** етномистецька традиція, народне мистецтво, традиційна культура, національність, творчість, глобалізація, колективний досвід.

Теорія традиції на сьогодні є однією з найменш розвинених галузей мистецтвознавства. Це спричинює суттєві прогалини в дослідженнях народного мистецтва, куди майже без змін переносять напрацювання мистецтвознавчої думки про професійну творчість. А якщо взяти до уваги той факт, що традиція взагалі як естетична категорія й етномистецька традиція, як одна з її видозмін є поняттями різними і функціонують у різних сферах культури, то шкода від такого підходу до розуміння ролі традиції в народному мистецтві стає очевидною. Термін “народне мистецтво” в сучасному мистецтвознавстві хоч і має чітке визначення, однак не сягає далі практики вузької групи фахівців. Для широкого загалу народне мистецтво залишається “terra incognita”.

Нова постановка проблеми народного мистецтва полягає в глибшому проникненні в зміст його образів, розумінні його як самостійної цілісності, визначенні його художньої природи, духовної цінності і місця в культурі. Для цього потрібно розглянути два ключові питання: визначення етномистецької традиції як специфічної риси народного мистецтва та дослідження форм її розвитку і впливів зовнішніх факторів, які цей розвиток стимулюють або пригнічують.

У теорії народного мистецтва наявний вагомий доробок провідних учених. Цікавими для нас є наукові праці, що здійснюють аналіз мови, образів, колориту, тобто виявляють знакову природу народної творчості. Це дослідження провідних українських мистецтвознавців: Михайла Драгана, Володимира Січинського, Віктора Воронова, Павла Жолтовського, Сергія Колоса, Віктора Василенка, Якіма Запаска, Антона Будзана, Марії Некрасової, Раїси Захарчук-Чугай, Михайла Селівачова, Михайла Станкевича та інших, хто вивчав ключові питання теорії, поглиблював методологічні принципи вивчення народного мистецтва. Попри це, етномистецькій традиції як визначальній категорії народного мистецтва в українському мистецтвознавстві присвячено лише окремі публікації [1; 2; 3], що безумовно відносить заявлену тему статті до актуальних і необхідних.

Історична перспектива нації співрозмірна розширенню чи звуженню ареалу функціонування в культурі етномистецької традиції, ступенем входження в неї та впливу на різні її сфери. Спостерігаючи за двома й суперечливими процесами в народному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття, спробуємо з'ясувати перспективи його розвитку й критерії регресу чи регенерації традиції. Важливо визначити й проаналізувати, завдяки яким чинникам традиція виступала оберегом національного обличчя нашого народу й забезпечувала безперервний зв'язок поколінь.

Розвиток народного мистецтва як носія та передавача традиції на сучасному етапі складно однозначно оцінити внаслідок низки причин. Сьогодні воно перестало існувати у всій повноті видів та типологічних груп. Традиційні види, такі як вишивка, ткацтво, художня обробка дерева, представлені у вигляді індивідуальної творчості майстрів, що здебільшого мають професійну освіту. З одного боку, прослідковуємо зростання інтересу до традиційної спадщини, виникнення творчих майстерень, які, об'єднуючи зусилля багатьох майстрів, продукують вироби різноманітного естетичного та мистецького гатунку; набуло популярності відтворення архаїчних, давніх зразків народної творчості, у сучасних творах народного мистецтва тісно взаємодіють традиційне начало й індивідуальне авторське бачення та переосмислення. Проте одночасно занепадають уславлені осередки народних художніх промислів, в умовах економічної кризи й відсутності ринку збуту народні майстри змушені орієнтуватися на міщанські смаки масового споживача.

Беззастережно-оптимістична теза, що народне мистецтво невмируще, замовчування статистики згасання осередків – пережитки радянських часів та сучасна бездіяльність і невтручання влади у сферу культури пришвидшили наростаючу кризу в народному мистецтві й занепад традиційної народної культури внаслідок впливу масової культури.

Реалії підтверджують думку В.С.Воронова, висловлену ще у 20-х рр.: “Старе селянське мистецтво, як жива і повсякденна творчість села в значній своїй частині вже віджило свій вік і відродження його в старих формах і колишніх побутових обставинах неможливе” [4, с.170].

Концептуальні дослідження кінця ХХ століття переконливо довели неминучість таких змін, регресу в народному мистецтві [1; 5; 6]. Так, Кирил Чистов указує на те, що часові рамки побутування мистецьких традицій упродовж століть постійно скорочуються, і традиція дедалі сильніше підлягає впливам інновації [5, с.45]. За визначенням ученого, в народному мистецтві ХХ століття культивуються вторинні форми, які виникають унаслідок змін суспільного життя (індустріалізована економіка) та керуються цінностями урбаністичної культури [5, с.55].

М.Є.Станкевич вирізняє три типи вторинних форм у народному мистецтві ХХ століття: *регенеровані* – такі, що вже віджили або перебувають у згасаючому стані (спроби штучного “відродження” народних традицій у художній промисловості 70–80-х рр.);



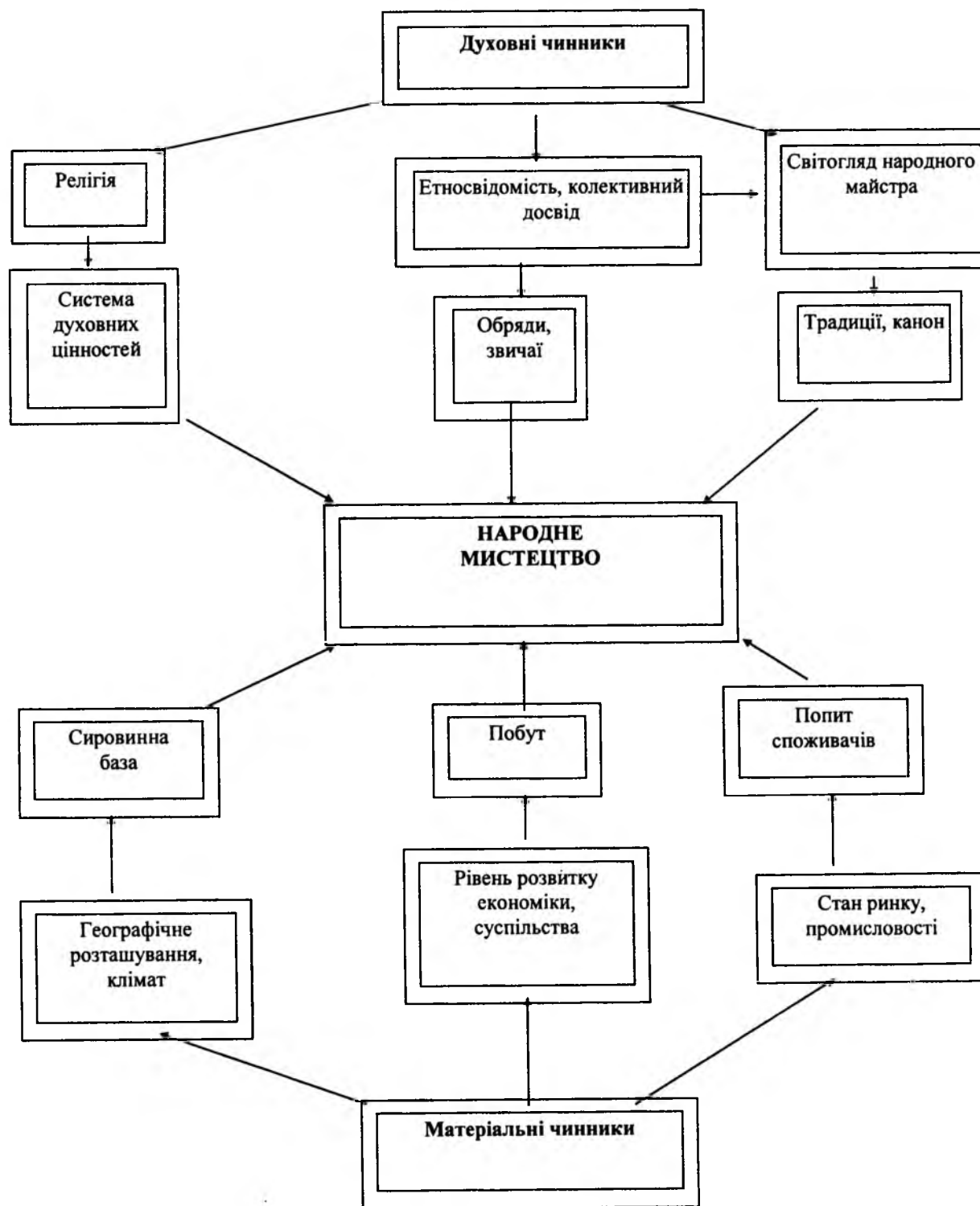
*фольклоровані* – подібні до традиційних, відтворені шляхом механічного повтору форм, орнаментів, загального композиційного ладу народних виробів, але вони вже не виконують традиційних функцій (сувенірна продукція 70-90-х рр. – типовий сучасний фольклоризм);

*узагальнені* – “умовно-традиційні” – певні національні чи етнографічно-локальні символи (фабричне виготовлення стилізованих предметів народного побуту, музейні інтер’єри народного житла, сценічний український народний костюм) [1, с.96].

Зазначені явища зумовили й неточності в теорії народного мистецтва, зокрема розуміння наукового терміна “народний” як “полісемантичний” [7, с.30]. Для визначення поняття традиційної творчості, зокрема в радянському мистецтвознавстві, часто вживається термін “народний”, “національний”, проте береться він поза духовно-ціннісними ознаками. Твори народного мистецтва оцінюються без урахування національно-психологічних особливостей, народних традицій, вироблених історичним досвідом. Аби уникнути плутанини в подальшій науковій практиці й розібратися в радянській мистецтвознавчій спадщині, в даному контексті необхідно чітко розмежувати поняття народного мистецтва, професійного декоративно-прикладного мистецтва та аматорства, як це зроблено в працях М.О.Некрасової, М.Р.Селівачова [8; 9].

Народне	Професійне декоративно-прикладне	Самодіяльне
<b>Основа творчості</b>		
1. Родинна передача майстерності	1. Академічна освіта	1. _____
2. Є виразником національного характеру, основою художньої культури народу. Національне тут виступає як найхарактерніша ознака	2. Національні пріоритети можуть бути не виражені, розсіяні	2. Не націлене на національний характер творчості
3. Переважають закони традицій. Визначальним є колективний досвід багатьох поколінь, місцева етномистецька школа, наслідування вироблених протягом століть зразків	3. Прагне до новаторства. Визначальним є творчий пошук, оригінальне, індивідуальне трактування, бажання протиставити себе мистецькій школі	3. Прагне до самовиразу, зацікавлення різними видами творчості. Визначальними є копіювання, імітація, наслідування
4. Має чіткий поділ на види і жанри, майстрів, центри, школи	4. Має чіткий поділ на види і жанри, визнаних художників, типові школи	4. _____
<b>II. Відношення до традиції</b>		
1. Народний майстер – носій традиції – зберігає і передає її з покоління в покоління. Відтворюючи давні зразки, виступає одночасно автором інших варіантів або й нових творів. Однак це нове не нівелює традицію, а закріплюється в ній лише витримавши перевірку часом на доцільність	1. Художник-професіонал – реформатор традиції – використовує традиційні способи й методи народної творчості й творить на її основі нову, вторинну традицію (фольклоризм). Реформування в такому випадку призводить до нівеляції традиції й заміни її професійним мистецтвом	1. Самодіяльний художник – копіювач традиції – у своїх творах імітує народну традиційну творчість
<b>III. Характер виробів</b>		
1. Характерна доцільність, визначальним є функціональне призначення речі, якому підпорядковуються форма і декор. Семантична значимість декору має духовну наповненість, зв’язок із народними звичаями та обрядами	1. Визначальною є зовнішня декоративність. Часто вироби мають сувенірний характер, виконують роль окраси інтер’єру	1. Не має чітко вираженого характеру виробу
<b>IV. Технологія виробництва</b>		
1. Без попереднього ескізу, однак за традиційним стереотипом	1. За ескізом, проектом	1. Може працювати і за ескізом, і без нього
2. Ручна обробка матеріалу переважає. Характерне глибоке знання властивостей матеріалу та висока технічна майстерність	2. Більшість процесів механізована, висока технологія виробництва, проте немає глибокого проникнення у властивості матеріалу	2. Недосконале знання матеріалу; технологія виробництва недосконала

Народне мистецтво, як явище культури, не існує відірвано, відокремлено від світу, тобто воно постійно взаємодіє й підлягає впливу духовних і матеріальних зовнішніх чинників. Цю взаємодію можна умовно виразити схематично.



Спробуємо з’ясувати глибше роль духовних чинників, що впливає з даної схеми.

Релігійні вірування були чи не найдавнішим джерелом розвитку мистецтва. Саме тут у синкретичному стані містилися всі галузі сучасної культури. Релігійні культи, їх часове нашарування формували систему духовних цінностей, що зумовила полісемантичність образів у народному мистецтві. Цей процес доповнювався звичаями й обрядами, що формували типологію

виробів народного мистецтва, впливали на їх утилітарну форму, структуру і семантику орнаменту тощо. Духовна реальність, художнє переживання життя, кожна подія, істота ставали в народній свідомості символом, що знаходив своє втілення в мистецтві. Мотиви орнаменту – це не звичайна прикраса, а своєрідна символічна мова, де все – колір, мотиви, їх сполучення і розміщення – має первісний зміст і значення, розгадати які, внаслідок багатомістових нашарувань, нам, на жаль, не під силу. Повнота духовного змісту народної творчості тому часто сприймається й трансформується нами як проста гра форм, ліній і кольору, що зводить роль народного мистецтва до об'єкта милування чи оригінальної оздоби предмета, особи, середовища.

Кожний народ плекає у своїй культурі елементи, розвинуті до його національної свідомості в характері соціального й духовного життя [10]. Традиції культури українців містять узагальнений життєвий досвід, відображення народного світогляду, етичних та естетичних ідеалів, сформованих протягом тисячоліть. Українська міфологія, як первісна форма суспільної свідомості, була сукупністю уявлень про об'єкти живої і неживої природи, людину і всесвіт. Для слов'ян характерними були поганський політеїзм (багатобожжя), тотемізм (віра в надприродне походження людини від тварини чи рослини або, навпаки, віра, що людина може перетворитися в рослину чи тварину), а також обожнювання природи (шанування священних тварин та поклоніння деревам) [11; 12, с.22; 13]. Для первісного українця вся природа була населена масою різних божеств, як-от лісовиків, русалок, мавок, водяників, польовиків; також обожествлялися й рослини [14]. У зв'язку із цим поглядом на природу існували різні обряди, пов'язані зі змінами пір року, що відобразилися в народному календарі й згодом перейшли до християнських свят у формі обрядів [15]. Сліди цього і нині зберігаються в українському фольклорі та в народній творчості (тут смислове навантаження давніх вірувань зосереджене в піктограмах-орнаментах) [15; 16; 17; 18]. Віра у злі сили вимагала наявності оберегів та заступників, що вилилося в систему охоронної обрядовості, закодовані оберегові символи в орнаментальних схемах та місця розміщення орнаментів у народному житлі, на одязі, речах побуту [18; 19].

Отже, національний характер українського народного мистецтва формується через зв'язки з природою, з накопиченим духовним досвідом, які виявляють себе у народному житті, одязі, зразках традиційної творчості. Глибокий філософський зміст народного мистецтва міститься в умовних, створених віками орнаментальних системах. Це, за словами академіка Б.О.Рибаківа, “мікрокосм у макрокосмі народного мистецтва” [20]. У народних орнаментах немає жодного випадкового елемента, кожен із них має своє місце розташування і значення. Ці знакові системи, складаючись протягом тисячоліть, зумовлюють складність їх сьогоденного розуміння і відтворення, бо первинна знакова роль геометричного орнаменту, по суті, є недоступна для пізнання сучасною наукою, а певні напрацювання в цьому напрямі є лише гіпотезами, які складно довести [20; 21; 22]. Однак саме їх існування в наш час, збереження протягом тисячоліть доводить міцність етномистецьких традицій та їх важливу роль у передачі культурних надбань із покоління в покоління. За висловом філософа Гегеля, “у творі мистецтва народи вклали свої найзмістовніші внутрішні споглядання й уявлення, мистецтво часто є ключем, а в деяких народів єдиним ключем для розуміння їх мудрості і релігії” [23, с.13–14].

Усі міфологічні образи давніх слов'ян втілилися в українську культуру й збереглися до наших днів у багатстві традицій. Вони, безперечно, є пам'ятками архаїчної свідомості далеких часів, свідченням безперервності передачі досвіду та надбань духовної культури. Вони виступають тим ґрунтом, на якому розвинулася народна побутова культура й узяла свій початок *етномистецька традиція* [1].

Традиція (від лат. – передавання) є категорією філософською [24, с.359]. Філософія відносить традицію до транслятора усталених зразків (поведінки, спілкування, відносин). Засвоєння зразків відбувається без критичного до них ставлення. Традиція, таким чином, виступає як спресований досвід поколінь і є взірцем для наслідування. Завдяки традиції спадок минулого зберігається у своїй цілісності, вона стабілізує існуюче, сучасне і відтворює його в житті нових поколінь. З точки зору філософії, традиція є збереженням, без якого неможливий розвиток. Відхід від традиційних уявлень, свобода вибору можливі за наявності традиції як вихідного начала, відправної точки. Заперечне ставлення до традиції, зокрема її протиставлення вільному самовизначенню не є доцільним: “Традиції можуть сприйматись у вільному акті долучення до них, що передбачає розуміння і критичне ставлення, оновлення і навіть заперечення, але вихідним у цьому акті є саме традиційне установлення” [25, с.140–141].

Подібні закони розвитку властиві й для етномистецької традиції, цієї “наймогутнішої сили творчої динаміки” [1, с.92]. М.Станкевич виділяє п'ять функціональних стадій існування традиції:

1. Інноваційно-генезисна (вплив інновацій на існуючу традицію).
2. Генеративна (аккумуляція й узагальнення інноваційних ідей).
3. Актуалізаційна (стабілізація нової традиції).
4. Оптималізаційна (розквіт етномистецької традиції).
5. Ентропійна (розсіювання, згасання традиції) [1, с.92].

Етномистецька традиція з покоління в покоління, проходячи всі ці етапи, виконує свою основну роль – збереження нації. Націю, звичайно, визначають як цілісність поколінь: минулих, сучасних, майбутніх. Таку цілість підтримують передовсім традиції. Завдяки їм зберігається й розвивається мова, релігія, звичаї, мистецькі здобутки, світогляд, народні ідеали – усе те, що створює обличчя народу [3].

Етномистецька традиція є тим чинником, що вирізняє народне мистецтво від професійно-новаційного й дозволяє говорити про нього як про особливий тип художньої творчості [8], оскільки саме зв'язок із традицією забезпечує локальну виразність і національний характер народним творам. Через традицію народний майстер відчуває свою духовну належність до мистецтва рідного краю, народу, його історії.

Процеси, що відбувалися в народному мистецтві з кінця ХІХ ст. (коли можемо бачити його у всій повноті видів) до наших днів (коли бачимо раптове відновлення, здавалося б, назавжди зниклих видів) переконують в існуванні важливого й сильного чинника, що спричинює живучість народного мистецтва. Навіть складні події соціалістичного минулого, майже 70-річне витравлювання національних коренів, перекреслення історичної спадщини не змогли повністю знищити потужний пласт народної побутової культури.

Коли говоримо про роль традиції в народному мистецтві, ми повинні враховувати час її появи, джерела її формування і локальний ґрунт, на якому вона розвинулася. Як стверджує М.Станкевич, етномистецька традиція була успадкована з первісного мистецтва й збагачена стереотипізацією творчого досвіду. Вона виділилася в окремий чинник народно-фольклорної творчості в епоху античності, у зв'язку з появою опозиційної до неї елітарної традиції, що стала виразником професійного мистецтва [1, с.92]. Тому джерела української етномистецької традиції сягають часів неоліту, епохи міді-бронзи (трипільської культури).

Мистецтвознавець М.Некрасова саме тому справедливо назвала народне мистецтво “ми-нулим в сучасному”, “живою традицією, що незмінно зберігає ланцюг наступності поколінь, народів, епох” [8, с.7]. Передумовою виникнення традицій є, безперечно, історична пам'ять. З точки зору філософії, історична пам'ять – це своєрідне суспільне духовне утворення, що існує як втілення здатності людської свідомості відтворювати минуле у відповідних культурних формах (пам'ятках культури, мемуарах, легендах тощо) [25, с.139]. Однак історія часто підлягає викривленням і зручним модифікаціям через трактування одних і тих самих подій під різним кутом зору. Як зазначає Г.Горак, історична пам'ять “по суті своїй пам'ять емоційна, особистісно забарвлена, здатна до містифікації, що обумовлює можливість її деформації, зокрема і цілеспрямованими зусиллями зацікавлених соціальних груп. Це створює можливість культивування штучної пам'яті і тим самим викликає фальсифікації минулого, до яких нерідко вдаються тоталітарні режими для свого зміцнення” [25, с.139–140].

У випадку української історичної пам'яті такі фальсифікації минулого культивувалися радянським тоталітарним режимом, що прагнув під гаслом інтернаціоналізму поглинути національні культури і сформував “інтернаціональний художній досвід народів СРСР” [26, с.17]. На тлі історичних подій в Україні у ХХ ст. саме етномистецька традиція виступила тим чинником, що був покликаний зберегти національні засади в мистецтві. Адже національна психологія, національний характер виражаються сильніше в тих художніх явищах, котрі виростають в умовах суспільно-історичного напруження. Народне мистецтво відображає національну самосвідомість, що особливо підсилюється в епохи переживання подій внутрішніх і зовнішніх. “Основними в традиціях є здобутки духовної культури і передовсім народні ідеали, що міцно пов'язані зі світоглядом, релігією і мораллю. Коли ідеали ці високі й здорові, то це перша запорука того, що нація з честю витримає найтяжчі іспити історії і збереже себе” [27, с.103].

Коллективність народного мислення, втілена в етномистецькій традиції, є головною ознакою творчого процесу в народному мистецтві. Але коллективність – не як безособове мислення,



а як процес накопичення творчого досвіду талановитих митців, що, базуючись на колективних досягненнях попередників, продовжують народні традиції.

Усі вищеописані процеси відбуваються на тлі матеріальних чинників, що також впливають на їх хід. Адже єдність навколишнього середовища майстра: житло, інтер'єр, одяг, побутові речі, орнаментальні ритми, весь уклад його життя – народжуються з особливостей природного оточення, складовими якого є географічне розташування та клімат. Тут ми підкреслюємо лише матеріальну залежність від природи, а не копіювання її форм і барв у створюваних образах. Природа характером сировинної бази спонукала розвиток того чи іншого виду народної творчості в даному осередку.

Народне мистецтво невіддільне від щоденного практичного життя, а зв'язок із побутом формує доцільність. За точним висловлюванням М.Селівачова, “психологічний аспект роботи народного майстра полягає в тому, що він виготовляє свідомо не стільки певний твір, скільки потрібну річ, яка внаслідок її довершеності, пластичної виразності, нерозривного поєднання колористичного й образного начала сприймається як витвір мистецтва” [9, с.71].

Народне мистецтво залежить також від конкретних умов дійсності, від рівня розвитку соціальної та економічної сфер життя, що формують побут його творців та споживачів. Розвиток ринкових відносин, стан промисловості суттєво впливають на потребу суспільства в народному мистецтві. Вищий рівень матеріального добробуту, лише одночасно з культурним та національним піднесенням, спричинює попит на справжні духовні мистецькі цінності, який не здатні задовольнити промислові підробки під народне.

Саме тому для нас сьогодні особливо важливо знати джерела народного мистецтва, його витоки та культурні цінності, втілені в етномистецькій спадщині. Ця проблема гостро поставлена М.О.Некрасовою й названа “екологією народного мистецтва” [8, с.19]. Надзвичайно актуально звучать для сьогодення слова дослідниці: “Пластичні формули народної творчості, відлиті віками, не втрачають естетичної цінності, оскільки несуть у собі корінні ідеї народного переживання світу. Вони сучасні у своїй сутності” [8, с.40].

Підсумовуючи, виділимо такі характерні риси народного мистецтва, що визначають його як особливий вид художньої творчості: чітко виражений національний характер; традиційність – новаторство; спадковий характер передачі майстерності; зв'язок із середовищем, із краєм (колективність, спільність школи); духовна наповненість, знаковість, полісемантичність образів; поступовий, еволюційний характер історичного розвитку; поліваріантність трактування в межах єдиної традиції; єдність із життям (доцільність); цілісність (єдність форми та орнаменту); умовно-образне висвітлення й перетворення дійсності, абстрактність і фантастичність. Естетична, духовно-ціннісна й економічна грані життя народного майстра пробуджують у нього внутрішню потребу творчості, а тому є стимулами й рушіями розвитку народного мистецтва.

Традиція є наймогутнішим національно-стверджуючим началом, яке містить у собі духовність, характер, психологію, світосприйняття українців як окремої нації. Тому етномистецька традиція через народне мистецтво є виразником національної етносвідомості та української ментальності.

1. Станкевич М. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції / М. Станкевич // НЗ. – 1997. – № 2. – С. 91–99.
2. Ханко О. Генетична природа традиції та інновації / О. Ханко // НМ. – 1, 2, 2000 (9–10 кварталник). – С. 54–55.
3. Станкевич М. Народне мистецтво й етносвідомість / М. Станкевич // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – № 2. – Тернопіль : [б. в.], 2001. – С. 85–89.
4. Воронов В. О крестьянском искусстве : Избранные труды / В. Воронов. – М. : Советский художник, 1972. – 352 с. : ил.
5. Чистов К. Народные традиции и фольклор / К. Чистов. – Л. : Наука, 1986. – С. 45–55.
6. Маркарян Е. Интегральные тенденции во взаимодействии общественных и естественных наук / Е. Маркарян. – Ереван : [б. и.], 1977. – 108 с.
7. Вагнер Г. К. Несколько тезисов о народном искусстве / Г. К. Вагнер // ДИ СССР. – 1988. – № 2. – С. 30–34.
8. Некрасова М. Народное искусство как часть культуры / М. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.
9. Селівачов М. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві / М. Селівачов. – К. : Наук. думка, 1981. – 140 с.

10. Стебельський Б. Стан української культури на Батьківщині : Ідеї і творчість / Б. Стебельський. – Торонто : [б. в.], 1991. – С. 19–32.
11. Культурне відродження в Україні / [ред. Т. О. Сілаєва]. – Львів : Астериск, 1993. – 116 с.
12. Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин. – К. : Друга рука, 1993. – 550 с. : іл.
13. Українці : Народні вірування, повір'я, демонологія / [упор., прим. та біогр. нариси А. Пономарьов, Т. Косміна, О. Боряк ; вст. ст. А. Пономарьов; іл. В. Гордієнко]. – К. : Либідь, 1991. – 640 с. : іл.
14. Стаценко Н. Рослини й тварини в народній уяві / Н. Стаценко // Українська минувшина. – К. : Либідь, 1994. – С. 227–236.
15. Скуратівський В. Місяцелік : Український народний календар / В. Скуратівський. – К. : Мистецтво, 1992. – Т. 1. – 208 с. : іл.
16. Скуратівський В. Місяцелік : Український народний календар / В. Скуратівський. – К. : Мистецтво, 1992. – Т. 2. – 206 с. : іл.
17. Українська минувшина : Ілюстрований етнографічний довідник : [А. Пономарьов, А. Артюх, Т. Косміна та ін.]. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 1994. – 256 с. : іл.
18. Українці: Народні вірування, повір'я, демонологія / [упор., прим. та біогр. нариси А. Пономарьов, Т. Косміна, О. Боряк ; вст. ст. А. Пономарьов; іл. В. Гордієнко]. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 1991. – 640 с. : іл.
19. Скрипник Г. Народні вірування, демонологія, космогонія / Г. Скрипник., О. Курочкін // Українська минувшина. – К. : Либідь, 1994. – С. 216–226.
20. Рыбаков Б. Язычество древних славян / Б. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – 607 с. : ил.
21. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – М. : Русслит, 1994. – 376 с. : ил.
22. Дмитренко М. Українські символи / М. Дмитренко, Л. Іваннікова, Г. Лозко. – К. : Либідь, 1994. – 215 с.
23. Гегель. Эстетика / Гегель. – М. : Наука, 1981. – 603 с.
24. Словарь: Эстетика. – М. : Издат. полит. лит., 1989. – 628 с.
25. Горак Г. Філософія : курс лекцій / Г. Горак. – К. : Вілбор, 1997. – 268 с.
26. Федорук О. Мистецтво, народжене соціалізмом / О. Федорук. – К. : Наукова думка, 1976. – 116 с. : іл.
27. Ващенко Г. Виховний ідеал / Г. Ващенко. – Полтава : Полтавський вісник, 1994. – 192 с.

*В статті розглядається проблематика теорії традиції як області мистецтвознавства. Основне уваження акцентується на проблемі упадку традиційного народного мистецтва внаслідок впливу масової культури. Етнографічна традиція визначена як специфічна черта народного мистецтва, яка виступає хранителем національного і забезпечує неперервну зв'язь поколінь. Автор аналізує форми традиції, вплив зовнішніх і внутрішніх факторів, стимулюючих або угнетаючих їх розвиток.*

*Ключові слова: етнографічна традиція, народне мистецтво, традиційна культура, національність, творчість, глобалізація, колективний досвід.*

*The article analyses theory of tradition as a specific branch of art science. The main attention is paid to decay of traditional folk culture due to the influence of mass culture. Ethnographic artistic tradition is defined as a specific feature of folk art, which guards national spirit and ensures uninterrupted connection of generations. The author analyses forms of tradition development and influence of external and internal factors, which stimulate or inhibit such development.*

*Key words: ethnographic artistic tradition, folk art, traditional culture, nationality, creativity, globalization, collective experience.*

УДК 7.04: 726.591  
ББК 85.121.1

Галина Івашків

## ЛІТУРГІЙНІ КЕРАМІЧНІ ХРЕСТИ

*У статті йдеться про літургійні хрести, виготовлені з глини, які можна поділити на дві основні групи – ручні та напестельні. Мистецтвознавчий аналіз цих сакральних предметів з музеїв України, Польщі та приватних збірок подано в контексті подібних дерев'яних чи металевих.*

*Ключові слова: літургія, кераміка, хрест, Розп'яття, форма, декор.*

В умовах тривалої марксистсько-ленінської ідеології та атеїзму багато предметів сакрального мистецтва, в тому числі й церковної атрибутики, виготовлених з глини, було знищено. “Насадження атеїстичного світогляду призвело майже до повного нівелювання релігійно-обрядових функцій як у народній, так і в професійній кераміці, що проявлялося у припиненні існування цілого ряду форм та декоративно-орнаментальних схем”, – слушно зауважує Ростислав

слав Шагало [28, с.81]. Це позначилося й на ефективності наукових досліджень у цій сфері. Серйозні розвідки могли з'явитися лише в 90-х рр. зі створенням незалежної Української держави, легалізацією греко-католицької й автокефальної церков та переглядом релігійної політики загалом. Окремі спостереження про функції та декор ритуальних глиняних виробів викладено в монографіях й окремих статтях О.Пошивайла [22, с.215–218], Р.Шагала [28, с.77–82], О.Ноги [17, с.71–75], І.Пошивайла [21, с.235–258], Ф.Петрякової [19, с.336–342], Г.Івашків [5, с.116; 6, с.78–84; 7, с.382–389; 8, с.702–709], А.Колупасової [11, с.231–256; 12, с.321–330] та інших дослідників. Однак тут і досі залишається багато нез'ясованих питань. Основним завданням цієї статті є дослідження літургійних керамічних хрестів в Україні.

Українці у своєму релігійному житті переважно не звертають уваги на зверхні прикмети, а намагаються “увійти в глибину, збагнути суть і вагу віри” [13, с.719–720]. Їх релігійність та побожність здебільшого віддзеркалені у спогадах, літературі, публіцистиці, подорожніх записках іноземців. На думку Володимира Яніва, ці риси національного характеру менше досліджені науково [30, с.174]. У цьому контексті можемо сказати, що недостатньо вивчена й низка предметів церковної атрибутики. “Розпрацьованими” стали окремі з них, наприклад, виготовлені з дерева, металів, тканин та інших матеріалів. Однак майже недослідженими є глиняні предмети, пов'язані з богослужбовими ритуалами. Насамперед вони цікаві для наукових мистецтвознавчих студій, бо вирізняються формами й щедро декоровані різними техніками й мотивами.

Про вироби фабрики Івана Левинського, призначені для церковного вжитку (бюст митрополита Андрея Шептицького, підсвічники (“церковні ліхтарі”), ручні трираменні хрести, престол із кивотом з Ісусом Христом та двома ангелами в центрі), згадувалося у статті Володимира Шухевича, опублікованій 1909 р. у газеті “Діло” [29, с.1]. Мова про експонати Промислово-Літургійної виставки, що відбулася у Львові цього року.

Про “церковні речі – глиняні “поставники і трійці на свічки” в 30-х рр. писав Володимир Січинський [24, с.3]. Проте це не означає, що такі предмети не були поширені й раніше. Можна згадати й те, що 1502 р. гончарний цех із Потелича Львівської обл. на свої кошти побудував церкву, а це дозволяє припустити, що її облаштування також могло складатися із глиняних предметів (йдеться про ручні, напрестольні та процесійні хрести, свічники, церковне начиння – чашу, дискос тощо, тобто основні предмети літургійного ряду). Деякі з цих предметів (дискос та свічник) зберігаються в МЕХП та НМЛ.

Іконостаси, ікони, хрести, дарохранительниці, оклади Євангелія, рамки для ікон, панікадила, хрести, чаші (потирі), кадильниці, кропильниці, дискоси, свічники, підставки (кільця) для свічок – ось перелік виробів об'ємно-просторового характеру, які виконували з глини в різних регіонах України. Аналоги окремих із них знаходимо в кераміці Західної Європи, деякі характерні лише для України.

Слід окремо сказати й про сам процес літургії та особливості хресного знамення, яке має охоронне значення. У декреті 2-го Ватиканського Собору “Про Літургію” зазначено: “Літургія є тією вершиною, до якої прямує діяльність церкви, та одночасно і тим джерелом, звідкіля впливає вся її сила” (§ 10) [10, с.22]. Божественна Літургія – це твір Божий і людський. Божий, бо її ідея, суть і джерело зародилося з ума й почину Ісуса Христа на Тайній вечері. Людський, бо цей Божий скарб передано в руки чоловіка. Літургія благовістить Богом натхненне Святе Писання. Саме так, як зазначає о. д-р Микола Комар, Божественну Літургію розумів і Микола Гоголь, який наприкінці життя написав один зі своїх останніх творів “Размышления о Божественной Литургии”. Божественну Літургію письменник вважав “вічним повторенням безконечного, для нас довершеного, подвигу любові” [4, с.1].

Коли говорити про св. Хрест, то його “великим почитателем” вважався св. Єфрем Сирин (помер 373 р.), який говорив: “Кладімо животворний Хрест на чоло, на очі, на уста і на свої груди... Ні на одну годину, ні на один момент не оставляймо Хреста та без Нього нічого не робімо” [10, с.108].

Відомо, що одним із ранніх ритуалів клятви чи приведення до присяги у слов'ян вважалося цілування хреста. Згодом у народній традиції все ширше виявляється ставлення до хреста як святині [1, с.651]. Хрест є основним обрядовим атрибутом у багатьох ритуалах, пов'язаних зі святами: Хрещення, Великодня, Вознесіння, св. Юрія, Трійці, Воздвиження, у поховальній обрядовості. Із хрестом пов'язані численні звичаї та обряди – хрестини, хресні ходи. Третю не-

ділю Великого посту називають Хрестопоклінною, оскільки відбувається поклоніння хресту, який під час утрени виносили на середину храму.

У християнській традиції вирізняють такі типи хрестів: “Т”-подібний, “хрест св. Андрія” (з діагональними раменами), “латинський” (із видовженим вертикальним раменом), “грецький” (рівнокінцевий, іноді з розширеними раменами на кінцях). Серед різновидів хреста виділяємо: натільні (символізує приналежність до певної конфесії), нагрудні (носять церковні служителі та миряни), літургійні (напрестольні, ручні, процесійні), поминальні, намогильні, придорожні, граничні, нацерковні, увінчуючі тощо [27, с.3–27; 25, с.259–269].

Типологію культових та обрядових предметів, у тому числі й дерев'яних хрестів XVII–XX ст. і їх функціонування в Україні, досліджували Віра Свенціцька [23, с.1–28] та Михайло Станкевич [26, с.231–322], металевих – Софія Боньковська [2, с.31–36], форми придорожніх, намогильних та присадибних хрестів, виготовлених із різних матеріалів – Микола Мозир [14, с.11–26; 15, с.21–30].

Хрести як орнаментальний мотив (у ромбах, чотирикутниках, поміж плетінкою), елемент іконопису (у руках Ісуса Христа, євангелістів та інших святих, на митрах, стихарах, сакосах, фелонах, епітрахиях, нарукавниках, набедрениках, палицях, жезлах, покрівцях, воздухах, євангеліях тощо) разом із ручними, напрестольними та процесійними створювали ту особливу атмосферу, яка повинна панувати під час проведення Божественної літургії.

Здається, найпоширенішим матеріалом, з якого виробляли хрести, вважалося дерево. У той же час відомі хрести з металу, латуні, бронзи, срібла, золота, каменю, соломи, колосків, тіста тощо. Як уже зазначалося, рідкісними є хрести, виконані з глини. Їх також можна поділити на кілька типологічних груп: намогильні, придорожні, ручні, напрестольні й настінні. У мистецтвознавчій характеристиці літургійних керамічних хрестів розглянемо лише дві основні групи – ручні та напрестольні, оскільки процесійних глиняних хрестів не виявлено.

Ручні глиняні хрести клали на престолі (так звані “цілувальні”) або їх тримав священник у руках під час проведення різного роду Богослужінь. Конструкція та декор хрестів зазвичай наслідують відомі дерев'яні ручні хрести з різних регіонів України, зокрема Гуцульщини, Покуття, Поділля, Лемківщини тощо. Останні, за даними М.Станкевича, можна поділити на дев'ять типів: чотирикінцевий (грецький), чотирикінцевий (римський), шестикінцевий, семикінцевий із подовженою середньою поперечкою, семикінцевий із рівними раменами, восьмикінцевий із похилою нижньою поперечкою, трійчастий, антропоморфний, свастика [26, с.247].

3-поміж керамічних ручних хрестів виділяємо: одно-, дво- й трираменні хрести зі спеціальним закінченням внизу (для зручного тримання в руці), декоровані штампуванням або пластикою.

Привертає увагу теракотовий трираменний восьмикінцевий хрест, виготовлений на фабриці І.Левинського у Львові (МЕХП. ЕП 68671; 21, 5 (?) x 11, 5 x 1 см), який, як і низку інших сакральних предметів, замовив митрополит Андрей Шептицький для Промислово-Літургійної виставки 1909 року. У рецензії на цю виставку В.Шухевич зазначав, що “ручні трираменні хрести багато прикрашені народною орнаментикою” [29, с.1]. Йдеться про поєднання мотивів зигзагів, трикутників, ромбів та кіл у техніці штампування. На середохресті цього хреста міститься менший хрестик із видовженим нижнім кінцем. (Іл. 1) Отож на цій пам'ятці вповні виявилось слідування різьбярським пошукам і технологіям. Окрім теракотових, на фабриці був налагоджений випуск і полив'яних хрестів [17, с.75]. Про щедре прикрашення предметів побуту та церковного вжитку народною орнаментикою писав митрополит Іларіон (Іван Огієнко) [18, с.16], а трохи раніше про це зазначав і Олекса Новицький [16, с.156].

Іконографія невеликого хреста початку XX ст. уподібнена до ручного чи напрестольного, однак його знайдено на одній із могил кладовища в Глинську, недалеко від Жовкви (МЕХП. ЕП 44087; 22 x 9 (?) x 1, 5 см). 1929 р. відомий український історик Іван Крип'якевич подарував його Музею наукового товариства ім. Т. Шевченка [9] (Іл. 2).

За розмірами цей хрест можна віднести до групи ручних хрестів, адже, на думку М.Станкевича, хрест більше 40 см скоріше надається для встановлення на престолі, аніж тримання в руці. У той же час за іконографією та стилістикою зображення хрест дуже споріднений із напрестольними дерев'яними хрестами з Покуття та Поділля [26, с.276]. Вважаю, що це різновид так званих “цілувальних” хрестів (невелике потовщення внизу та рельєфні виступи на ньому пояснюються зручністю фіксації в руці при цілуванні сакрального предмета, суцільно вкритого



темно-зеленою поливою). Одна з гіпотез стосується того, що це міг бути і “хатній” хрест. Рельєфна фігура розп’ятого Христа відзначається особливою пластичною виразністю та правильною пропорцією. Як відомо, християни розп’ятого Спасителя переважно зображали з невеликою бородою, довгим волоссям, короною на голові та страдницьким виразом обличчя. На зображеннях, що походять із перших віків християнства, лик Ісуса Христа був величним, спокійним, із відкритими очима [20, с.1494].

Місцезнаходження хреста на кладовищі можна пояснити кількома чинниками: хрест лежав на могилі місцевого священика або парафіянина, який був власником цього сакрального предмета.

Очевидно, виготовлення високих напестольних глиняних хрестів було тісно пов’язано з дерев’яними хрестами такого типу. На іконографію останніх у другій половині XVII – першій половині XIX ст. вплив мали західноєвропейські стилі, в яких виразно виявлялися передусім барокові риси. Найбільшу кількість конструкцій дерев’яних напестольних хрестів розробили майстри художнього дерева у XIX столітті [26, с.275]. Такі хрести, стилістика яких певним чином споріднена з ручними, містяться на різного роду підставках (хрестоподібних, квадратних, круглих).

З-поміж авторів глиняних напестольних хрестів назвемо Григорія Цвілика з Косова та Петра Кошака з Пістиня. Хрест у виконанні першого загалом досить невеликий, має круглу підставку та розп’яття (Іл. 3). Форма підставки та об’ємно-пластичне вирішення хреста і розп’яття уподібнює його до таких самих предметів, виготовлених із металу (МЕХП. ЕП 42832; 21 x 8, 1 x 5 см) та дерева (Збірка І. Гречка (Львів); 69 x 40 x 9 см). Лаконізм розпису, який включає традиційну тріаду кольорів у вигляді коротких мазків ангобів на кінцях, та ряд із трикутників і ромбів на підставці посилюють трагічно-емоційне звучання образу Христа (ЕМК. МЕК 44371; 22, 5 x 10 x 9 см).

Майстром великих напестольних хрестів (відомо принаймні три такі богослужбові атрибути) був П.Кошак. Його хрести переважно складаються з двох частин: власне хреста та більшої чи меншої круглої підставки. У конструкцію хреста входять короткі рамена та досить масивні прикрашення у формі кульок різної величини на їх кінцях. Вирізняємо хрести з різним ступенем заповнення поверхні абстрагованими формами, їх поєднанням із рослинними мотивами та елементами, що певним чином впливає на виразність загального художнього оздоблення. Так, у декорі одного напестольного хреста простежуємо чітку схему з ритованим хрестом на середохресті та трикутниками й “слізками” на кінцях. Легка схема розпису верхньої частини дещо дисонує зі щільним заповненням поверхні високої підставки різними елементами (НМЛ. 17504. НМК 279).

Система оздоблення іншого хреста включає геометричні й рослинні мотиви. Останні надали йому на середохресті рис “розквітлого” хреста. Окрім того, композиція нижнього рамена разом із розеткою уподібнена “дереву життя”. Конструкцію хреста завершує смуга з “ільчастого письма” та невеликих глиняних кульок (“гудзиків”), а внизу бачимо кулясте потовщення та стрижень меншого діаметра, що призначено для стику з підставкою (НМЛ. 17503. НМК 278; 42 x 25 x 9,5 см) (Іл. 4).

Іконографія третього хреста натомість характеризується досить щільним поєднанням передовсім рослинних мотивів. Кількарусний поділ, мотиви тюльпанів, багатопелюсткових розеток, дзвінків призводять до переважання загальної схеми (МЕХП. К 5087; 67 x 30 x 19, 5 см). Внизу на хресті поміщено ритований напис польською мовою “Piotr Koszak Pistyn 1912”. Велику кількість сакральних предметів, зокрема й хрестів, П.Кошак експонував на виставці 1912 р. у Коломії [3, с.15–19] (Іл. 5).

Дещо іншу форму мали напестольні (20–25 см) фаянсові хрести, виготовлені на Києво-Межигірській фабриці, що функціонувала впродовж 1840–1850-х років. Ці сакральні предмети у формі моно- або поліхромного пласту з горельєфним зображенням розп’ятого Ісуса Христа прикріплювалися до дерев’яної основи у формі хреста. На хресті рідше містилося два зображення, наприклад, “Розп’яття” та “Всевидяче Око” [19, с.337].

Фаянсові поліхромні напестольні чи настільні “хатні” хрести з Розп’яттям у 20–30-х рр. можна було придбати на великих прощах у Кальварії (тепер територія Польщі; збірка Г.Виноградської (Львів); 15, 7 x 6, 5 x 4, 2 см).

Отже, у статті проаналізовано керамічні ручні та напестольні хрести в контексті подібних, але з інших матеріалів. Виготовлення таких пам’яток, як неодмінних атрибутів Богослужбових ритуалів, найбільше практикували гончарі Івано-Франківщини та Львівщини, а також

майстри фабрик І.Левинського у Львові та Києво-Межигірської. У декоруванні таких теракотових та полив’яних предметів церковного вжитку застосовано техніки штампування, ритуння, розпису кольоровими ангобами та об’ємної пластики. Через нетривкість матеріалу та складну антирелігійну політику в радянській тоталітарній системі збереглося небагато таких глиняних пам’яток, проте для дослідників та шанувальників української культури й вони можуть скласти уяву про таку групу сакральних керамічних предметів.

1. Белова О. Б. Крест / О. Б. Белова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого : в 5 т. – М. : [б. и.], 1999.
2. Боньковська С. До генезису гудульських нагрудних хрестів / С. Боньковська // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих Зошитів”. – 1997.
3. Виставка домашнього промислу. В дні 21–30 вересня 1912 р. : каталог. – Коломия : [б. в.], 1912.
4. Гоголь М. Роздуми про Божественну Літургію / М. Гоголь ; переклад і додатки о. д-ра М. Комара. – Львів : [б. в.], 2003.
5. Івашків Г. Хрест в українській народній кераміці кінця XIX – поч. XX ст. (за матеріалами фонду народної кераміки МЕХП) / Г. Івашків // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих Зошитів”. – 1997.
6. Івашків Г. До питання глиняних дискосів: форма, декор / Г. Івашків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2007 рік : в 2 кн. – Львів : [б. в.], 2007. – Кн. 1.
7. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть / Г. Івашків. – Львів : [б. в.], 2007.
8. Івашків Г. Керамічні іконостаси, рельєфи, ікони / Г. Івашків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2008 рік. – Львів : [б. в.], 2008. – Кн. 2.
9. Інвентарна книга № III Музею НТШ.
10. Катрій Ю. Я., о. Пізнай свій обряд / Ю. Я. Катрій, о. – Жовква : [б. в.].
11. Колупаєва А. Українська кераміка в сфері сакрального / А. Колупаєва // Записки наукового товариства ім. Шевченка. – Т. ССXLVIII. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів : [б. в.], 2004.
12. Колупаєва А. Кропильниці (хрестильниці) в західноукраїнській кераміці / А. Колупаєва // Народознавчі Зошити. – 2007. – № 3–4.
13. Мірчук І. Історія української філософії / І. Мірчук // Енциклопедія українознавства : в 3 т. – К. : [б. в.], 1995. – Т. 2.
14. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура / М. Моздир. – К. : [б. в.], 1996.
15. Моздир М. “Фігури”, придорожні та присадибні хрести в Україні / М. Моздир // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих Зошитів”. – 1997.
16. Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків / О. Новицький // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Т. СXLIV–СXLV. Праці історично-філософської секції. – Львів : [б. в.], 1926.
17. Нога О. Іван Левинський / О. Нога. – Львів : [б. в.], 1993.
18. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу / І. Огієнко. – К. : [б. в.], 1992.
19. Петрякова Ф. Фаянсові хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір’я (1840–1850) / Ф. Петрякова // Історія релігій в Україні. Праці XI Міжнародної наукової конференції (16–19 травня 2001 року) : в 2 кн. – Львів : [б. в.], 2001. – Кн. 2.
20. Полный православный энциклопедический словарь. – М. : [б. и.], 1992.
21. Пошивайло І. Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічні аспекти / І. Пошивайло. – Опішне : [б. в.], 2000.
22. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства / О. Пошивайло. – К. : [б. в.], 1993. – С. 215–218.
23. Свенціцька В. Різблені ручні хрести XVII–XX ст. / В. Свенціцька. – Львів : [б. в.], 1939. – Ч. 1–2.
24. Січинський В. Гончарство в околиці Карпат / В. Січинський // Нова хата. – 1937. – Ч. 7.
25. Словник українського сакрального мистецтва / за ред. чл.-кор. АМУ М. Станкевича. – Львів : [б. в.], 2006.
26. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів : [б. в.], 2002.
27. Хрест в українському мистецтві : каталог виставки / за ред. М. Станкевича. – Львів : [б. в.], 1996.
28. Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX – початку XX століть / Р. Шмагало // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів : [б. в.], 1994.
29. Шухевич В. Участь русинів у Промислово-Літургійній виставі / В. Шухевич // Діло. – 17 липня 1909 р. – Ч. 154.
30. Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду // Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – Мюнхен : [б. в.], 1993.

### Умовні скорочення

ЕМК – Етнографічний музей у Кракові  
МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України  
НМЛ – Національний музей Львова ім. А. Шептицького

*В статье рассматриваются литургические кресты, изготовленные из глины, а именно, две их группы – ручные и напестольные. Искусствоведческий анализ этих сакральных предметов из музеев Украины, Польши и частных коллекций проведен в контексте и сравнении с деревянными и металлическими.*

*Ключевые слова: литургия, керамика, крест, Распятие, форма, декор.*

*The article explores liturgical crosses made of clay which can be divided into two major groups – manual and those for altars. Critical analysis of these sacramental objects from museums of Ukraine and Poland and from private collections is given in the context of similar wooden or metal crosses.*

*Key words: liturgy, ceramics, cross, Crucifixion, shape, décor.*

### Ілюстрації

1. Хрест (ручний). Глина, тиснення у формі, ліплення, лискування, штампування. 1909 р. Львів. Фабрика Івана Левинського.



2. Хрест (ручний чи напестольний). Глина, полива, тиснення у формі, ліплення. 20-ті рр. ХХ ст. с. Глинсько Львівської обл. МЕХП. ЕП 44087.



3. Григорій Цвілик. Хрест (напестольний). Глина, ангоби, полива, формування на гончарному крузі, ліплення, розпис. 30-ті рр. ХХ ст. м. Косів Івано-Франківської обл. ЕМК. МЕК 44371.



4. Петро Кошак. Хрест (фрагмент; напестольний). Глина, ангоби, полива, формування на гончарному крузі, ліплення, ритування, розпис. 1912 р. с. Пістинь Івано-Франківської обл. НМЛ. 17503. НМК 278.



5. Петро Кошак. Хрест (напестольний). Глина, ангоби, полива, формування на гончарному крузі, ліплення, ритування, розпис. 1912 р. с. Пістинь Івано-Франківської обл. МЕХП. К 5087.





УДК 745.52  
ББК 85.120

Ірина Теслюк

**ПОВЕРХНЕВЕ ОЗДОБЛЕННЯ ПРОМИСЛОВИХ ТКАНИН СПОСОБОМ ДРУКУ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ УКРАЇНСЬКИХ ПІДПРИЄМСТВ ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ – ПОЧ. ХХІ ст.): ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

*У статті проаналізовано мистецтвознавчі, науково-популярні, рекламні публікації, а також конкретний фактичний матеріал: проекти візерунків та зразки готових вибійчаних тканин. З'ясовано, що в українському мистецтвознавстві немає підсумовуючої праці, котра б висвітлювала українське промислове вибійництво як мистецький феномен. Натомість існують лише окремі дослідження практики художнього проектування текстильного візерунка, які висвітлюють проблему з одного ракурсу.*

**Ключові слова:** українські вибійчани підприємства, механізоване вибійництво, практика художнього проектування, проекти вибійчаних тканин, художники промислового текстилю.

Промисловий текстильний візерунок знаходиться на стику декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. Вибійчани тканини до кінця ХХ ст. були дуже поширеними і впливали на формування естетичних якостей предметного середовища людини. Оздоблення машинною вибійкою дозволяє використовувати різні види й техніки друку, що сприяє більшій художній різноманітності, ніж при інших способах декорування тканин. Зокрема, можна отримувати різноманітні ефекти, які імітують техніку сухого пензля, акварельного малюнка, передачу найтонших відтінків кольору, створення ефекту об'ємності способом тиснення та ін.

Вітчизняне механізоване вибійництво набуло значних обсягів щойно в другій половині ХХ ст. і досягло незаперечно високих мистецьких результатів. Сім із десяти текстильних комбінатів України, а також численні фабрики та виробничі об'єднання декорували тканини вибійкою. У 90-ті рр. ХХ ст. вибійництво зазнало різкого занепаду, до початку ХХІ ст. припинилася діяльність і взагалі існування третини підприємств галузі. Серед них, зокрема, такі потужні шовкові комбінати, як Київський і Дарницький, Київська хусткова фабрика та Ровенська фабрика нетканих матеріалів (у свій час – перше в Радянському Союзі та в Європі підприємство такої спеціалізації). Існуючі на той час бавовняні комбінати різко обмежили виготовлення візерунчастих одягових тканин, замість них звернулися до білизняних або спецодягу, які не потребували насиченого художнього оздоблення. На численних приватних фірмах, які виникли в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., виконання вибійчаних візерунків зводиться переважно до фігуративних або шрифтових зображень часто рекламного характеру, які відтворюються на високоякісному обладнанні переважно на поштучних виробках.

Цінний професійний досвід, накопичений підприємствами галузі, утрачений майже повністю. Наукових студій мистецьких здобутків художників вибійчаної промисловості – обмаль. Текстильні підприємства здебільшого не мали власних музеїв. Нове керівництво проектні розробки та готові тканини з фондів художніх майстерень вивезло на смітники. Поодинокі графічні проекти та зразки виробів зрідка можна відшукати в краєзнавчих музеях та в колишніх художників підприємств.

Історіографія численних вітчизняних наукових праць свідчить про зацікавлення переважно народним та промисловим ткацтвом. Натомість дослідження стану вибійчаного промислового орнаментування має фрагментарний характер.

**Метою** пропонованої статті є джерелографічний аналіз досліджень українського вибійчаного ткацтва в роботах українських та зарубіжних науковців.

Відомості про українську промислову вибійку публікувалися переважно в загальних працях з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Це статті науковців П.Н.Мусієнка та П.М.Жолтовського [15; 27], Б.С.Бутника-Сіверського [6; 7]. Тут подавалися найзагальніші відомості про стан промислового вибійництва та художників текстилю.

Окремі аспекти розвитку промислової вибійки, зокрема використання народних мотивів у промислових тканинах, розглянуті в нечисленних мистецтвознавчих статтях та працях В.Бойка [5], Б.С.Бутника-Сіверського [8], О.Г.Ляшенка [24], П.Н.Мусієнка [26], І.В.Сакович [29].

До проблеми художнього оздоблення тканин фабричного виробництва та відповідної художньої освіти зверталися Є.В.Арофікін [1], О.І.Луковська [23].

Українські промислові вибійчани тканини згадуються в працях заслуженої художниці України (УРСР), кандидата мистецтвознавства Л.Є.Жоголь [10–13]. У сферу її наукових заці-

кавлень потрапляли переважно декоративні промислові тканини, які використовувалися для оздоблення інтер'єру. У серії її публікацій висвітлюються питання застосування драпірувальних, меблевих тканин, килимів, гобеленів, розписних панно, покривал, скатертин, серветок, шпалер в інтер'єрах житлових споруд. Тут також коротко подаються характеристики колірного та орнаментального вирішення цих тканин. Праці цінні з огляду поширених тенденцій у роботі художників текстилю радянської доби, загальної характеристики практики оздоблення приміщень. Також Л.Є.Жоголь була автором вступних статей до численних каталогів виставок художньої промисловості, де подана стисла інформація про деякі вибійчани підприємства та художників текстилю. Їй належить і спроба аналізу умов праці художників текстилю України [14].

Найширшими вітчизняними мистецтвознавчими дослідженнями про українську промислову вибійку є праці кандидата мистецтвознавства А.К.Жука. Уперше він звертається до цієї теми в статті, вміщеній у шостому томі “Історії українського мистецтва”, де розглядає промислове вибійництво до 1968 року [17]. Пізніше цей матеріал значно розширено й викладено в монографії 1985 року “Сучасні українські художні тканини” [16]. Тут висвітлюються питання історії підприємств, особливості технології виготовлення, способи оздоблення, художня якість вибійчаної продукції всіх великих текстильних підприємств України в період їх процвітання, тобто до першої половини 80-х років ХХ ст. Дослідник виявив основні періоди змін художнього оздоблення вибійчаних тканин та внесок у галузь багатьох художників. Проте ці характеристики подані доволі стисло й не висвітлюють усіх проблемних питань вибійчаного орнаментування. Зокрема, не показано впливу російського та українського напрямів орнаментування, не подано опису візерунків на трикотажному полотні. Зразки, вміщені у виданні, яскраво не характеризують творчість та індивідуальність художників текстилю.

Починаючи з кінця 80-х років, відомості про українську промислову вибійку майже не трапляються. Лише Т.Придатко та З.Чегусова, наводячи аналіз розвитку декоративно-прикладного мистецтва в радянський час та в період незалежної України, подають ілюстрації декількох вибійок, виконаних у середині 90-х років [25].

Увага до творчості художників в умовах промислового виробництва приверталась у численних статтях у фахових періодичних виданнях (“Советское декоративное искусство”, “Декоративное искусство СССР”, “Текстильная промышленность”, “Образотворче мистецтво”, “Легка промисловість”). Їх авторами були художники та мистецтвознавці ВІАлегпрому (Ю.Н.Тухтарова), УІАлегпрому (С.Б.Сігас, Т.К.Стриженова, Н.М.Кузьменко, Н.В.Рум'янцева, Л.А.Малиновська), художники підприємств (Н.Жовтіс, Е.Кнавіня), творчі працівники Будинків моделей. Статті висвітлювали основні напрямки оздоблення тогочасних одягових вибійчаних тканин; проблеми масового та індивідуального текстилю; співпраці художника та інженера в умовах виробництва; творчість окремих митців вибійки. Проте це, здебільшого, статті про художників Російської федеративної республіки, а відомості про художників українських підприємств майже не траплялися. Це були поодинокі згадки про найбільш відомих особистостей переважно шовкових комбінатів Києва. Проте порівняно невеликий обсяг видань став причиною надмірної стислості даних характеристик, відсутності аналізу окремих творів і характеристик різних авторських художніх манер.

Найширшими зібраннями зразків проектів та вибійчаних тканин є поодинокі каталоги персональних виставок художників промисловості [4; 9; 18]. Цінними також можуть стати рекламні буклети та газети підприємств, методичні розробки з вивчення композиції художнього текстилю, спогади художників. Головною перевагою таких публікацій стає значний фактичний матеріал про технологію виробництва, продукцію промислових текстильних підприємств.

Публікації російських учених про промислову вибійку значно численніші, ніж вітчизняні. Вони цінні як джерельний матеріал про розвиток галузі в СРСР та для порівняльного аналізу українських тканин.

Значний внесок у вивчення стильових особливостей російського вибійчаного текстильного рисунка зробила Т.К.Стриженова [30; 31]. Вона висвітлила основні етапи розвитку технології та загальні тенденції оздоблення промислового текстильного візерунка в Радянському Союзі у ХХ ст.

Ряд дисертацій російських авторів про розвиток художнього текстилю в радянський період подані для порівняльного аналізу в контексті загальноєвропейських культурних, політич-

них та соціальних подій, що теж важливо для висвітлення проблем вітчизняного вибійництва, аналізу художньо-стильових особливостей українських вибійчаних тканин [19–22].

Для вивчення проблем класифікації текстильного візерунка вивчатимуться праці Н.Г.Рудіна [28], В.Я.Бересневої та Н.В.Романової [2], де докладно описано загальні принципи оздоблення тканин різного виду на прикладах виробництва російських текстильних комбінатів.

Для з'ясування технології промислової вибійки цінними джерелами є довідники другої половини 50-х років ХХ ст. російських авторів для спеціалістів – художників текстилю, десинаторів, колористів, граверів. У них докладно описано існуючі види та техніки вибивання тканин. На початку ХХІ ст. увагу дослідників привертають найбільш поширені види вибивання. Так, Н.П.Бестчастнов розглядає ступінь використання фототехнологій у трьох видах вибивання: фотофільмдруці, перевідному термодруці і фотодруці [3]. Українські дослідники І.О.Яковець та Н.Г.Романенко розглянули й проаналізували можливості застосування прямого принтерного друку в процесах художнього оздоблення текстильних матеріалів [33]. Історія розвитку технології вибивання висвітлена Є.О.Цейтліним [32].

Слід звернути увагу на дотичні до розкриття теми праці. Зокрема, це вітчизняні дослідження про дизайнерську практику та розвиток народного мистецтва у ХХ ст. в Україні (О.Боднар, 1999; О.Новицька, 2003; В.Я.Даниленко, 2005); узагальнююче мистецтвознавче дослідження Р.М.Дутки, яке висвітлює шлях розвитку українського народного вибійництва та художні особливості вітчизняних вибійчаних тканин ручного виробництва (1995). Зокрема з'ясовано, що промислова вибійка не стала продовжувачем народних традицій у цій галузі.

Отже, в українському мистецтвознавстві немає підсумовуючої праці, котра б висвітлювала українське промислове вибійництво як мистецький феномен. Натомість існують лише окремі дослідження практики художнього проектування текстильного візерунка, які висвітлюють проблему з одного ракурсу.

Тому зафіксувати та проаналізувати збережені мистецькі здобутки українського промислового вибійництва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є важливим з історико-мистецтвознавчого погляду та для майбутньої художньої практики вітчизняних підприємств, що відроджуються чи засновуються. Таке дослідження покликане надати майбутнім художникам можливість опертися на здобутки попередників, щоб творити на вітчизняному ґрунті національно забарвлені тканини як за особливостями композиції, так і за добром мотивів та колоритом. Результати дослідження матимуть неабияке практичне значення й можуть бути використані:

- для підприємців, артменеджерів, маркетологів, які зацікавлені відродити вибійчане виробництво;

- у мистецько-освітніх закладах для підготовки й читання спецкурсів художникам текстилю і дизайнерам одягу;

- у підготовці відповідних розділів з історії декоративного мистецтва України.

Таким чином, дослідження української промислової вибійки матиме як теоретичне, так і практичне значення.

1. Арофікін Є. В. Підготовка спеціалістів на відділі художнього текстилю / Є. В. Арофікін // Тези доповідей за матеріалами VIII наукової конференції (1967 р.) / Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1967. – С. 17–21.
2. Береснева В. Я. Вопросы орнаментации ткани / В. Я. Береснева, Н. В. Романова. – М. : Легкая индустрия, 1977. – 192 с.
3. Бестчастнов Н. П. Художественное проектирование печатного рисунка с использованием фототехнологий : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.06. / Н. П. Бестчастнов. – М. : [б. и.], 2003. – 24 с.
4. Бондаренко Н. П. Художній текстиль, живопис, графіка : альбом / Н. П. Бондаренко, Я. В. Бондаренко, Л. В. Бондаренко ; [упоряд. Катерина Мамаєва-Говдя]. – К. : Типографія від “А” до “Я”, 2005. – 46 с.
5. Бойко В. Вибійчані мотиви в сучасних тканинах / В. Бойко // Народна творчість та етнографія. – 1967. – № 4. – С. 64–66.
6. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво [1917–1941] / Б. С. Бутник-Сіверський. – К. : Наукова думка, 1966. – 221 с.
7. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво [1941–1967] / Б. С. Бутник-Сіверський. – К. : Наукова думка, 1970. – 213 с.

8. Бутник-Сіверський Б. С. Український радянський сувенір / Б. С. Бутник-Сіверський. – К. : Наукова думка, 1972. – 231 с.
9. Елсукова А. А. Выставка произведений. Ткани, кроки, живопись, графика : каталог выставки / А. А. Елсукова. – Ровно : [б. и.], 1987 – 24 с.
10. Жоголь Л. Е. Декоративное мистецтво в інтер'єрі житла / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1973. – 111 с.
11. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 198 с.
12. Жоголь Л. Е. Ткани Дарницы / Л. Е. Жоголь // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 11. – С. 36–40.
13. Жоголь Л. Е. Тканины в інтер'єрі / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1968. – 96 с.
14. Жоголь Л. Художники легкой промышленности / Л. Жоголь // Образотворче мистецтво. – 1977. – № 4. – С. 21–24.
15. Жолтовський П. Українське декоративне мистецтво / П. Жолтовський, П. Мусієнко. – К. : [б. в.], 1963. – 45 с.
16. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / А. К. Жук. – К. : Наукова думка, 1985. – 117 с.
17. Жук А. К. Тканины / А. К. Жук // Історія українського мистецтва : в 6 т. / Жук А. К. – К. : [б. в.], 1968. – Т. 6. Радянське мистецтво 1941–1967 років. – 452 с.
18. Заслуженний художник Української РСР Надія Грибань: графіка, художній текстиль, gobelen : каталог виставки творів / [авт. вступної статті В. Мартиненко]. – К. : [б. в.], 1983. – 60 с.
19. Кирюшина Ю. В. Творчество алтайских художников по текстилю второй половины XX века : дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.04 / Юлия Владимировна Кирюшина. – Барнаул : [б. и.], 2004. – 171 с.
20. Константинова Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад : дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.04 / Юлия Александровна Константинова. – М. : [б. и.], 2005. – 202 с.
21. Коржуева А. Р. Принципы и методы проектирования текстильного рисунка стиля модерн. Западно-европейский и отечественный опыт : дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.06 / Алина Ростиславовна Коржуева. – М. : [б. и.], 2006. – 177 с.
22. Красильникова Т. В. “Современный стиль” в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели : дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.04 / Татьяна Валентиновна Красильникова. – М. : [б. и.], 2004. – 284 с.
23. Луковська О. І. Діяльність кафедри художнього текстилю ЛНАМ: традиції і новаційні пошуки [Електронний ресурс] / О. І. Луковська // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2006. – № 12. – С. 94–101.
24. Ляшенко О. Г. Використання писанкової орнаменталії у прикладному мистецтві України / О. Г. Ляшенко // Народні художні промисли України : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 82–90.
25. Мистецтво України. 1991–2003 : [альбом / упоряд. Т. Придатко, З. Чегусова]. – К. : Мистецтво, 2003. – 416 с.
26. Мусієнко П. Народные мотивы в шелковых тканях / П. Мусієнко // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 6. – С. 28–30.
27. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / відп. ред. Я. П. Запаско. – Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. – 191 с.
28. Рудин Н. Г. Художественное оформление тканей / Н. Г. Рудин. – М. : Экономика, 1964. – 172 с.
29. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості / І. В. Сакович. – К. : Наукова думка, 1975. – 182 с.
30. Стриженова Т. К. Текстиль / Т. К. Стриженова // Советское декоративное искусство 1917–1945. Очерки истории. – М. : Искусство, 1984. – С. 135–148.
31. Стриженова Т. К. Текстиль / Т. К. Стриженова // Советское декоративное искусство 1945–1975. – М. : Искусство, 1989. – С. 45–54.
32. Цейтлин Е. А. Очерки истории текстильной техники / Е. А. Цейтлин. – М. ; Л. : Гизлегпром, 1940. – 464 с.
33. Яковець І. А. Принтерная печать в дизайне текстильных материалов / И. А. Яковець, Н. Г. Романенко // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – 2005. – № 3. – С. 230–237.

*В статті проаналізовані мистецтвознавчі, науково-популярні, рекламні публікації, а також конкретний фактичний матеріал: проекти узоров і образці готових набивних тканин. Підкреснуто, що в українському мистецтвознавстві немає ітогової роботи, котра б аналізувала українську промислову набивку як художественний феномен. Навпроти, існують тільки окремі дослідження практики художественного проектування текстильного узора, котрі розглядають проблему з одного ракурсу.*

**Ключевые слова:** *поверхностное украшение, украинские набивные предприятия, механизированная набивка, практика художественного проектирования, проекты набивных тканей, художники промышленного текстиля.*

*Publications on the study of art, popular scientific, publicity publications are analysed in the article, as well as concrete actual material: projects of patterns and standards of the prepared of printed fabrics. It is found out, that in the Ukrainian study of art there is not generalizing work which would light up Ukrainian industrial print as the artistic phenomenon. There are only separate researches on the artistic planning of textile pattern, which light up the problem from one foreshortening.*

**Key words:** *ukrainian textile enterprises, mechanized print textile, practice of the artistic planning, projects of textile fabrics, artists of industrial textile.*

УДК 726.54

ББК 85.110.5

Наталія Лящовська

### ОСОБЛИВОСТІ СПОРУДЖЕННЯ ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКОВ ЧЕРНІВЦІВ І ПОЛОВИНИ XVIII ст. У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

*Буковина як історико-географічний регіон України виділяється своєю етнокультурною специфікою. Ці особливості знайшли своє втілення в архітектурних формах дерев'яних храмів Чернівців. Дерев'яні храми молдавсько-буковинського типу XVIII ст. стали початком розвитку сакрального мистецтва міста. Культіві споруди посприяли будівництву ряду наступних святинь, які були призначені для відправи богослужінь віруючими різних конфесій: римо-католиків, греко-католиків, вірмено-католиків та вірмено-православних.*

**Ключові слова:** *мистецтво, Чернівці, архітектура, храм, ансамбль, споруда.*

Чернівці, столиця Буковини – це одне з найцікавіших міст України. Архітектура міста відображає його непросту історію: лише з 1944 року місто ввійшло до складу України, а до того, як і значна частина Буковини, було під владою іноземних загарбників. Після розподілу Польщі Буковина входила до складу молдавсько-турецького князівства та з 1774 р. була територією багатонаціональної Австро-Угорської імперії й залишилась у ній до 1918 року. Обидва ці етапи відображені в архітектурі міста.

Відомості про місто Чернівці, про сотні подій, історій, людей знаходимо в книзі Ф.Кайндля “Історія Чернівців” [1]. У праці проведено детальний опис розвитку культурних відносин із сусідніми державами, а також розвиток окремих галузей міського управління й торгівлі.

Над висвітленням основних етапів історії Буковини від найдавніших часів до сьогодення працювали також В.Федорак та Н.Черкач [8]. Автори простежили взаємозв'язок історії рідного краю з історією України та подіями всесвітньої історії. Результатом досліджень є підручник для 7–11 класів “Історія рідного краю”.

Детальніше про історію міста Чернівців, його вулиці, про неповторні архітектурні шедеври та історичні пам'ятки й пам'ятники в основному подано в газетних статтях мистецтвознавцями краю. Краєзнавці М.Никирса [2; 3], І.Снігур [6], І.Чеховський [9; 10; 11], В.Селезінка [4; 5] та ін. у своїх дослідженнях висвітлюють історико-культурні надбання Буковинської столиці, торкаються й стилістики архітектури, розкривають проблеми містобудівної політики Чернівців. Ігор Чеховський доречно зауважує: “Стара Буковина була краєм насправду рідкісної, як для минулої епохи, толерантності в питаннях віросповідання” [9]. Поряд із православними русинами, які становили більшість у доавстрійських Чернівцях, тут проживали віруючі євреї, німці, поляки, вірмено-католицькі і вірмено-православні сім'ї.

Мистецтвознавці краю детально провели дослідження історії дерев'яних пам'яток, проте не зроблено чіткого аналізу становлення, особливостей розвитку дерев'яної архітектури та впливу православних дерев'яних церков на подальше храмовбудування краю.

**Мета статті:** виявити особливості розвитку традиційних дерев'яних церков I половини XVIII ст.

Виходячи із цього, окреслимо такі завдання:

- висвітлити історико-культурну ситуацію в Чернівцях на початку XVIII ст.;
- дослідити становлення дерев'яного будівництва в Чернівцях;

- виявити вплив дерев'яного сакрального будівництва початку XVIII ст. на розвиток муrowаного будівництва XIX ст.

Перша документальна згадка про Чернівці пов'язана з піднесенням торгівлі з кінця XIV ст. Відразу після зміцнення молдавського князівства почали розвиватися торгівельні відносини, особливо з німецькими містами в Семигороді і Польщі. Унаслідок політичного зближення Молдавії і Польщі в наступні роки торгівельні відносини ставали більш сприятливими. Передусім цьому вельми сприяло мирне правління воеводи Олександра Доброго, який правив тоді Північною Буковиною (1400–1433 рр.). Він був тим князем, який після тривалих переговорів із львівськими купцями надав їм 8 жовтня 6916 року за молдавським літочисленням, тобто 8 жовтня 1409 року, грамоту про порядок ведення торгівлі. У цьому документі вперше згадуються Чернівці із чітким визначенням дати. Грамота написана церковнослов'янською мовою, яка тоді використовувалась у Молдавії як мова діловодства. Вона знаходилась раніше у Львівському міському архіві, проте згодом пропала.

На жаль, Чернівцям не вдалося розвинутися до значного торгівельного пункту. Грамота 1408 року надалі часто підтверджувалась, і відповідно до неї м. Чернівці залишалось митною станцією до кінця молдавської влади [1, с.45].

Період перебування Буковини в складі Молдавського князівства був суперечливим. На першому етапі, доки Молдавське князівство не було васалом Туреччини, тут відчувалась сильний вплив давньоруських традицій. Панувала соціальна стабільність та певна солідарність різних верств українського і молдавського народів, їхніх церков. З переходом під протекторат Туреччини розвиток краю загальмувався. Високі податки, часті війни та стихійні лиха суттєво негативно вплинули на населення, господарство, культуру краю [8, с.33].

Погано розвивалися ремесла. Як найстаріший ремісник в одному документі від 1630 року згадується кравець Стірбул. У більш пізніші часи зустрічаються кравці, шевці, кушніри й ремісники з виготовлення головних уборів із хутра, гончарі.

Ніякої пошти не було. Тільки в часи окупації міста шведами 1713 року існувала кінна пошта з Тендерів через Ясси, Чернівці і Вікно. Однак вона виконувала тільки спеціальні завдання.

Ще менш розвиненою була духовна культура. Вона майже виключно обмежувалась релігійними обрядами в церквах [1, с.55–57].

Більшість серед храмів доавстрійських Чернівців становили православні церкви. Це, загалом, природно для краю, де впродовж віків переважали православні й де ця віра мала неабияку підтримку з боку можновладців – молдавських воевод-господарів.

Найдавніші писемні свідчення про чернівецькі церкви сягають ще кінця XV ст.: у грамоті воеводи Стефана Великого від 15 березня 1490 р. згадано про дві церкви. Вони були дерев'яними й, очевидно, загинули в полум'ї воєнних лихоліть, що раз по раз насувалися на Буковину.

Зате більше відомо про святині пізнішого періоду – безкупольні дерев'яні храми молдавсько-буковинського типу XVI – XVIII ст. Вони подовжені в плані й мають трискладовий об'єм, який створюють розміщені послідовно від заходу на схід притвор, нава і вівтар. Центральна частина (нава) зазвичай є ширшою від інших, зовні ледь виступає п'ятистінний вівтар; нерідко таку форму має й притвор. Специфічним є влаштування входу до церкви: не за головною віссю споруди, а від південного боку притвору. Стіни храму складені переважно з брусів, взруб, без випусків на кутах. Випуски верхніх вінців зрубу утворюють невеличкі кронштейни, що підтримують покрівлю. Дах зазвичай був покритий дранкою.

Характерну прикмету церков “хатнього типу” – відсутність купола, яка з'явилася в період турецького панування, інколи пов'язують з обов'язковими обмеженнями висоти християнських храмів, що запроваджувалися завойовниками-мусульманами на підвладних теренах.

Саме такі дерев'яні церкви й становили архітектурну окрасу доавстрійських Чернівців.

Одна з таких міських споруд стояла на пагорбі, трохи вище Старого Ринку. Церква була споруджена коштом боярина Леки й освячена 1724 р. на честь св. Параскеви. Така присвята була даниною культу цієї святої великомучениці, чий могилою спочивали в Яссах.

Церква Параскеви відома ще під однією назвою, неофіційною, – як “Митна”, оскільки в молдавсько-турецькі часи поблизу розташовувалась митниця [9, с.22–23].

11 вересня 1831 р. священником у Церкві став Георгій Янович. Уже тоді в церкві зробили невеликий ремонт, відновили стропи для підвішування дзвонів. Однак проведені роботи не змогли зберегти для богослужінь невелику ветху церкву, що перебувала у вкрай аварійному стані. Утри-



манням церков займався православний релігійний фонд. Проте коштів зазвичай не вистачало, тому довелося підключатися й самим парафіянам. За відправу церковних обрядів сплачувався податок. Кошти збиралися як на ремонт, так і на утримання церкви, і тому витрачалися дуже економно. Стара дерев'яна споруда з часом зруйнувалася та була закрита наприкінці 1835 року. Група парафіян звернулася до Галицького намісництва з проханням відмінити рішення про закриття старої церкви до спорудження нової. Цісарський радник намісництва Свобода з резолюцією передав скаргу на розгляд Буковинській окружній управі, яка негайно прореагувала. Відбулося спеціальне засідання з розгляду цього питання, і в протокол було занесено таке: “Вищий нагляд над розробкою плану і кошторису для спорудження парафіяльної мурованої церкви на місці зараз закритої церкви Святої Параскеви, згідно з рішенням від 4 лютого 1836 року, доручається крайовому інженеру Маріну, який повинен якомога швидше організувати роботи” [2, с.6].

Оскільки церква на початку XIX ст. була в підпаломому стані й до наших днів не збереглася, ми маємо лише приблизне уявлення про об'ємно-просторове вирішення цієї культової споруди. Зокрема, з протоколу канонічної візитації дерев'яної церкви св. Параскеви за 1837 р. дізнаємося, що довжина храму становила 8½ сажень, а ширина – 4 сажні.

Дерев'яна церква Параскеви в Чернівцях простояла до початку 40-х років XIX ст. 1844 року на тому самому місці розпочалося спорудження мурованого храму. Нова церква отримала в спадок ім'я великомучениці Параскеви.

На іншому пагорбі в межах доавстрійських Чернівців, біля теперішньої Турецької криниці, за розпорядженням молдавського воеводи-господаря Миколая Олександра Маврокордата 1735 р. було зведено ще одну дерев'яну церкву – Успенську. Церква Успення Богородиці отримала від правителів князівства ряд привілеїв, тож її називали “Господарською” чи “Княжою”. Господарська грамота від 1743 р. зобов'язувала чернівецьку митницю передавати церкві щомісяця два ока олії й певну кількість ладану. Настоятелі храму звільнялися від податків і зборів на користь господаря. За австрійських часів Успенська церква втратила своє привілейоване становище, і 1876 року її було перенесено від турецької криниці на міську околицю Калічанку, де вона стоїть і понині. Архітектурний устрій Успенської церкви позначений рисами безкупольних дерев'яних храмів “хатнього” типу [9, с.23–24].

За своєю архітектурно-просторовою композицією, це тризрубна споруда з квадратним у плані притвором, трохи ширшою навою та п'ятигранною вітарною частиною. Під високим, критим драккою дахом, заховані пірамідальні верхи зрубів. Над покрівлею височить декоративна маківка, трішки відсунута на схід унаслідок перебудови, яка змінила загальні пропорції будівлі. У XIX ст. кронштейни зрубів, що підтримували виноси даху, замінили дерев'яними стовпами. Це надало господарській церкві оригінального вигляду [11, с.79].

З-поміж усіх старовинних храмів Чернівців молдавсько-турецької доби на своєму первинному місці до наших днів залишилася дерев'яна церква св. Миколая, яка постала 1748 року на міській околиці Селище, нині вул. Петра Сагайдачного.

Міські легенди та замішувані в старовині місцеві краєзнавці роблять Миколаївську церкву давнішою майже на півтора століття й називають її “козацькою”. Доводиться чути й читати, буцімто тут у різні часи молилися великі гетьмани Петро Сагайдачний під час Хотинської війни 1621 р. та Іван Мазепа після Полтавської катастрофи 1709 р.

А ктитором церкви св. Миколая, як засвідчують документи, виявлені істориками, був боярин Строев, на той час – чернівецький староста. Значна ділянка землі в Селищі якраз належала цій заможній родині [9, с.24–25].

Наприкінці XVIII ст., 1779 р., церкву св. Миколая було суттєво перебудовано завдяки турботам церковного єпітропа Георгія Дмитровича. У ході цієї перебудови парафіяни підвели під споруду кам'яний підмурок.

У 1864 р., після освячення кафедральної церкви Зішестя Св. Духа в Чернівцях, Миколаївська церква стала її філією. 1885 року турботами настоятеля храму протопресвітера Леона Попеску релігійна громада перекрыла церковний дах, що вже кілька років поспіль протікав. У 90-х рр. XIX ст. стіни церкви зовні потинькували. Спершу біля храму стояла дерев'яна дзвіниця. Згідно з протоколом обстеження церкви за 1834 р., вона мала три дзвони, але через її занедбаний стан 1868 року ліворуч від церковної будівлі було зведено муровану дзвіницю [11, с.80].

Стильові ознаки Миколаївської церкви є характерними для буковинських храмів “хатнього” типу. За архітектурною композицією, це безверха, накрита високим спільним спадистим да-

хом тризрубна споруда з прямокутною в плані навою й вужчими полігональними зрубами притвору та п'ятигранного вітаря, який зовні ледь виступає. Стіни храму складені з дубових брусів, взруб. Дах покритий драккою. Гребінь покрівлі увінчано трьома кованими хрестами. Вхід влаштовано з південного боку притвору, як в інших церквах цього ж типу.

За часів наступу войовничого атеїзму церкву св. Миколая вичистили всередині й віддали школі під спортзал для тренувань важкоатлетів. Але з'ясувалося, що там незручно займатися спортом, і її закрили зовсім. А приблизно років 15 тому в цій церкві виступали “фантазери” та “чудотворці” – церква стала театром [6, с.10]. Пізніше у церкві мав бути музей Писанки, проте згодом вирішили, що це буде музей культових споруд, де будуть виставлятися ікони, інші речі та фотографії культових споруд, які є на Буковині.

Будівлі повернули її первинне призначення лише за доби національного й духовного відродження. Але 14 листопада 1992 р. у церкві сталася пожежа, яка неабияк зруйнувала пам'ятку. Проте завдяки зусиллям церковної громади та громадськості міста й краю храм удалося відбудувати й реставрувати, і 4 грудня 1995 р. його було знову освячено [4, с.241].

Наприкінці молдавсько-турецької доби, у 1774 р., на так званій “Магалі”, було споруджено дерев'яну церкву Св. Трійці. Ктиторами храму стали радівецький єпископ Досифій Хереску та його брат, чернівецький староста й великий медельнічер Ілля Хереску з дружиною Катериною. Саме в цій церкві 12 жовтня 1777 р. владику Досифій відправив урочисте богослужіння з нагоди принесення населенням Буковини присяги на вірність австрійській імператриці Марії-Терезії та її сину, цісарю Йосифу II. У троїцькому храмі (упродовж 1781 – 1864 рр. він був кафедральною церквою православної громади) з 29 червня до 7 вересня 1783 р. перебували мощі св. вмч. Іоана Нового під час їх повернення із Жовкви до Сучави.

1874 року коштом Буковинського православного фонду за підтримки чернівецького торговельного інспектора Леона фон Рея та церковної громади, церкву Св. Трійці перенесли із центральної частини міста до передмістя Клокучка.

Своїми архітектурними формами Троїцький храм у загальних рисах нагадував церкву св. Миколая. Однак, на відміну від останньої, його притвор був не гранчастий, а квадратний. Окрім головних вхідних дверей із південного боку притвору, церква мала додатковий вхід із заходу. Пірамідальні перекриття зрубів ховалися під площинами високого спадистого даху, увінчаного трьома кованими хрестами. Поблизу церкви височіла дерев'яна дзвіниця.

З 1966 р. ця історико-архітектурна пам'ятка Чернівців зберігається в експозиції Львівського музею народної архітектури і побуту. До речі, чернівецькій мерії до 600-річного ювілею першої документальної згадки про Чернівці варто було б поставити питання про повернення цієї споруди на територію міста [11, с.81–82].

Звертаючись до духовної культури Чернівців за час австрійського оволодіння, розглянемо церковні відносини. На час окупації всі християнські жителі Чернівців належали до православної віри. Крім того, тут проживала значна кількість віруючих євреїв. Лише з того часу з'явилися інші обряди, тому що поселялися вірмено-католицькі й вірмено-православні вірмени, римокатолицькі німці й поляки, греко-католицькі русини. Православні віруючі під час окупації мали кілька церков і парохів, які підпорядковувалися радівецькому православному єпископу. З душпастирством у римокатолицьких віруючих спочатку було погано. Богослужіння відправляли військові священники. Число вірмено-католиків росло дуже повільно [1, с.240].

На початку XIX ст. постало питання про спорудження храмів та проведення богослужінь для людей різних релігійних конфесій. Із цього часу починається будівництво нових святинь – уже не дерев'яних, а мурованих. Та все ж в об'ємно-просторових рішеннях мурованих храмів збережена основна центральна частина церкви – нава. Не змінилося розміщення та призначення вітаря, іконостаса, престолу. Основною окрасою дерев'яних церков були образи святих на склі та дереві. Традицію навішування образів перейняли храми XIX ст., але, крім того, інтер'єр доповнюють настінні розписи. Внутрішній простір дерев'яних церков дещо стислий. Це пояснюється тим, що святині “хатнього” типу зведені в часи, коли християнам не дуже дозволялося вибудовувати величні храми. По-іншому вирішені інтер'єри мурованих святинь, в яких співвідносяться принципи глибинного й високого розкриття внутрішнього простору.

Найбільше враження на гостей міста справляли стосунки між представниками різних конфесій у старих Чернівцях і загалом на Буковині. Протягом століть не було зафіксовано практично жодного кривавого конфлікту на релігійному ґрунті – на відміну від багатьох інших сусід-

ніх і далеких багатонаціональних країв Європи. Суперечки та проблеми, які виникали між конфесіями, вирішували здебільшого шляхом переговорів і компромісів.

Таким чином, подані для огляду пам'ятки становлять непересічну цінність: і як стильні зразки старовинної культової архітектури Буковини, і як уцілілі очевидці майже легендарної епохи в історії міста і краю. Звісно, святині поступаються величним мурованим храмам, які "виросли" в наступному столітті й стали головними домінантами архітектурного ансамблю австрійських Чернівців. Дерев'яні церкви XVIII ст. визначають архітектурне обличчя міста. Непоказні на вигляд старожитні дерев'яні храми поклали початок розвитку сакрального мистецтва в Чернівцях. Муровані храми XIX ст. деякою мірою перейняли від дерев'яних тип побудови. Вони подовжені в плані й мають трискладовий об'єм: притвор, наву й вівтар. Можемо простежити й традиційне обрамлення інтер'єру церков килимами та рушниками. Об'ємно-просторове рішення культових споруд XIX ст. доповнюють образи та різьблені свічники.

1. Кайндаль Р. Ф. Історія міста Чернівців від найдавніших часів до сьогодення, присвячена 60-літньому ювілею правління Його Величності імператора Франца Йосифа I, в пам'ять про першу документальну згадку про м. Чернівці 500 років тому / Р. Кайндаль. – Чернівці : Місто, 2003. – 278 с.
2. Никирса М. Церква Святої Параскеви / М. Никирса. – Чернівці. – 2007. – № 15. – 13 квітня – С. 1, 6.
3. Никирса М. Церкви колишнього передмістя Горючі / М. Никирса // Чернівці. – 2007. – № 46. – 16 листопада. – С. 14.
4. Селезінка В. Місто моєї любові / В. Селезінка. – Чернівці : Крайова освіта, 2002. – Ч. 1. – 351 с.
5. Селезінка В. Місто моєї любові / В. Селезінка. – Чернівці : Крайова освіта, 2007. – Ч. 2. – 440 с.
6. Снігур І. Дерев'яні церкви Чернівців / І. Снігур // Час. – 2001. – 2 лютого. – С. 10.
7. Степовик Д. Українське мистецтво I пол. XIX ст. / Дмитро Степовик – К. : Мистецтво, 1982. – 191 с.
8. Федорак В. Історія рідного краю (7–11 кл.) : підручник / В. Ф. Федорак, Н. І. Черкач. – Чернівці : Прут, 2001. – 176 с.
9. Чеховський І. Наш "маленький Відень" / І. Чеховський // День. – 2004. – № 202. – 6 листопада. – С. 7.
10. Чеховський І. П. Прогулянка Чернівцями та Буковиною : путівник / І. Чеховський. – К. : Балтія-Друк, 2007. – 268 с.
11. Чеховський І. Чернівці – ковчег під вітрилами толерантності: Історичні студії багатокультурного етнорелігійного феномену в центрі Європи / І. Чеховський. – Чернівці : Рута, 2004. – 116 с.
12. Чучко М. Чернівецькі дерев'яні церкви XVIII ст.: історія спорудження, архітектура, доля / М. Чучко // Буковинський журнал. – 2007. – № 2, 3. – С. 79–85.
13. Шевченко Н. Чернівці: 100 відомих адрес / Н. Д. Шевченко. – Чернівці : Зелена Буковина, 2007. – 190 с.

*Буковина, как историко-географический регион Украины, отличается своей этнокультурной спецификой. Эти особенности нашли свое воплощение в архитектурных формах деревянных храмов Черновцов. Деревянные храмы молдавско-буковинского типа XVIII века стали началом развития сакрального искусства города. Культурные сооружения повлияли на строительство ряда святынь, предназначенных для отправления богослужений верующими разных конфессий: римо-католиков, греко-католиков, армян-католиков и армян-православных.*

*Ключевые слова: искусство, Черновцы, архитектура, храм, ансамбль, сооружение.*

*Bukovina the historical and geographical district of Ukraine and it stands out its ethno-cultural specification. This individuality found the incarnation in architectural forms of wooden temples of Chernivtsi. Wooden churches of Moldavian-Bukovinian type XVIIIth Century were the beginning of of city sacral artistry development. Religious buildings set the beginning of other sanctities that were designed for service for believers of different confessions: Rimo-catholic, Greeco-catholic, Virmeno-catholic and Virmeno-orthodox.*

*Key words: artistry, Chernivtsi, architecture, temple, building, ensemble.*

УДК 7.04: 738.3  
ББК 85.128

Наталія Золотарчук

## ЦАРСЬКІ ВОРОТА ТА ДИЯКОНСЬКІ ДВЕРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.: ДЕКОР ТА ІКОНОГРАФІЯ

*Автор аналізує роль декору та іконографії в оздобленні іконостасу. Пріоритетними стають аспекти формування техніки та специфічних особливостей. Пропонується порівняльна характеристика декору та іконографії царських воріт і дияконських входів в іконостасах. Проаналізовано формування, розвиток та традиції оздоблення складової іконостаса.*

*Ключові слова: декор, іконографія, іконостас, царські ворота, дияконські двері, іконографічне зображення.*

Однією з найважливіших складових храму є іконостас. Він не завжди був таким, яким ми бачимо його в сучасних храмах. Процес формування та розвитку іконостаса – це великий початок перетворення передвітарних перегородок із шовковими вишитими заслонами до різьбленого з мальованими іконами. Художній образ храму – це синтез взаємодоповнення, взаємопроникнення та взаємозалежності різних видів мистецтв.

Сакральне мистецтво в церковній архітектурі було й залишається єдиною, неповторною та глибоко історичною першоосновою. Воно давно привертає до себе увагу. Головна причина цього – його високе мистецтво. Естетичну вартість сакрального мистецтва яскраво втілюють автори: Володимир Александрович, Михайло Драган, Віктор Мельник, Іван Павлуцький, Іларіон Свенціцький, Михайло Станкевич, Дмитро Степовик та інші.

У працях В.Александровича висвітлено проблеми інтерпретації пам'яток львівського малярства. У дослідженні М.Драгана подано відомості про оздоблення іконостасів, використано перегляд деяких питань з іконографії.

І.Свенціцький стверджував, що український іконостас – це своєрідне та яскраве явище світової тенденції культури. У своїх публікаціях І.Павлуцький наголошує, що справа у вивченні декору в царських воротах – справа потрібна, оскільки опублікованого матеріалу надто мало.

Аналіз наукової літератури свідчить про те, що проблема до кінця не вивчена і потребує подальших поглиблених досліджень.

Метою даної публікації є на прикладі царських воріт та дияконських дверей виявити оригінальні знахідки сакрального мистецтва.

Головне завдання пропонованої статті полягає в розгляді основних етапів розвитку даного мистецтва як невід'ємного елемента національної культури.

Декор та іконографія відіграють важливу роль в оформленні та оздобленні іконостаса, у царських воротах та дияконських дверях.

Безпосередньо до декоративного оздоблення належить плоске, рельєфне та ажурне різьблення, а також золочення. Золотий колір займав важливе місце у Візантійському сакральному мистецтві. Золото – це символічна присутність небесного царства навколо людини святої.

Після іконографічної реформи присутність золотого кольору на іконах була незмінною. Накладне сусальне золото у вигляді в кілька мікронів тонкої золотої плівки підклеювали до спеціально підготованої поверхні левкасу. Цей спосіб використовували і в часи середньовіччя [7].

Іконографія – правила, настанови та приписи для малювання ікон. Бурхливий розвиток іконографії спостерігався в роки між постановами Трульського собору (691–692 рр.) і початком іконоборства (726 р.).

У XVI столітті іконографія була піддана випробуванню рухом Реформації, коли противники церков Лютер і Кальвін гостро критикували обряд вшанування ікон. А там, де певні власні ствердження були в гармонії, там удалося уникнути великих спотворень, зловживань. Образ Господній і лики Його святих славилися майстерністю митців [7, с.7–13].

У кінці XVI ст. набула поширення орнаментация тла в іконах – геометричні мотиви були замінені квітчастими, рослинними; рельєфнішим ставало гравіювання й тиснення по левкасу. Тому сусальне золото, яке наносили на ікони, мало безліч переливчастих пролисків, і рослинна орнаментика була подана у виразному ренесансному стилі [7, с.220]. Прикладом цього є північні і південні дияконські двері св. Параскеви П'ятниці, що у Львові та церкви Святого Духа, що в Рогатині. Іконостаси цих двох церков налічують дияконські входи в намісному ряді, що зна-

ходяться обабіч царських воріт. Ці входи для дияконів мають зображення ікон із півкруглим верхом на золотому тлі з рослинною орнаментикою [4].

Якщо порівняти дияконські двері іконостасів львівської церкви Параскеви П'ятниці та рогатинської церкви Святого Духа, можна побачити як відмінні, так і спільні риси в їх іконографії та декорі.

Дияконські входи мають іконографічне зображення, подане в повний зріст на декорованому золотому тлі. Можливо, сама орнаментика різна, але все ж рослинного характеру.

Схожість південних дверей П'ятницького львівського іконостаса та Святодухівського рогатинського іконостаса полягає в іконографічній тематиці зображення. Як на одних, так і на других є зображення Мельхиседека – царя Салимського – як еталона духівництва. Поєднує їх декороване тло, покрите сусальним золотом, три хліби і глек вина – як символічне значення Святих Дарів, а також червоний плащ, що спадає з плечей в обох іконографічних зображеннях.

Різниця в зображенні Мельхиседека на дияконських південних дверях полягає в подачі самої постаті царя Салимського. Хоча він поданий у повний зріст, але в іконостасі Святодухівському з Рогатина в тричвертевому повороті вправо, а в П'ятницькому зі Львова показаний у дещо меншому повороті, майже непомітному. В обох старців – сиві бороди, що обрамляють обличчя. На голові Мельхиседека, що на рогатинських дияконських дверях, є чалма, зверху якої розміщена корона у вигляді митри. У священника із Салиму рогатинських Святодухівських дияконських південних входів плоскі хліби покладені на ліву руку, у правій він тримає глек, а в дияконських дверях львівського П'ятницького іконостаса навпаки – хліби в правій руці, глек у лівій. Декороване й золочене тло на обох дверях подано не повністю. У Святодухівських дияконських входах на другому плані зображено місто, а в П'ятницьких дверях для дияконів Мельхиседек стоїть на декорованому поземі тодішньої церкви (рис. 1).



Рис. 1. Південні дияконські двері, Мельхиседек – цар Салимський, олійний живопис, позолота, I пол. XVII ст. а) із церкви св. Параскеви П'ятниці, м. Львів, автор Ф.Сенькович, б) із церкви Святого Духа, м. Рогатин, автор невідомий

На північних дияконських дверях обох церков різні іконографічні зображення, правда, орнаментальне тло є дещо спорідненим. Північні входи дияконів церкви Параскеви П'ятниці мають ікону Аарона – бородатого старця з короною на голові й кадилом у руках. Зображений у довгому одязі, у повний зріст, правда, з легким поворотом уліво. У церкві Святого Духа на північних дияконських дверях зображено архистратига Михаїла, у повний зріст у тричвертевому повороті вправо з догори піднятим мечем у правій руці, щитом у лівій і червоним плащем на плечах та лицарських обладунках. Голова його нахилена вправо на відміну від зображення Аарона, що на дверях П'ятницького іконостаса із церкви Параскеви П'ятниці у Львові. Позем архистратига Михаїла поданий у вигляді купчастих хмар, Аарон зображений на поземі у вигляді стилізованих кам'яних плит (рис. 2).

Декор царських воріт церкви Святого Духа міста Рогатин і церкви Параскеви П'ятниці міста Львів має певні відмінності. Медальйони в царських воротах Святодухівського іконостаса з Рогатина овальної форми: нижні розміщені один над одним, а два верхні розташовані ближче до колонки, що розділяє дві стулки воріт. У царських воротах іконостаса П'ятницького зі Львова медальйони у формі жолудя розміщені на одному рівні – паралельно один над одним. Царські ворота декоровані виноградним галуззям із тоненькими вусиками, великими листками та дрібними гронами винограду.

Орнаментика подана досить густо по всій площині й обрамлює медальйони. Колонка, що розділяє стулки царських воріт навпіл, має тоненьку орнаментіку з лаврового листя, яке складене одне за одним. Завершується колонка овалом, усередині із хрестом, навкруг якого – промені сонця. Орнаментальним завершенням царських воріт є декоровані елементи, подані вигнутою дугою 8-подібної форми, обрамлені листочками. Ці царські ворота належать Святодухівській церкві м. Рогатин.

Царські ворота із церкви Параскеви П'ятниці, що у Львові, на відміну від царських воріт церкви Святого Духа Рогатина, мають більш товсту виноградну галузку, яка виростає з нижнього бокового кута й розгалужуючись обрамляє жолудеподібні медальйони. З галузки виростає листя з великими гронами винограду. Завершення воріт – декоративний елемент 8-подібної форми. Він відрізняється від елемента, що на царських воротах Святодухівської церкви. Колонка, що відокремлює стулки, має широкий орнамент листя та грон винограду, які йдуть одне за одним. Зверху колонки розташована митра із хрестом. Обидва іконостаси золочені.

У фондосховищах Олеського замку є досить цікавий іконостас кінця XVII ст. із с. Гумнісько Львівської області. Цей іконостас п'ятирусний, але найстарішого типу. Він має односторонкові архаїчні дияконські двері, на протилежній стороні їх немає. Північний дияконський вхід має зображення арх. Михаїла та аркоподібне завершення. Дияконські двері належать до рідкісних [6, с.79]. Арх. Михаїла зображено в повний зріст у тричвертевому повороті вліво, у лицарських обладунках. Стоїть на коричневому кам'янистому поземі. У правій руці тримає вогненний меч, на плечах червоний плащ, закинений на ліву руку, що тримає повітряну кулю з надписом С – можливо, "Спаситель". Голова його захищена металевим шлемом. Декоративність форм і аксесуарів арх. Михаїла свідчить про вплив барокового стилю [6, с.79].

Певна схожість дияконських дверей із зображенням арх. Михаїла є між цими архаїчними дверима й дияконськими північними входами церкви Козьми і Дем'яна із с. Великі Грибовичі (іконостас у церкву був перенесений з Успенської церкви Львова).

Отже, зображення мають щось спільне, а саме – подання самої постаті Архистратига: він у легкому русі; певна схожість у зовнішньому вигляді – металевий шлем, червоний плащ, погляд. Також є певні розбіжності – арх. Михаїл на дияконських дверях, що в Олеському замку (фонди), має полум'яний меч, а на входах із с. Великі Грибовичі – металевий. Різні в них взуття, нахил лівих рук. На дияконських дверях, що зберігаються у фондосховищах Олеського замку, арх. Михаїл зображений на всій площині дверей, а з церкви, що у с. Великі Грибовичі, поданий в овальній рамі, декорованій золотом, двері оздоблені різьбленням (рис. 3).



а) б)

Рис. 2. Північні дияконські двері, олійний живопис, позолота, I пол. XVII ст. а) архистратит Михаїл, церква Святого духа, м. Рогатин, автор невідомий, б) праотець аарон, церква св. Параскеви П'ятниці, автор Ф.Сенькович



Дияконські двері XVII століття /С.2898/, розміром 145 x 67 см, нині знаходяться у сховищах Олеського замку. За даними фондів, це дияконські двері з різьбою. Але дослідження певних фрагментів свідчать про те, що, можливо, це не дияконські двері, а царські ворота XVII століття.

Такі елементи, як стовбур дерева, з якого виростає галуззя винограду, як збережені досі фігури царів із книгами пророцтв (чотири на лівій і два на правій) стулці, а, найголовніше, внизу – дуже поширена та малопомітна постать бородатого лежачого старця – наводять на думку, що все це притаманне оздобленню царських воріт (рис. 4).



Рис. 3. Північні дияконські двері, архистратит Михаїл, а) із церкви Козьми і Дем'яна, с. Великі Грибовичі, Львівська обл., I пол. XVII ст., автор М.Петрахович; б) с. Гумнісько, Львівська обл., кінець XVII ст., автор невідомий



Рис. 4. Царські ворота, фрагмент, дереворізьба, XVII ст., фонди Олеського замку, Львівська обл., автор невідомий

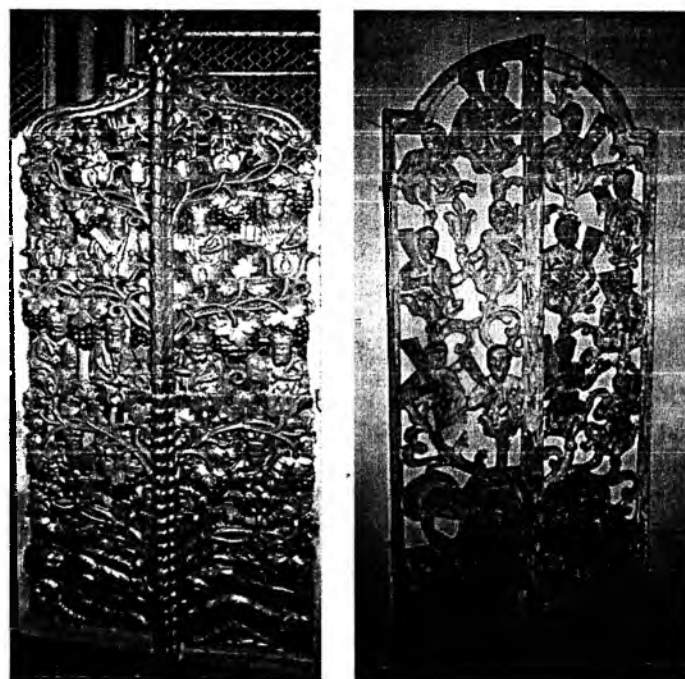


Рис. 5. Царські ворота, дереворізьба, позолота, поліхромія, олія, а) XVIII ст., експозиція Олеського замку, б) кінець XVII ст., фондосховища Олеського замку, Львівська обл., автор невідомий

Вони мають схожість у тематиці із царськими воротами іконостаса кінця XVII століття с. Гумнісько Львівської області зі сховищ Олеського замку. Саме "Ієсееве дерево" – лежача постать старця Ієсея, з якого виростає дерево, де на лапатах листях розташовані царі зі своїми сувоями та посохами. Розміщуються вони по всій площині царських воріт поміж листків і великих грон винограду. Правда, вони вже у коронах. Завершенням царських воріт є постать Богоматері з малим Христом, так само, як на вищеописаних "дияконсько-царських" воротах.

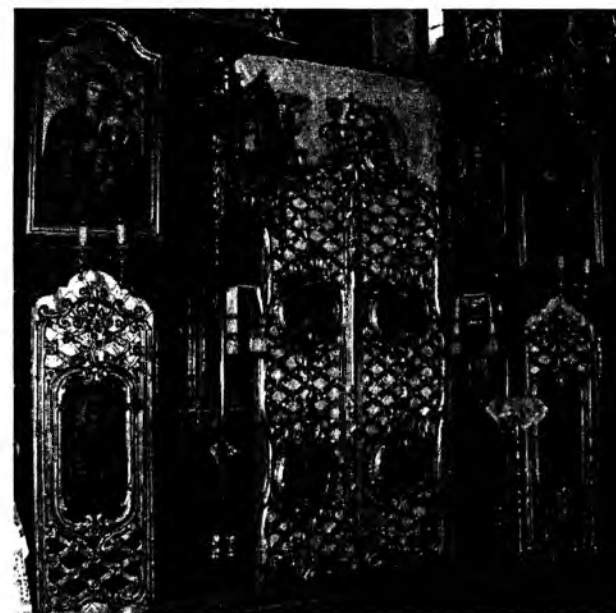
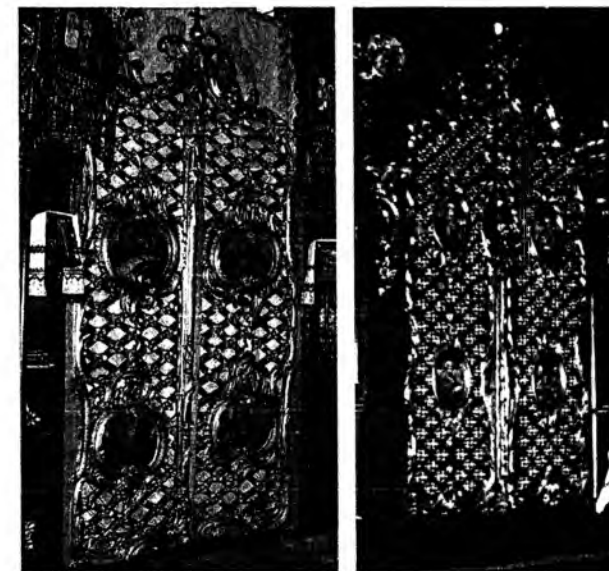


Рис. 6. Іконостас, фрагмент, дереворізьба, позолота, малярство олійне, церква Різдва Господнього, м. Тернопіль, автор невідомий

Певна подібність їх є із царськими воротами XVIII століття з експозиції Олеського замку. Ці царі-пророки без корон і з відкритими сувоями. Схожими за темою є царські ворота із с. Крехів (перша половина XVIII століття). По всій площині воріт розміщено постаті царів із пророцтвами, але не має уже "Ієсеевого дерева", а є кошики з квітами (рис. 5). Усі царські ворота мають золочення.

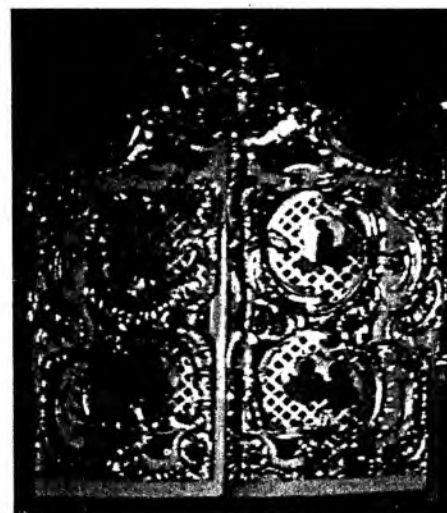
Вельми цікавим є іконостас церкви Різдва Господнього, що у Тернополі. Особливість його полягає в розміщенні царських воріт та дияконських дверей в іконостасі. Царські ворота у два рази більші від дияконських дверей і, порівнюючи їх із царськими воротами і входами для дияконів інших іконостасів, бачимо велику різницю. Намісні ікони Богородиці з дитям та самого Христа-учителя, які мали б бути обабіч царських воріт, знаходяться над малими дияконськими входами. Храміві ікони – це золочені ікони Богородиці з немовлям та св. Миколая (рис. 6).

Декор царських воріт має велику схожість із декоративним оздобленням Собору Святого Юра м. Львів – різьба складається із чотирьох неправильних медальйонів, що мають вигляд розрізу яблука. Оточені медальйони по боках рокайлями з вогників, різними за величиною та орнаментом. І колонок царські або райські ворота теж не мають. Царські ворота церкви Різдва Господнього мають скісну



а) б)

Рис. 7. Царські ворота іконостаса, дереворізьба, поліхромія, левкас, позолота, а) церква Різдва Господнього, м. Тернопіль, б) церква св. Миколая, с. Золочів, в) Собор св. Юра, м. Львів



в)

решітку, яка дещо відрізняється від Святоюрської, а саме – ромбовидної форми, на перехрестях прикрашена китицями, але подібна до дияконських дверей Собору Святого Юра м. Львів.

Мають певні відмінні риси і царські ворота Золочівської церкви св. Миколая. Хоч і на них є решітка, що на своїх переплетеннях має квітки-ружі, усе ж орнаментика дещо деформована. У церкві св. Миколая решітка нагадує форму ромба, а в церкві Різдва Господнього м. Тернопіль ромб на решітці більш видовженої форми. Медальйони у царських воротах Золочівської церкви овальні, на відміну від попередніх, але також мають оздоблення елементами вогників (рис. 7). Колонка тонка, малопомітна.

Дияконські двері Тернопільської церкви Різдва Господнього схожі до дверей із церкви Святого Духа, що у м. Львів (зараз зберігаються в національному художньому музеї Львова). Спільна риса їх полягає в скісній решітці – “трильязі” з ружами на перехрестях у дияконських дверях, що містять також іконографічні зображення в рамах. Саме подання ікон та оздоблених рам різні – у церкві Різдва Господнього вони подовгуватої прямокутної форми із заovalеними кутами та зображеннями Архангелів, а в церкві Святого Духа м. Львів – овальні з іконами дияконів св. Стефана та св. Лаврентія (рис. 8).



а)



б)

Рис. 8. Дияконські двері, дереворізьба, левкас, золочення, малярство, а) арх. Михаїл, арх. Рафаїл, церква Різдва Господнього, м. Тернопіль, б) диякони: св. Стефан, св. Лаврентій, церква Святого Духа, м. Львів (зберігаються у фондах Національного художнього музею м. Львів)

Порівнюючи дияконські входи церкви св. Миколая із Золочева та Собору Святого Юра зі Львова, можемо знайти спільні риси в декоруванні. На тлі скісної решітки – “трильязі” із розетами, на перехрестях розміщені цілофігурні плоскорізьблені зображення, які є золоченими. Як на одних, так і на інших дияконських дверях обабіч фігур розміщено невеликі рокайлеві орнаментальні елементи.

Є й відмінності, а саме – в зображеннях арх. Михаїла і арх. Рафаїла на Святоюрських дияконських дверях і пророків Мельхиседека й Аарона на святомиколаївських входах. Про пророцтва осіб дияконських дверей церкви св. Миколая із Золочева свідчать таблички на грудях.

Скісна решітка на дверях Собору Св. Юра має біле тло, лише ружі золочені, дияконські двері ж церкви св. Миколая (Золочів) мають суцільно золоте тло. Відмінності полягають і в завершенні входів для дияконів. Дияконські двері церкви св. Миколая у верхній орнаментиці мають спільність із входами церкви Святого Духа м. Львів, що наразі знаходяться в Національному художньому музеї м. Львів [2].

Таким чином, стилістична еволюція орнаментальних мотивів, декоративних елементів, іконографічних зображень в іконостасах та іконостасних дверях епох ренесансу, бароко та рококо дозволяє визначити автентичність і виразний характер у давньому українському мистецтві.

Сакральне мистецтво в українських храмах є частиною мистецької спадщини народу. Воно, незважаючи на різні впливи та запозичення кожної епохи, зберегло глибоку традиційність і самобутність. Присвячення вивченню своїх національно-релігійних витоків є сьогодні напрочуд необхідним у справі розвитку сучасної української духовності.

1. Александрович В. Иконостас П'ятницької церкви у Львові. Історичні нариси / В. Александрович. – Львів : [б. в.], 1996. – 144 с.
2. Александрович В. Львівські малярі кінця XVI ст. Малярі Золочева II пол. XVII ст. / В. Александрович. – Львів : Місіонер, 1998. – 217 с.
3. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – К. : [б. в.], 1970. – 202 с.
4. Мельник В. Церква Святого Духа в Рогатині / В. Мельник. – К. : [б. в.], 1991. – 144 с.
5. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX / М. Станкевич. – Львів : [б. в.], 2002. – 480 с.
6. Словник українського сакрального мистецтва / [авт.-упор. М. Станкевич]. – Львів : [б. в.], 2006. – 286 с.
7. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 374 с.
8. Таранушенко С. Український іконостас / С. Таранушенко // ЗНТШ – Т СС XVII. – Львів : [б. в.], 1994. – 164 с.

*Автор анализирует роль декора и иконографии в украшении иконостаса. Приоритетными становятся аспекты формирования техники и специфических особенностей. Предлагается сравнительная характеристика декора и иконографии царских ворот, а также дьяконских входов в иконостасах. Проанализировано формирование, развитие и традиции украшения составных иконостаса.*

**Ключевые слова:** декор, иконография, иконостас, царские ворота, дьяконская дверь, иконографические изображения.

*The author analyses role of decoration and iconography in adorning of iconostas. Priority belongs to aspects of formation of technique and characteristic features. The author proposes comparative delineation of ornament and iconography of Royal Gates and Deacon Entrances in iconostases. Formation, development and tradition of decoration of integral parts of iconostas are analyzed.*

**Key words:** decoration (ornament), iconography, iconostas, Royal Gates, Deacon Doors.

УДК 727: 747.643

ББК 85.128

Ірина Калиновська

### СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕР'ЄРІВ ГРОМАДСЬКИХ ПРИМІЩЕНЬ ГАЛИЧИНИ кінця XIX – початку XX століття

*У статті подано спробу описати ключові об'єкти інтер'єру громадських приміщень у Галичині кінця XIX – початку XX століття та вплив на них сецесії. Проілюстровано типові елементи форми та композиції даних об'єктів, ураховуючи як модерні вкраплення, так і поєднання їх зі зразками місцевого колориту, що якісно вплинуло на стиль інтер'єрів.*

**Ключові слова:** сецесія, інтер'єр, модерн, стиль, синтез, громадські приміщення.

Починаючи від романтизму і до сецесії, поруч із природним бажанням сприймати й розвивати українську культуру як складову загальноєвропейського мистецького руху, виникає протилежне – прагнення до вираження її національної своєрідності, і вже в ракурсі цього – спроба осмислення свого місця в контексті цілісного світового процесу.

В українському мистецтві зламу XIX–XX століть утворилося й співіснувало дві течії: одна розвивалася в стилістичному “унісоні” з європейським модерном, інша – це локалізований у часі феномен “українського стилю” [1, с.57].

Використання народних традицій було характерним для творчої групи архітекторів, до якої входили І.Левинський, О.Лушпинський, Т.Обмінський, Е.Ковач, Л.Левинський, художниця О.Кульчицька та інші. Створені ними споруди, інтер'єри, меблі – кращі зразки, що відображають дану тенденцію.

Яскравим представником і творцем “львівської” сецесії у монументальному живописі був Модест Сосенко. Ним створені оригінальні поліхромії концертного та актового залів у Музичному інституті імені М.Лисенка у Львові 1915 року. Маючи величезний багаж теоретичних і практичних знань зі слов'яно-візантійського орнаменту, він, безперечно, використовує це у своїх композиціях. Схеми його розписів насичені орнаментикою, і цей мистецьки врівноважений синтез орнаменту і сюжетів вигідно вирізняє М.Сосенка серед інших митців-монументалістів.

У розписах плафонів і стін Музичного інституту містяться образи українських народних музикантів: бандуристів, лірників, трембітарів, скрипалів, – обрамлені орнаментами, що нагадують мотиви гуцульських вишивок (рис. 1).





Рис. 1.

Горельєфні портрети Т.Шевченка і М.Лисенка роботи Г.Кузневича доповнюють інтер'єри Музичного інституту. На жаль, залишилось незавершеним монументальне панно О.Новаківського на теми "Народна пісня", "Народне мистецтво", "Наука", "Виховання". Незважаючи на деякий примітивізм і недостатню монументальність розписів, як зазначає В. Ясієвич [2, с.146], споруда в цілому є самобутньою й важливою спробою в ряді інших експериментів створення новоукраїнського народного стилю. На його думку, всім зразкам львівської школи присутній деякий еклектизм, що зумовлений складністю переплетіння стилістичних рис у старовинній архітектурі Галіції, складністю й багатогранністю етнічних особливостей краю.

Поряд із розписами М.Сосенка іншим прикладом монументального живопису пізньої сецесії були фрески К.Стефановича. За його картонами в 1912–1913 рр. були виконані розписи та вітражі в приміщеннях Інституту Стшалковської. Зокрема, великі площини стін актового залу були майстерно покриті "килимом" розписів із мотивами стилізованих квітів і зелено-блакитного павиного пір'я.

Стефанович проектував також сецесійні мозаїкові оздобу стін вестибюлю і розписи залу Кредитного товариства землевласників (1913–1914). Орнаментальні фрески головного операційного залу стримано розміщені під великим склепінням і є ніби арабесково-рослинним доповненням спрощеного малюнка його скляних плит. Зал засідань цього ж будинку прикрасив фризом із декоративним панно "Плоди землі" (1913) З.Розвадовський. Вони тематично поєднують фігуративні та флоральні мотиви й добре відповідають характеру архітектурного простору [3, с.113]. Пошуку художників у сфері взаємодії мистецтв характеризувались свідомим прагненням ансамблевості.

Починаючи з 1898–1900 рр., проявом суспільної моди на сецесію ставало оформлення громадських інтер'єрів – криниць, аптек, готелів. Інтер'єри найвідомішого у Львові готелю "Жорж" оздобив 1900 р. І.Левинський і Ю.Цибульський. У Станиславові 1904 року було відкрито готель "Центральний". Газети називають заклад правдивою оздобою міста. Він мав 36 елегантного умебльованих покоїв, ресторан. Серед перших його гостей були високі достойники, котрі прибули на інтронізацію Г.Хомишина: А.Потоцький і С.Бадені [4].

Точно відбився громадський смак у бурхливому рості кав'ярень, оформлених у сецесійному стилі. У Львові найраніше, ще 1897 року, отримала модний інтер'єр кав'ярня Шнайдера, потім

1900 року – "святиня нічної сецесії" кав'ярня "Театральна", пізніше "Монополь" (1901), "Американська", "Віденська", "Гранд" (1902), "Сецесія" (1904), "Штука" (1908), "Японська" (1908) (рис. 2), "Рома" (1910) і багато інших. У літературно-художніх кафе відбувався взаємообмін ідеями між художниками, письменниками, філософами і кристалізувався новий художній світогляд.



Рис. 2

У Станиславові в той час існували такі кав'ярні, як: "Імперіал", "Едісон", "Уніон" та інші. На початку нового 1898 року увагу мешканців Станиславова привернула досить-таки пересічна подія: було відкрито нову кав'ярню "Уніон", розміщену в новому приміщенні по вулиці Сапінжинській (нині вулиця Незалежності, 19). Місцеві газети того часу про цей заклад писали: "Нове приміщення в повному значенні європейське, і рівного йому в краї немає. Кам'яниця і кав'ярня п. Басса стануть оздобами нашого міста [4].

У кінці XIX – на початку XX століття у Львові, а згодом і в Станиславові споруджувались торгові приміщення, які поєднані спільними рисами. Зокрема, у 1899–1900 рр. у Львові збудовано пасаж Міколяша. Криволінійні форми сегментовидного перекриття викликали асоціації зі світом природи, просторова композиція характеризувалася типовою для сецесії врівноваженою асиметрією. Синтез мистецтв формувався згідно зі зв'язком взаємоперетікаючих просторів пасажу і вулиці з урахуванням фактора просторово-часового сприйняття при наскрізному пішохідному русі: твори образотворчого і декоративного мистецтва служили сполучними ланками архітектурної композиції (рис. 3).



Рис. 3



1904 року в Станиславові також будується новий торговий заклад – пасаж, який зводять на замовлення братів Гартенбергів. Газети описували його так: матиме вигляд зали під скляним склепінням завдовжки 53 метри й завширшки 8 метрів. Східна частина зведена у формі восьмигранника, увінчаного куполом, висотою 13,5 м. Пасаж розрахований на п'ять входів: по два з нинішніх вулиць Незалежності та Сотника Мартинця й один із Галицької. Виконавець робіт – інженер Флейшль зі Львова, нагляд здійснювали архітектори Кудельський і Боублік. Роботи розпочали в червні, а в листопаді – здали замовникові (рис. 4).

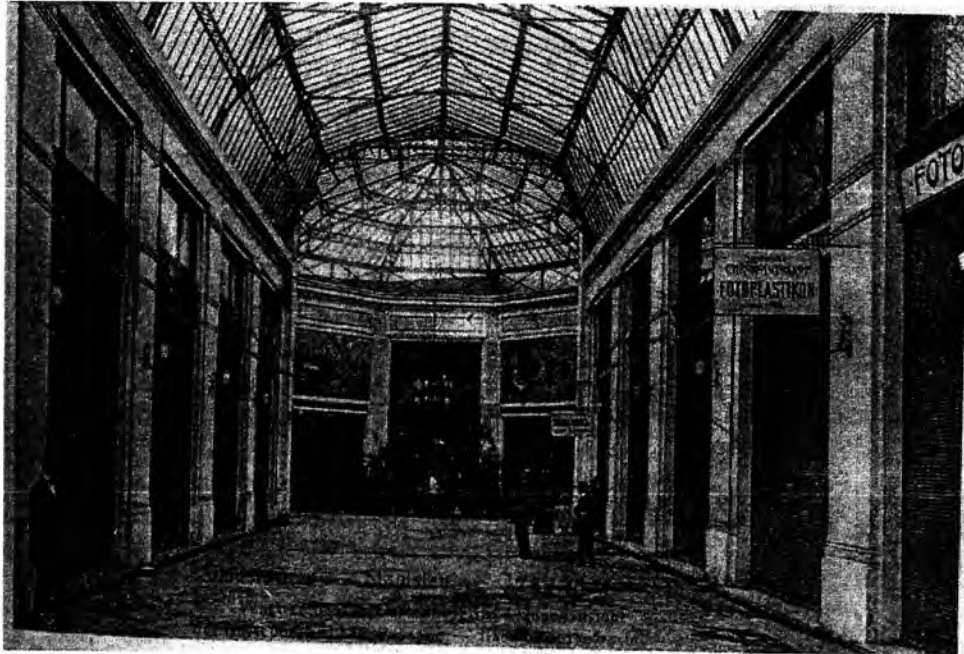


Рис. 4

1905 року пасаж був оздоблений кількома картинами, які алегорично представляли промисловість, сільське господарство, мистецтво й народні промисли. При вході з'явилася зображення в натуральну величину групи осіб, що складають план будови: брати Гартенберги, архітектор Кошиць, будівничі Флейшль, Боублік та Кудельський. Пасаж Гартенбергів був сильно пошкоджений під час Першої світової війни і відновлений 1926 року в простіших формах.

Підсумовуючи вищесказане, стає зрозумілим, що стилістичні особливості інтер'єрів громадських приміщень у Галичині описаного періоду, незважаючи на змінність і варіантність своїх форм, увібрали в себе риси як модерних європейських напрямів, так і зберегли самобутній колорит галицького мистецького духу. Усе це наклало свій відбиток не тільки на усталені художні ознаки: композицію, пластику, кольористику, ритміку, а й активно вплинуло на подальший розвиток інтер'єру вже у власне українському “вбранні”.

1. Грималюк Р. Інтеграційні процеси в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. / Р. Грималюк // Вісник Львівської Академії мистецтв. – Вип. 14. – Львів : ЛАМ, 2003. – С. 50–57.
2. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX – XX веков / В. Е. Ясевич. – К. : Будівельник, 1988. – 184 с.
3. Бірюльов Ю. Мистецтво Львівської сечесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 280 с.
4. Головатий М. Етюди старого Станиславова / М. Головатий. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 148 с.

*В статье рассматриваются ключевые объекты интерьера общественных помещений Галичины конца XIX – начала XX века, влияние на них сецессии. Проиллюстрированы типические элементы формы и композиции этих объектов, учитывая как современные вкрапления, так и объединения их с образцами местного колорита, что качественно повлияло на стиль интерьеров.*

**Ключевые слова:** сецессия, интерьер, модерн, стиль, синтез, общественные помещения.

*In work it is made attempt to describe the cores an interior of public premises in Galichina of end XIX – the beginnings of the XX-th century and influence on them seciesnin. It is shown the basic forms and*

*compositions of these objects, considering as modernist style influences and their unification with samples of national colour that has qualitatively affected style of an interior.*

**Key words:** interior, modernist style, style, synthesis, public premises.

УДК 726.71: 726.597

ББК 85.110.5

## АНСАМБЛЬ ВАСИЛІАНСЬКОГО МОНАСТИРЯ В БУЧАЧІ

Леся Чень

*Проведено аналіз розпланування монастиря. Показано просторовий розвиток монастирського ансамблю протягом XVII–XVIII ст.*

**Ключові слова:** монастирський ансамбль, архітектурно-просторовий аналіз.

Василіанський монастир являє собою складно організовану сукупність будівель, споруджених на відповідних епосі (бароко, класицизм) архітектурно-композиційних принципах з урахуванням навколишнього середовища. Ансамблева значущість монастирського комплексу в Бучачі реалізується не тільки в просторовому вирішенні, а також його архітектурно-художньому образі, вираженому в просторовій композиції монастиря в цілому, церкви з келіями і гімназією, дзвіниці чи інших архітектурних форм.

Актуальність дослідження випливає з необхідності вироблення методичних і практичних підходів для вивчення архітектурно-планувальної структури вказаного монастиря.

**Мета статті** – проаналізувати розпланування й показати просторовий розвиток монастирського ансамблю протягом XVII–XVIII ст.

**Аналіз досліджень та публікацій за темою.** Перші праці про монастир у Бучачі В.Площанського [1], І.Мальчинського [2], Р.Луканя [3], М.Ваврика [4] мають історико-краєзнавчий характер, в них наголошується на архітектурних особливостях, питаннях датування заснування, побудови, перебудови василіанського монастиря в Бучачі. На науковий рівень вийшла праця історичного характеру Я.Стоцького [5]. Варто відзначити вагомість ґрунтового наукового дослідження монастирського ансамблю інститутами Укрпроектреставрація та Укрзахідпроектреставрація. Результати науково-дослідної роботи науковців із вивчення монастирських споруд висвітлені у виданнях: “Історія українського мистецтва” в 6 томах (т.3), “Всеобщая история архитектуры” в 12 томах (т. 6), “Історія міст і сіл України”, “Пам’ятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР” в 4 томах (т. 3). У результаті аналізу вищезгаданих праць можна констатувати, що комплексне дослідження архітектури монастиря в Бучачі не проводилось.

Новизна полягає в проведенні комплексного дослідження архітектурно-просторового устрою монастирського ансамблю на основі праць та архівних матеріалів, натурних обстежень, проведення архітектурно-просторового аналізу.

Бучач – невелике місто-музей із багатим історичним минулим і численними архітектурними пам’ятками, серед яких чільне місце займає василіанський монастир.

Монастирський ансамбль розташований у південній частині міста, на природній терасі гори Федір. Зі сходу й півдня ансамбль захищений горою і лісом, а з півночі відкритий на центральну частину міста. Завдяки такому розташуванню, монастирський ансамбль домінує над довкіллям і виразно сприймається з далеких відстаней.

За переданням, монастир заснований у першій пол. XVII ст. На тому місці існував стародавній монастир св. Тройці, який відбудувала й відновила 1612 року Марія Могилянка, дружина брацлавського воєводи Стефана Потоцького. Монастир проіснував до 1652 р. [6], пізніше на тому ж місці син Марії Могилянки, Іван Потоцький, заснував домініканський монастир, який було скасовано в 1789 р. [7]. Після цього споруда пустувала, аж поки 1866 р. о. Курилович купив його для конвікту (школи-інтернату) для українських дівчат [6; 8].

Перші документальні відомості про Хрестовоздвиженський монастир відносяться до 1712 року, коли в Любліні Стефан Потоцький надав грамоту для шести монахів, спроваджених сюди з Литви [6; 8]. На місці первісних монастирів почалося спорудження Хрестовоздвиженського монастиря [6; 8].

Незважаючи на різний період будівництва монастирських споруд, разом вони творять цілісний архітектурний ансамбль, який складається з церкви, келій, школи, господарських примі-

чень та дзвіниці. Весь ансамбль монастирських споруд розпланований компактно, на порівняно невеликій видовженій ділянці, в центрі якої розміщено храм, до якого симетрично прилягають школа й споруди келій із господарськими приміщеннями та дзвіницею ламаної конфігурації, які утворюють два двори, що з'єднуються між собою арочним проходом у I ярусі (рис. 2, 4). Причому внутрішній двір замкнутий зі сходу підпірною стінкою.



Рис. 1. Фрагмент кадастрової карти з монастирем (ЦДІА України у Львові. – Ф. 186, оп.1, од. зб. 5724)

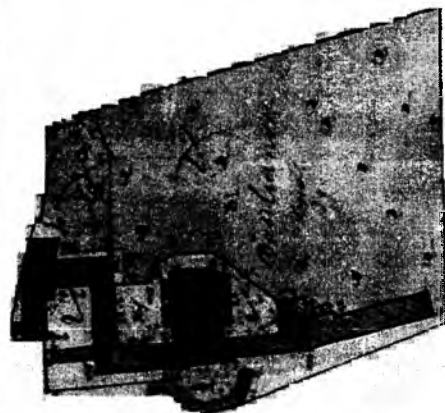


Рис. 2. Ситуаційний план Хрестовоздвиженського монастиря

Основною просторовою доміантою монастирського комплексу є монастирська церква, споруджена в 1765–1771 рр. на місці знесеного костелу св. Тройці, у стилі пізнього бароко [9]. Церква Чесного Хреста, зведена на високому цоколі, кам'яна, однонавна, хрестоподібна в плані, з видовженою віткою схід-захід із розвинутими кінцями трансепту та із симетрично прибудованими до вівтарної частини храму, низькими захристіями (рис. 5), споруджена за західним зразком.

Важливу композиційну роль у структурі храму відіграє західний фасад, досить високий і стрімкий, із двома п'ятиярусними вежами, до яких примикають з обох боків низькі будівлі монастирських келій та гімназії (рис. 3), що добре видно на літографії К. Качинського (1865 р.). В оздобленні фасадів застосовано розкреповку лопаток, пілястрів та антаблементів. Західний фасад має яскраве вираження по вертикалі й членується спареними подвійними й потрійними пілястрами. Головний фасад почленований на п'ять ярусів горизонтальними лініями крепованих карнизів, які послідовно вгору зменшуються своїми гранованими об'ємами, створюючи враження динамічного руху вгору. Фронтальна площина фасаду виражена формою випукло-ввігнутих ліній, що характерно для архітектури доби пізнього бароко. Двоплановість, утворена активно виступаючим об'ємом церкви і за рахунок ламаного контуру будівель з келіями, помітно збагачує східний фасад при візуальному його сприйнятті з боку внутрішнього подвір'я. Фронтон східного фасаду завершується декоративною маківкою з хрестом.



Монастир і школа оо. василіан у Бучачі. Літографія К. Качинського, 1865. Львівський історичний музей

Рис. 3. Хрестовоздвиженський монастир зі школою в Бучачі. Кольорова літографія Ф.К.Качинського 1865 р. Із фондів Львівського історичного музею. Г-1754

Розкриття внутрішнього простору храму спрямоване на вівтар і організовано під впливом західноєвропейських зразків XVIII ст. без іконостаса, з 5 вівтарями, проповідальницею і 6 сповідальницями. Нава і трансепт перекриті півциркульними склепіннями з розпалубками на попружних арках. Стіни нави розділені високими арочними нішами із сюжетними розписами XVIII ст., оформлені спареними пілястрами з ліпними капітелями, стилізованими під композитний ордер, і антаблементом із карнизом досить високого виносу. Над середохрест'ям здіймається великий ліхтарик із маківкою. Такий самий, але менший за розмірами ліхтарик завершує фронтон східного фасаду. Прототипом Хрестовоздвиженської церкви могли послужити храми в Білорусі та Литві школи "віленського бароко", заснованої архіт. Яном Кшиштофом Гляубітцом. Такий тип василіанських монастирських храмів широко поширений у Білорусі. Цей тип храмів епохи бароко не привів до зміни планувальної структури кам'яного храму, але сам силует ускладнився. Головний західний фасад даного типу храмів увінчується щипцем та двома стрункими вежами. Плани і фасади набувають криволінійних обрисів, що надає споруді пластичності. Дві вежі на західному фасаді характерні для храмів Західної Європи (капела "Сорок святих" в Німеччині, монастир в Банце арх. Йоганна Динценгофера).



Рис. 4. Головний фасад монастиря. Фото 2008 р.



Рис. 5. Дзвіниця монастиря. Фото 2008 р.

Споруди келій та гімназії симетрично примикають до храму, що мають стриманий характер архітектурного вирішення; декором для них служать на всю стіну дзеркало та прості обрамлення періодично розташованих вікон. Завершуються фасади тонкопрофільованим карнизом із двохстилим дахом.

Важливою доповнюючою доміантою в композиції монастиря є дзвіниця, яка в архітектурно-просторовому вирішенні має субпідрядне значення. Триярусна, квадратна в плані, з арочним

проїздом, завершується шоломовидним дахом зі шпилем, увінчаним хрестом (рис. 5). Ярусність композиції підкреслюється карнизами складного профілю. Стіни фасадів вирішені лаконічно, де-що строго без ліпного декору, проте декором служать ніші різної форми, що створюють гру світла і тіні. Таке архітектурне вирішення дзвіниць характерне для василіанських монастирів.

Оригінальність композиційного вирішення монастирського ансамблю полягає, насамперед, у його розташуванні, оскільки храм і келії монастиря утворюють ламану в плані лінійну структуру, витягнуту вздовж осі, перпендикулярної поздовжній осі храму.

Своєрідне художнє вирішення має майданчик перед церквою, який піднесений від дороги на висоту кількох метрів й облицьований тесаним каменем. На центральній осі храму розміщена кам'яна ніша зі скульптурним зображенням св. Онуфрія. Знизу на верхній майданчик ведуть симетрично розміщені півкруглі сходи. Тут стояла різьблена кам'яна Богородиця роботи невідомого скульптора 1811 р., що символізувала Непорочне Зачаття.

Бучацький монастир славився гімназією, заснованою 1754 р., де, крім загальноосвітніх предметів, читали курс риторики (з 1770 р.), курс філософії (1773–1784 рр.), де навчалась молодь із земель галицької, львівської, белзької, перемишльської, сяниської, з Поділля, Волині та Наддніпрянської України, яка налічувала від 523 до 1000 учнів [10]. При монастирі існував конвікт (школа-інтернат) для убогих учнів, а також велика бібліотека, архів та музей, де зберігались ікони о. І. Головацького [4; 5].

**Висновки.** Хрестовоздвиженський монастирський ансамбль відіграє першорядну роль у силуеті міста і є прикладом поєднання архітектурної та ландшафтної домінанти. Будівничі, використовуючи особливості ландшафту, створили своєрідний, гармонійний ансамбль, котрий вражає своєю величчю та красою і є невід'ємною частиною планувальної й образної структури Бучача.

Результати дослідження можуть бути використані реставраторами під час проведення комплексних реставраційних робіт монастирського ансамблю з метою усунення протиріч у підходах до архітектурно-художніх особливостей цього об'єкта.

1. Площанський В. М. Бучач / В. М. Площанський // "Слово". – Львів : [б. в.], 1865. – Ч. 66.
2. Мальчинський І. С. Монастырь оо.Василианъ въ Бучачі / І. С. Мальчинський // Временник Ставропигійского Института... на год 1895. – Львов : [б. в.]. – С. 126.
3. Лукань Р. о. ЧСВВ. Василіанські монастирі в Станіславівській єпархії / о. Р. Лукань ЧСВВ. – Львів : [б. в.], 1935.
4. Ваврик Михайло о. ЧСВВ. По василіанських монастирях / о. М. Ваврик ЧСВВ. – Торонто, 1958. – С. 111–125.
5. Стоцький Ярослав. Монастир Отців Василіан Чесного Хреста Господнього в Бучачі 1712–1996 р. / Ярослав Стоцький. – Львів : Видавництво отців Василіан "Місіонер", 1997. – 145 с.
6. Лукань Р. о. ЧСВВ. Василіанські монастирі в Станіславівській єпархії / о. Р. Лукань ЧСВВ. – Львів : [б. в.], 1935 р. – С. 3–16 // "Нова Зоря". – Х. – 1935 (829), 1935 (833), 1937 (835).
7. Там само.
8. Мацієвський М. Шематизм провинції св. Спасителя Чина св. Василя Великого в Галиції и короткий погляд на монастири и монашество руске / М. Мацієвський. – Львов : [б. и.], 1867. – С. 6–23, 102–120.
9. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР в 4 т. – К. : Будівельник, 1986. – Т. 4. – С. 50, 53–54, 77–80, 82–83.
10. Лукань Р. Статті, виписки до історії шкіл і місійного інституту в Бучачі / Р. Лукань // ЦДІА України у Львові. – Фонд 364, оп. 1, спр. 42.

*Автором статті здійснено аналіз планування монастиря в Бучачі. Проаналізовано просторове розвиток архітектури монастирського ансамблю і його архітектурно-художественний образ, виражений в композиції споруджень в цілому, церкви з келіями і гімназією, звонниці на протязі XVII–XVIII століть.*

**Ключевые слова:** монастирський архітектурний ансамбль, планування, композиція, просторове розвиток.

*The article is devoted the study of development of architecture of vasilianskogo of monasterial band in Buchachi. The analysis of rozplamuvannya monastery is conducted. Spatial development of monasterial band is rotined during XVII–XVIII of item.*

**Key words:** monasterial ensembl, church of Honest Cross, structure of temple, monastic cell, gymnasium, bell tower, composition decision.

УДК 766.03:76.03 (477)

ББК 85.15 (4 Укр.)

Наталія Станкевич

## ІКОНОГРАФІЯ РЕКЛАМНОГО ПЛАКАТА ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*На прикладах творів рекламного плаката Галичини аналізуються іконографічні складові. Характеризуються шрифтові плакати, а також їхні орнаменти, атрибути й емблеми періоду модерн і арт-деко – як мистецькі ідеї та виразники рекламної комунікації. Розглядаються рекламні плакати із символічними зображеннями жіночих постатей: Муза, Весна, Королева. Мотиви: жінка за роботою, сцени розваг, ярмарки, свята, виставки. Споживання вина, пива, цукерок, печива, шоколаду і кави. Реклама мила, парфумів і косметики. Етнографічні сцени тощо.*

**Ключові слова:** рекламний плакат, іконографія, сцени, сюжети, модерн, арт-деко, шрифти, орнаменти, Галичина.

Термін "іконографія" є ключовим у мистецтвознавчій науці. Він часто трапляється в дослідженнях про сакральне мистецтво і не тільки. Цей термін має кілька значень: систему, перелік, опис осіб і сюжетів, атрибутів і декору; відповідні правила їх виконання; інтерпретацію, тлумачення зображеного матеріалу; врешті, метод іконографічного аналізу.

Є підстави вважати, що поняття "іконографія" запровадив французький теоретик Іполіт Тен у праці "Філософія мистецтва" (1865–1869). Однак лише в кінці століття його сприйняли й підхопили вчені, а в 30-х роках ХХ століття Ервін Панофський обґрунтував іконографічний метод дослідження [1, с.237].

"Позитивістська історія мистецтва, – на думку Яна Білостоцького, – формуючи базу під велику працю: інвентаризація старовини та енциклопедичний виклад біографій художників, створила іконографічний реєстр для дослідження їхньої символіки" [2, с.250]. Звідси випливає, що іконографічний реєстр здійснений ученими наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття – це сталий іконографічний корпус тем і сюжетів. Міркування підтверджують найважливіші праці з іконографії Миколи Покровського, Миколи Кондакова, Франца Краузе, Еміля Мале, Андрія Грабаря та інших.

На противагу малярству чи скульптурі рекламний плакат до 90-х років ХХ століття не розглядався в іконографічному вимірі. І лише з поширенням "світової павутини" виникла потреба у відповідній систематизації та типологізації творів мистецтва іконографічними засобами. Сьогодні плакати кількох європейських країн легко знайти на сайтах інтернету. Можна сподіватися, що рекламний плакат Галичини з музейних збірок Львова також незабаром буде внесений на сторінки всесвітньої мережі, а тому висвітлення його іконографії сьогодні є актуальним і практичним завданням.

Принцип іконографічної систематизації та ідентифікації полягає в застосуванні тематичних визначників. Для зручності їх розділюємо на два рівні. До першого відносимо твори з текстами, орнаментами та символічними мотивами. До другого – плакати з фігуративними та сюжетними зображеннями, підтримані шрифтовими засобами.

Текстовий іконографічний тип є найпростішим, з'являється наприкінці середньовіччя [3, с.82]. Він демонструє безпосередній зв'язок між вербально-усною та вербально-візуальною рекламою. Очевидно, його поява безпосередньо залежала від розповсюдження писемності й таких видів текстової реклами, як оголошення та афіша. І перша, і друга вимагали більш-менш розгорнутого викладу. Афіша рекламувала різноманітні видовища: концерт, виставу, лекцію, художню виставку, спортивні змагання тощо.

Плакати з текстом і без малюнків у музейних колекція трапляються рідко. Можливо, через скромні мистецькі засоби, які не завжди дозволяли створити шрифти. Іноді текстові плакати, афіші прикрашували рамочками, віньєтками, невеликими символічними зображеннями.

Частіше виготовляли текстово-орнаментальні плакати, в яких оздоблення займає не менше третини всієї площі композиції. Це окремий іконографічний тип з яскраво вираженою декоративністю. Наприклад, плакат "ІІ український ярмарок в Станіславі" 1926 року містить текстову частину в картуші, а все оточення заповнює рослинний орнамент із квітами, неначе намальований вільно від руки (відношення тексту й оздоблення – 2:3).

Афіша повідомляє про відкриття виставки Гуртком діячів українського мистецтва – "4 українська мистецька виставка" 1926 року у Львові також має текстову частину та декоративну



у співвідношенні 1:2. Оздоблення твору складається із центрального зображення, що нагадує браму Заборовського в подвір'ї Софійського собору в Києві (XVIII ст.), обабіч вона оточена релієфом із квіткових гілок.

Емблематична іконографія плакатів належить до найпоширеніших малюнків. Вона вирізняє твори зі вставками зображень знаків, предметів, тварин тощо, які умовно або символічно виражають певне поняття, ідею. Так, на плакаті “1-sza wystawa”, крім цього лаконічного напису (розміщений півкругом), є малюнок молотка і кліщів на тлі орнаменту, що загалом демонструє знаряддя праці ремісників. Очевидно, це афіша виставки народного промислу 1905 року у Львові. Аналогічною є іконографія афіші виставки побутових предметів, меблів, що відбулася 1916 року в Промисловому музеї Львова. Її автор Осінський зобразив шафу, дзеркало як декоративну заставку до текстової частини (остання займає  $\frac{3}{4}$  твору).

Книги, як символи знання, інтелекту та інтелігентності, часто виступають іконографічними мотивами на плакатах. Наприклад, афіша Промислового міського музею у Львові (10-ті рр.) нагадує вікно й водночас полицю з книгами, а вгорі розміщено сову з розкритими крилами, що є також символом мудрості. Книги символізують видавничу справу і збут. Це добре видно на плакатах 20-х років львівського видавництва та книгарні “Атлас”, виконаних у декоративній стилістиці арт-деко.

Серед численних мотивів, які впливали на особливості іконографії плакатів, необхідно виокремити зображення різних технічних транспортних засобів, зокрема автомашин, тракторів, паротягів, пароплавів (стосується імпорту кави) тощо. Однак найбільшу популярність мали легкові автомобілі. Їх охоче малювали для реклами шоферського навчання, придбання акумуляторів, мастил і самих авто. На плакатах 30-х років можна побачити бюїк “Шевроле” фірми “Дженерал моторс”, чеського виробництва “Шкоду”, зображену в порівнянні зі стрімко літаючим птахом.

Львівське пиво рекламоване на плакатах малюнком пляшки з текстом “Львівське пиво додає воно здоров'я, сили і гумору” або “натюрмортом” у вигляді відкоркованої пляшки з наповненим келихом, склянкою, бокалом пива. Цей тип іконографії відомий з античної та середньовічної торгівельної “вивіски”: виставляли в натурі саме той товар, який пропонувався для збуту [3, с.36]. У період класичного середньовіччя вивісками служили тільки знаки й стилізовані символи. Згодом до них додавали одне або кілька слів [4, с.24–25]. Тому рекламовані предмети найчастіше зображали на плакатах 20–30-х років ХХ століття. Наприклад, спиртова лампа “Rustikus”, леза для гоління “Rivo”, домішки й заміники кави “Колінка” в упаковках, порошок для прання “Rinso”, пляшечки туалетної води “Pulza” тощо.

Краєвид як іконографічний тип митці-плакатиستی застосовували переважно для туристичної та відпочинкової реклами. Наприклад, плакат “Борислав”, “Великий Любень”, “Галичина” з краєвидами цих міст, афіша “IX wystawa fotografii artystycznej” у Львові 1925 року містить фотографію площі Ринок із фонтаном та скульптурою “Діани” Гартмана Вітвера.

Очевидно, зображення важливих видів транспорту, різноманітних побутових предметів, об'єктів природи необхідно трактувати як іконографічну групу символів, пов'язану із шрифтовими та декоративними засобами виразності.

Фігуративно-сюжетний іконографічний рівень складається з однофігурних, двофігурних та багатофігурних сюжетів, які розкривають ті чи інші мотиви зображення. Передовсім виділимо нечисленні зображення тваринного світу. Так, стилізована фігура лева символізувала XI міжнародний ярмарок у Львові 1931 року. Білим силуетом, неначе колаж, вона виступає на синьому тлі плаката. Текстова частина у відношенні до зображення становить 3:5. Емблемою українського сокілства став намальований на плакаті сокіл – “III краєвий здрив українського сокілства у Львові” 1934 року. Тератологічні символи пташок, голова лані використані для реклами виставки декоративних картонів 1927 року.

Рідкісним є крупний мотив метелика на афіші виставки Яцека Мальчевського, влаштованої Товариством прихильників пластичного мистецтва у Львові (30-ті рр. ?), поєднання тексту і малюнка приблизно 1:1.

В окремих випадках трапляються символічні фрагментарні зображення: чоловічі та жіночі голови, кисті рук тощо. Наприклад, на двоколірному плакаті “Український жіночий конгрес. Станіславів 23–27 VI 1934.” майстерно зображено жіночі голівки (три у профіль, дві з тильного боку), голови-маски п'яти чоловіків є на згаданому плакаті “Rivo”, а руку, що тримає монету, використано на плакаті “Ощаджені сотики основа господарської розбудови” (30-ті рр. ?).

Поширені жіночі фігуративно-символічні зображення (поясні або в повен ріст) – Муза, Весна, Королева – демонструють гармонію й красу. Найбільше ці романтичні та сентиментальні іконографічні мотиви застосовував чеський художник Альфонс Муха [5, с.25–31]. У 10–20-ті роки ХХ століття вони також набули популярності в Галичині, зокрема на афішах мистецьких виставок, театральних акторок Ади Реган, Елізи Розне, Елени Герхард, на плакатах для реклами мила, зубної пасти, цукерок, печива, вина тощо.

Жіноча тема в іконографії плаката займає панівне, центральне місце. Дівчат малюють оголеними, в екстравагантному модному одязі, у скромному буденному або в локально етнографічному строях. Переважно це залежить від зображуваної ситуації. Так, реклама шампуню для купання фірми “PENG” спонукала художника зобразити рудоволосу панночку роздязненою. Аналогічно мотив ню застосований на плакаті про санаторій сірчанних ванн “Любень Великий” (20-ті рр.?).

Популярною була іконографія рекламних плакатів: жінка працює за швейною машинкою, фотографує, готує каву, варення, розвішує на шнурки випрану білизну, прасує електричною праскою, збирає на стерні колоски (із закликком польською: “Не втрачте жодного зернятка!”) тощо. Іноді та сама тема, відома в кількох країнах, спрямована на рекламу різних речей. Наприклад, у процесі розвішування білизни на плакаті з Амстердама та Львова пропонується використовувати мило “Seastar” і “Sunlajf”, а на віденському творі роботи Тео Матейко – жіночу білизну “Lille” (30-ті рр.).

Не менш ефектно подано сюжетні теми відпочинку та розваг жінки: 1) у Великому Любені вона прогулюється поблизу фонтана; 2) за косметичним столиком; 3) курить сигарети “Dames”, “Złota pani”, “Pani”; 4) слухає радіо слухавками “Polmet” (Львів, 1926); 5) танцює (переважно такі зображення є на театральних афішах).

Жінка часто виступає на плакатах демонстраційним об'єктом реклами в прямому чи переносному значенні. Здається, Т.Матейко один із перших знайшов влучний спосіб показати згадану вже жіночу білизну або гумки для закріплення панчіх. Для цього автор зобразив не тільки дуже коротеньке платтячко на сидячій панночці, а також і пустотливого амура, який своєю стрілою від лука крадькома відтягнув гумку на її носі. Інші митці такі рекламні сюжети робили з меншою винахідливістю. Жінка тримає в руках лотерейні білети або календарі на 1929 рік, електричну лампочку “Zareg” або мило “Rewolwer”; одна панянка захопленим поглядом дивиться на друкарську машинку фірми “Continental”, інша – фірми “Protos”.

Іконографія чоловічих тем переважно пов'язана з інформацією про різноманітні свята, ярмарки, спортивні змагання тощо. Зразком можуть служити афіші: “Сокільське обласне свято” у Львові 1927 року – зображений юнак у військовій формі з прапором; “Свято сільського господаря” 1929 року і “Воеводська сільськогосподарська виставка” 1931 року в Тернополі мають схожу іконографію; Митець А.Андрейчин на афіші “День українського спорту” (Львів, 1927 року) намалював спортсмена, бігуна, який долає перешкоди.

Гумористичний образ коминаря, що з висоти бажає щастя в лотереї “Руно” (львівський плакат 30-х рр.) або невдахи друкаря, в якого з рук падають нові примірники календарів на 1928 рік.

Іконографію вершника на коні художники застосовували для афіш “Targi wschodnie” у Львові 1930, 1932 років та для інформації про кінні перегони того ж часу.

Парні постаті чоловіка і жінки становлять окрему іконографічну групу. Наприклад, на афіші “Загальна виставка краєва у Львові” 1894 року: у крузі розміщено символічну галицьку пару в оточенні знаків та атрибутів для урочистого настрою. Двофігурну іконографію іноді використовують щоб підкреслити родинність, боса і працівницю, парних сценічних персонажів тощо.

Трифігурна іконографія трапляється рідше, ніж багатофігурна. Це реклама лотереї “Фантова” (Краків, 1905 р.); паризька афіша зі скрипичним ключем початку ХХ століття, варшавська реклама фабрики газових апаратів 1926 року та львівський плакат “Даймон світової марки” 20-х років.

Іконографія дитячих сюжетів невелика за кількістю, але привертає увагу творчими знахідками: дівчинка випускає мильні бульки, на найбільшій – віддзеркалення усміхненого обличчя її мами, поруч напис “Наше мило туалетне з фабрики “Tlen” (Львів, 20-ті рр.). Утім, найбільше діти смакують солодощі. Микола Бутович, автор плаката “Ароза!” (очевидно, так називається порошок до печива, Львів, 30-ті рр.), зобразив дівчину, яка несе на тарілці торт, а навпроти – собачка, що лащиться, стоячи на задніх лапах. Інший твір містить фантазійне зображення ого-

леного малюка з келишком у руці верхи на індику, а поруч стоять різноманітні пляшки з лікерами Бачевського (Львів, 30-ті рр.).

**Іконографія плакатів**

Іконографічні рівні	Іконографічні групи	Мотиви ідентифікації
Текстово-декоративний	Текстова	шрифтові шрифти, рамки, віньєтки шрифти, орнаменти
	Текстово-символічна	шрифти, предметні знаки шрифти, краєвиди
Фігурно-сюжетний	Фігуративна	фігури тератологічні фрагменти людини постать людини вершник на коні
	Сюжетна	двофігурні мотиви трифігурні мотиви багатофігурні сцени пейзаж та багатофігурні сцени

Багатофігурні, масові сцени на плакатах подані на нейтральному тлі або з використанням пейзажу, відповідної архітектури тощо. Перший спосіб є на афіші східного ярмарку у Львові 1921 року, виконаний художником К.Ганішевським. Автор висвітлив торгівлю й зустрічний рух людей різних національностей на конях, візках, автомобілях. Натомість реклама львівського пива має іконографію масової сцени на ярмарковій площі містечка (на передньому плані гуцул і гуцулка). Усі п'ють пиво. Внизу текст польською: "100 літ живе, хто львівське пиво п'є!" Інший плакат представляє типову львівську пивницю початку ХХ століття з численними відвідувачами середнього статку.

Барвиста картина, що зображає святковий гурт гуцулів біля дерев'яної церкви зимою, стала своєрідною рекламою екзотики для європейських туристів із текстом "Польська на Гуцульщині", трьома мовами. Цей твір має аналогію: дерев'яний костел і навколо нього люди літньою порою, а внизу напис – "Польська – Гірський Шлонськ".

**Висновки**

Іконографічний аналіз плакатів Галичини демонструє широкий вибір тем, які мають текстово-декоративний і фігурно-сюжетний рівні. Вони поділяються на чотири групи: 1) текстова, 2) текстово-символічна, 3) фігуративна, 4) сюжетна. Встановлено, що іконографічні рівні та групи є спільними, універсальними в мистецтві плаката. І лише ідентифікаційні мотиви, їхні стилістичні відмінності становлять національну та локальну концепцію рекламних творів. Вони використовують шрифт, орнамент, предметні знаки, символи, емблеми, краєвиди, фігури тера-

тологічні та антропологічні, поодинокі, парні, трифігурні та масові сцени. Жіноча тема є головною в рекламному плакаті, виражає привабливу життєву філософію потреб і спокус.

1. Панофський Е. Іконографія та іконологія / Е. Панофський // Мистецтвознавство'99 : науковий збірник. – Львів : СКІМ, 1999. – С. 225–254.
2. Białostocki J. Pięć wieków myśli o sztuce / J. Białostocki. – Warszawa, 1976. – 294 s.
3. Ученова В. В. История рекламы / В. В. Ученова, Н. В. Старых. – М. : [б. и.], 2002. – 303 с.
4. Ромат Е. В. Реклама / Е. В. Ромат. – М. : [б. и.], 2003. – 556 с.
5. Ulmer R. Mucha // R. Ulmer. – Köln ; London ; Madrid, 2000. – 95 s.

*На примерах произведений рекламного плаката Галичины анализируются иконографические составные. Характеризуются шрифтовые плакаты, а также их орнаменты, атрибуты и эмблемы периода модерн и арт-деко – как художественные идеи и выразители рекламной коммуникации. Рассматриваются рекламные плакаты с символическим изображением женских образов: Муза, Весна, Королева. Мотивы: женщина за работой, сцены развлечений, ярмарки, праздники, выставки. Потребление вина, пива, конфет, печенья, шоколада и кофе. Реклама мыла, парфюмерии и косметики. Этнографические сцены и т. п.*

**Ключевые слова:** рекламный плакат, иконография, сцены, сюжеты, модерн, арт-деко, шрифты, орнаменты, Галичина.

*Iconographic components are analyzed on the examples of the advertising posters of Galychyna territory (Western Ukraine). Wording posters are characterized in the system with their ornaments, attributes and symbols of the modern and art-deco periods as the creative ideas and exponents of the advertising communication. Advertising posters are examined with symbolic icons of women figures: Muse, Spring, Queen, with motifs of working woman, scenes of entertainment, fairs, holidays, exhibitions and consumption of wine, beer, sweets, chocolate and coffee. Advertising of soap, perfume, cosmetics and ethnographic subjects are also examined in the research.*

**Key words:** advertising poster, iconography, image, subject, modern style, art-deco, fonts, ornaments, Galychyna.

**Ілюстрації**



Плакат "XI Targi Wschodnie". Папір, літографія, 113x82. Львів, 1931р. МЕХП інв. ЕП 62226.



А.Алдрійчин "День українського спорту". Папір, літографія, 100x70. Львів, друк. А. Гереліс, 1927р. МХП інв. 64003а.



Я.М. "Український жіночий конгрес. Станіславів". Папір, літографія, 95x63. Львів, 1934 р. МХП інв. ЕП 63998.



Ф.Зайковський. "Jarmark Wzrostu Krajowuch". Папір, літографія, 112x76. Львів, 1911 р. МХП інв. ЕП 61878.

УДК 7.012: 7.036  
ББК 85.127

### СПЕЦИФІКА РАДЯНСЬКОГО ДИЗАЙНУ 30–50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Оксана Бейлах

*Стаття присвячена досвіду спостережень над розвитком радянського дизайну 30-х – початку 50-х років минулого століття, етапу в історії розвитку експериментальних досліджень у галузі архітектури і мистецтва, який був скрутий жорсткими ідеологічними умовами. Автор дійшла висновку, що протягом 30-х – початку 50-х рр. експериментальна творчість у галузі дизайну, архітектури й культури була паралізована репресивним режимом, і в результаті був упущений історичний шанс, наданий 20-ми рр., перетворити радянське мистецтво цієї доби на творчого лідера ХХ століття.*

**Ключові слова:** радянський дизайн, архітектура, мистецтво, експериментальна творчість, сталінізм у мистецтві.

Осмилення культурно-історичної спадщини набуває особливого сенсу, оскільки пов'язано як з пізнавальним інтересом, так й об'єктивною оцінкою з приводу зазначеного періоду на сучасному етапі. Унаслідок тоталітарної політики сталінського режиму спостерігався занепад мистецтва, архітектури й культури загалом. Щоб проаналізувати специфіку доби сталінізму, слід насамперед розглянути гнітючі умови, в яких перебувало мистецьке життя на той час, а саме: створення так званих комітетів у справах мистецтв із чіткими репресивними положеннями щодо контролювання їх діяльності.

Багато публікацій про особливості тоталітарної культури пов'язано з іменами таких дослідників, як: Е.Андреев, М.Герман, О.Голубець, Б.Гройс, В.Житков, В.Манін, А.Морозов, Ф.Раззаков, Полікарпов, К.Соколов. Публікації І.Голомштока розкривають схожість стилістики й тематики мистецтв тоталітарних суспільств. В останні роки з'являється багато публікацій, що широко й об'єктивно висвітлюють дану проблему. Серед авторів: Є.Громов, Д.Моссе, Е.Радзинский, які з різних сторін характеризують, оцінюють й аналізують середовище й культуру радянського періоду.

Метою статті є визначити впливи політичних настанов 30-х – початку 50-х рр. на формування експериментального напрямку в радянському дизайні.

Ідеологічна й пов'язана з нею політична атмосфера сталінського режиму позначилася на долі авангардних концепцій, на новаторсько-архітектурних ідеях, які в 20-ті рр. мали велике значення для формування обличчя нової держави у світовому культурному й мистецькому кон-

текстах. Державне припинення авангардних пошуків 20-х рр. певною мірою ізолювало радянську культуру від світового художнього процесу, який став чужорідним тілом для сталінського режиму. Цей період зламав творчі долі фундаторів радянського авангарду, які підняли планку новаторських пошуків до рівня світових художніх відкриттів. Колишнім авангардистам довелося "перевиховуватися" під нові стандарти сталінської соціальної моделі, а ті, що не вписувалися в естетичні ідеали режиму, втрачали доступ до проектних і мистецьких замовлень, а іноді – й життя [5, с.178–180].

Метою тоталітарної епохи був ідейно-політичний напрям, гасло якого – "побудова соціалізму в країні" – був прийнятий на Пленумі ЦК ВКП(б) 1928 року. Як наслідок – контролювання всіх процесів життєдіяльності людей державою, яка все бачить і все знає, і Сталін готувався перетворити країну на зразкову вітрину досягнень радянської влади. У формуванні сталінського культурного канону паралельно існували терор і терпимість, і чим більш оптимістичним і радісним було радянське мистецтво ("соціалістичне за формою, реалістичне за змістом"), будинки, книги, кіно, тим важчим ставало життя.

Закінчивши розгром партії, армії та радянської верхівки, Сталін логічно задумав завдати останнього удару – по культурі. Проголошується "перебудова фронту мистецтва", починається кампанія за "мистецтво, зрозуміле для мільйонів трудівників". Установка – "тільки шедеври" – була характерна для суб'єктивних смаків Сталіна до творчих надбань радянських учених, письменників, діячів мистецтва та культури. Його слово було вирішальним й оскарженню, а тим більше спростуванню, не підлягало. Був створений комітет зі справ культурно-мистецької діяльності, який зобов'язаний був повсякденно контролювати діяльність "театрів та видовищних заходів, кіно-організацій, музичних, художньо-живописних, скульптурних і інших установ", а також навчальних закладів, що готують кадри працівників театру, кіно, музики і образотворчих мистецтв. Під цими гаслами "добивали" залишки Авангарду [8, с.478–480].

Наступила пора приборкання думки, були "дбайливо" розгромлені всі види мистецтв. "Культ особи" (особливо в 40-ві – на початку 50-х рр.) посилював ідеологію в галузі художньої політики (жорстокі, жахливі за змістом партійно-урядові постанови про творчість Анни Ахматової та Михайла Зощенка 1946 р., про оперу "Велика дружба" Ваню Мураделі 1947 р. та ін.). "... Письменники думають, що вони політикою не займаються. Написала людина красиво, і все. А там є погані, шкідливі місця, думки, які отруюють свідомість молоді. Чому я неполюбляю людей як Зощенко? Тому, що вони пишуть щось таке, схоже на маячню. Чи можемо ми допустити на керівній посаді людей, які це дають у друк?.. У нас журнал – не приватне підприємство. Він не має права пристосовуватися до смаків людей, які не хочуть визнавати наш лад. Хто не хоче перебудовуватися, наприклад Зощенко, нехай забирається до всіх бісів. Не нам же переробляти свої смаки, не нам пристосовувати свої думки і відчуття до Зощенко і Ахматової. Хіба Ганна Ахматова може виховувати? ..." [6, с.48–53].

Недовго чекала розгрому і музика. У спеціальній ухвалі від лютого 1947 року особливо жорстко знищувалися два головні улюбленці Заходу – С.Прокоф'єв і Д.Шостакович. У літературній газеті "Правда" під різними заголовками "Сумбур замість музики", "Зовнішній блиск і фальшивий зміст" з'являються статті, що критикують оперу Д.Шостаковича "Леді Макбет Мценського повіту" та п'єсу М.Булгакова "Мольєр" [7, с.148–153].

Арешти наукової і технічної інтелігенції були частиною особливого плану. Створена система партійних начальників об'єднувала професійних революціонерів, які погано розбиралися в техніці й економіці. Хід індустріалізації довів їх катастрофічну некомпетентність (серед секретарів обкомів не мали вищої освіти 70 відсотків, а серед секретарів райкомів і того більше – 80 відсотків). Блискучих інженерів Туполева, Стечкина, Корольова посадили за ґрати й наказали забезпечити найкращими умовами. "...Годувати тістечками, але не випускати. Нехай працюють й конструюють потрібні країні речі, а ізоляція дасть необхідну секретність, що дуже важлива для військових цілей". Так були придумані "шарашки" – тюремні інститути для інтелігенції, де під жорстким контролем трудилися кращі уми [6, с.287].

Щодо архітектури, то жодна з архітектурних епох не була спрямована настільки функціонально, як сталінська, на поведінку й спосіб життя людини<sup>1</sup>. Відбувалася "стильова переорієнтація" мистецтва, яке тепер мало обслуговувало державну систему. При цьому відкидалися ті

<sup>1</sup> Можливо, з нею може змагатися лише епоха останніх десятиліть правління барокового "короля-сонця" Людовіка XIV у Франції, дуже схожа за формою на диктатуру і так само антигуманна.



форми творчої спадщини минулого, які суперечили політичній доктрині [3, с.95]. Причому, переважно – зовсім недавнього минулого. Як виявилось, “сучасній архітектурі” не пасував конструктивізм із його супрематичними ідеями, “містами майбутнього”, геометричними абстракціями, котрі не відповідали затвердженій уяві про красу, і тому сферу мистецької діяльності держава поставила під свій пильний контроль. “Посилення вагомості ідейно-художніх проблем архітектури” означало, що новий класичний стиль є більш ідеологічно виважений, ніж конструктивізм, який начебто був нездатний вирішувати людські потреби так, як того потребував час. Затвердження норм “сталінського класицизму” відбулося на Першому з’їзді радянських архітекторів СРСР 1934 року<sup>1</sup>. Відтак організовувалися різні конкурси проектів житлових будівель і держaparату, які б мовою архітектури відтворювали показну велич “великої сталінської епохи”, споруд технічно досконалих, економічних, зручних і навіть ошатних.

В архітектурних проектах демонструвався синтез архітектурних стилів історичної спадщини: готичне стремління висоти, староегипетська монументальність, грецька гармонія пропорцій, давньоримська велич.

Простежувалися спільні стилістичні ознаки: надмірна монументальність, експресивність, аскетична суворість темно-сірих стін, підкреслений динамізм і помпезність, символіка, декоративізм, надмірні карнизи, арки, портали, колони.

Про експериментальну творчість слід було забути або ж експериментувати лише в певних рамках, заданих традицією класицизму. Для “оригінальності” підходу Сталіна характерним було й те, що під впливом гасла “наздогнати” Захід він визначав і плани реконструкції міст. Відомі висотні будівлі 40–50-х років, складові класичного силуету Москви, Києва, Харкова є пам’ятниками “модернізації”, копіювання західної моделі і пам’ятниками самому Сталіну. Вони ніби доводили: ми здатні перегнати американські хмарочоси, ми теж уміємо будувати такі висотні будівлі [4, с.56–60]. Проте під час реконструкції міст було знищено багато будівель історичного значення, перш за все православні храми. Таких випадків було дуже багато – десятки тисяч: так “старі більшовики” боролися з “релігійним дурманом”. Оскільки “поліпшення” зовнішнього вигляду міст здійснювалося з відома вказівок Сталіна і Політбюро, то їх слід вважати безпосередньо відповідальними за знищення історичної пам’яті.

Однак архітектурно-художні задачі все одно не вирішували проблем соціально-житлового будівництва. Швидке зростання потреб масового будівництва унаочило безперспективність такого підходу. Але незаперечним є той факт, що в роки першої п’ятирічки збудовано 1500 гігантських промислових підприємств (машинобудівні заводи, металургійні та хімічні комбінати), які заклали основи індустріальної могутності радянської держави.

Ідеологічний тиск сталінського режиму мав негативний відбиток на долі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Соціальне становище позбавляло митців свободи творчості. Мистецтво, яке не було пристосоване до “кайданних вимог”, не мало права на існування. Такі умови призводили до стандартизації, авторитарності, одноманітності в мистецькому житті. Асортимент робіт зривався до примітивних речей із нашаруванням символіки, що була покликана виконувати ідеологічно-виховне замовлення держави. Хоча стиль в образотворчому мистецтві носить назву “соціалістичний реалізм”, у ньому спостерігається надто мало реалістичного. Твори відображали міфічні ідеали радянського суспільства, без життєвої правди та мистецької вартості. Вони безликі та однакові за стилем, оскільки були наслідком виконання інструкцій, а не проявом творчості [1, с.108]. Соціалістичній культурі був потрібен майстер-виконавець, а не творець-експериментатор. У культурній політиці Сталін планомірно втягував творчих особистостей у державно-партійну систему, враховуючи їх амбіції та честолюбство. Митців нагороджували орденами, вшановували званнями, вводили в партійні комітети, президії, урядові комісії [2, с.458–462]. Крім того, проводилося масове оновлення керівних кадрів, на зміну дореволюційній інтелігенції приходили некомпетентні “новоспечені” спеціалісти з робочого класу, які смиренно підпорядковувалися наказам зверху. Саме це й потрібно в умовах становлення тоталітарного режиму, оскільки поза такими настановами він не міг би існувати [3, с.115].

Відверто агітаційну, ідеологічну спрямованість і показовий характер мала виставкова та музейна діяльність. Ці заходи були покликані слугувати доказом “невпинного розквіту радянського мистецтва”, що насправді було ширмою значно складніших реалій. Привертає увагу факт експонування одних і тих самих творів на різних виставках, оскільки гіперболізовані здобутки радянського мистецтва не могли забезпечуватися новими й новими творами, а отже, виставкові експонати виступали як “художня фальш”.

Отже, ідеологічна політика тоталітарного режиму мала негативне спрямування на мистецьку діяльність. Будь-яка зміна усталених канонів трактувалася як державна зрада і каралася відповідним чином за “справедливими радянськими законами”. Утім, сьогодні художні твори доби “соціалістичного реалізму” розцінюються як дивацьке явище, яке давно відійшло в минуле і до якого нема вороття, як яскрава ілюстрація тоталітарного мистецтва як такого, і кошторис на вартість цих творів зростає щороку. З одного боку, цей інтерес можна пояснити іронічним ставленням до заідеологізованого, до фотографічності точного мистецтва “відтворення дійсності” (а ніяк не перетворення, не переосмислення), з іншого – як суспільну оцінку колишньої реальності, в якій “не все було так погано, як зараз тлумачать”. Однак слід наголосити, що протягом 30-х – початку 50-х рр. ХХ ст. експериментальна творчість у галузі дизайну й архітектури була безперечно паралізована репресивним режимом, і в результаті був упущений історичний шанс перетворити радянське мистецтво цієї доби на передове. Хоча в історії нема умовного способу, але якби на початку 30-х не з’явилася постанова ЦК ВКП(б) “Про перебудову літературно-художніх організацій” (1932 р.), радянська практика дизайнерського експериментального пошуку 20-х могла б дати неперевершені зразки художнього формування матеріальних речей, і тим самим вивести радянське мистецтво, архітектуру і дизайн на світовий рівень, ставши в один ряд з європейськими художніми надбаннями.

1. Громов Е. Сталин: искусство и власть / Е. Громов. – М. : Эксмо, Алгоритм, 2003. – 287 с.
2. Жидков В. Десять веков российской ментальности: Картина мира и власти / В. Жидков, К. Соколов. – С. Пб., 2001. – 604 с.
3. Даниленко В. Сталинизм на Украине: 1920–30-ті роки / В. Даниленко, Г. Касьянов, С. Кульчицький. – К. : [б. в.], 1991. – 249 с.
4. Белая Л. Сталин / Ласло Белая, Т. Краус. – [б. г.] : изд. полит. литературы, 1989. – 153 с.
5. Моссе Д. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма / Д. Моссе. – М. : Центрполиграф, 2003. – 450 с.
6. Радзинский Э. Сталин / Эдвард Радзинский. – М. : Вагриус, 2003. – 307 с.
7. Раззаков Ф. Век террора. Хроника покушений / Ф. Раззаков. – М. : ЭКСМО, 1997. – 278 с.
8. Семенов С. Иосиф Сталин. Жизнь и наследие / С. Семенов, В. Кардашов. – М. : Новатор, 1997. – 541 с.

*Статья посвящена опыту наблюдений за развитием советского дизайна на протяжении 30-х – начала 50-х годов прошлого века, этапа в истории развития экспериментальных исследований в области архитектуры и искусства в жестких идеологических условиях. Автор констатирует, что на протяжении 30-х – начала 50-х гг. экспериментальное творчество в области дизайна, архитектуры и культуры было парализовано репрессивным режимом, и в результате был упущен исторический шанс 20-х гг. – превратить советское искусство этого времени на творческого лидера ХХ века.*

*Ключевые слова: советский дизайн, архитектура, искусство, экспериментальное творчество, сталинизм в искусстве.*

*Article is devoted to experience of supervision above development of the Soviet design during 30 – first half 50-th, a stage in a history of development of experimental researches in the field of architecture and arts which was will squeeze rigid ideological conditions. The author comes to a conclusion, that during 1930 – first half 1950th experimental creativity in the field of design and architecture has been paralyzed by a repressive mode and as a result the historical chance given 1920th on has been missed, to transform Soviet art of this time into the creative leader of XX century.*

*Key words: the Soviet design, architecture, art, experimental creativity, Stalinism in art.*

<sup>1</sup> Сама назва була стилістично дивною: якщо в СРСР існували лише радянські архітектори, навіщо додавати назву “СРСР”. Можливо, латентно передбачалося, що існували в СРСР і нерадянські, себто “буржуазні” архітектори.

## ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.071:781.972  
ББК 85.311.1

Ганна Карась

### ДІЯЛЬНІСТЬ ОСВІТНІХ ІНСТИТУЦІЙ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ДІАСПОРІ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена висвітленню діяльності навчальних інституцій кобзарського мистецтва української західної діаспори на сторінках журналу "Бандура" (Нью-Йорк, США). Здійснено спробу встановити типологію освітніх кобзарських інституцій діаспори, виокремити роль громадських організацій та професійних бандуристів у їх становленні.

**Ключові слова:** українська західна діаспора, музична освіта, бандура, журнал, школа, курси.

Українська еміграція впродовж ХХ ст. здійснювала велику роботу для розвитку освіти та мистецтва, відновлення українських культурно-освітніх традицій. Вагомим є внесок бандуристів у ці процеси. Їх діяльність висвітлюється в роботах А.Горняткевича, В.Мішалова, М.Досінчука-Чорного, Р.Савицького-мол., В.Дутчак та ін. Важливим є дослідження джерел, зокрема зарубіжної періодики, в яких містяться матеріали про діяльність навчальних інституцій кобзарського мистецтва. У статтях О.Правдюка, М.Селівачова та В.Дутчак [1] частково висвітлено проблеми кобзарської освіти на сторінках журналу *Бандура*, проте всебічного аналізу вона ще не отримала.

**Мета** дослідження полягає у висвітленні діяльності навчальних інституцій кобзарського мистецтва діаспори на сторінках журналу *Бандура*. Для цього необхідно вирішити ряд завдань: проаналізувати випуски журналу *Бандура*; на цій основі встановити типологію освітніх кобзарських інституцій діаспори; виокремити роль громадських організацій та професійних бандуристів в їх становленні. Джерелом для статті обрано літературно-музичний журнал української діаспори *Бандура*, який видавала з 1981 р. Школа Кобзарського Мистецтва (далі – ШКМ) у Нью-Йорку (США). Тут друкувалися статті, що торкалися найрізноманітніших тем, так чи інакше пов'язаних із бандурою. Домінантними були публікації, присвячені становленню й розвитку бандурної освіти в зарубіжжі. Їх авторами переважно були бандуристи – інструктори, організатори освітнього процесу: М.Чорний-Досінчук, В.Мішалов, А.Горняткевич, А.Хранюк, В.Родак, І.Махлай та інші. Значна частина журнальних матеріалів має інформативний характер, оскільки видання було зорієнтоване не тільки на бандуристів, але всіх, хто цікавився музичною культурою українців.

В Європу та США бандуру завезли українці другої еміграційної хвилі на початку ХХ ст. Започаткування бандурної справи в зарубіжжі пов'язане з постаттю українського кобзаря, педагога Василя Ємця, який з 1920 р. жив у Празі, де організував школу і капелу бандуристів [2]. Переїхавши до Парижа 1939 р., він створив капелу бандуристів, з якою гастролював у Канаді, США. З 1940 р. В.Ємець оселився в Лос-Анджелесі, де продовжив свою діяльність [3]. Отже, зародження кобзарської освіти в зарубіжжі відбувається в Празі, а її фундатором виступає В.Ємець, який, переїхавши до США, вплинув на її подальший розвиток. Ще однією постаттю, діяльність якої мала значний вплив на розвиток кобзарського мистецтва в діаспорі, був Григорій Китастих. 1941 р. він створив в Україні Капелу бандуристів ім. Т.Шевченка (далі – КБШ). У серпні 1942 р. колектив примусово був вивезений до Німеччини, а його керівник був в'язнем фашистського концтабору. 1949 р. капела виїхала в Детройт (США), гастролювала містами Америки, Канади, Австралії, Європи й стала найпотужнішою мистецькою одиницею, яка впливала на розвиток бандурного мистецтва в зарубіжжі. Від 1964 р. Г.Китастих жив у Чикаго і керував КБШ до кінця життя. Митець багато уваги приділяв освіті й вихованню бандуристів: провадив курси гри на бандурі в різних містах Канади і США [4]. Він виховав багато музикантів, які створили десятки молодіжних ансамблів бандуристів у США, Канаді, Англії, Австралії. В 1953–1954 навчальному році відкривається клас гри на бандурі при Українському Музичному Інституті в Нью-Йорку. Засновником класу і першим учителем стає Г.Китастих. Пізніше на цю посаду директор інституту Р.Савицький запросив Р.Левицького [5], який працював тут 25 років (1954–1979 рр.), виховавши десятки здібних бандуристів. Різноманітні форми освітніх інституцій підготували появу в 1972 р. ШКМ у Нью-Йорку, яка стала найбільш відомою та авто-

ритетною не лише в зарубіжжі, але й в Україні. Її засновником та адміністратором тривалий час був Микола Чорний-Досінчук [6], традиції якого згодом продовжив Ю.Китастих. М.Чорний, якого в діаспорі називали *апостолом бандури*, за власні кошти закупив 65 інструментів для заснованої школи, що стала першим стаціонарним навчальним закладом для бандуристів, своєрідним координуючим навчально-методичним центром для всього зарубіжжя. Школа видавала бюлетень *Кобзарський листок* (вийшло 98 випусків), який згодом переріс у журнал-квартирник *Бандура*, що виходив упродовж більше 20-ти років. На його сторінках знаходиться всестороннє висвітлення діяльності М.Чорного та ШКМ. Форми роботи закладу: навчання і семінари в класі бандури та семінари, виступи, концерти, виставки кобзарського мистецтва не тільки в Нью-Йорку, але в багатьох країнах світу. Серед провідних педагогів навчання гри на бандурі в ШКМ: С.Кіндзерявий-Пастухів, В.Юркевич, згодом випускники школи – Ю.Китастих, Л.Чорна, І.Махлай, М.Фаріон. Вони проводили активну творчу й педагогічну діяльність не тільки в ШКМ, але в інших осередках українського зарубіжжя – Південній Америці, Європі, Австралії. У 90-х рр. існували чотири групи навчання ШКМ – у Нью-Йорку, Асторії та Йонкерсі. У Нью-Йорку в Церкві св. Юра заняття для учнів проводив Ю.Китастих, в Асторії – А. Куцевич (випускник Львівської консерваторії). Її група переросла в ансамбль бандуристок *Вишиванка*, а сама бандуристка викладала гру на бандурі в Музичному Інституті Нью-Йорка. Бандуристи – емігранти "четвертої хвилі" (випускники вищих музичних навчальних закладів України) активно включаються в освітній та творчий процеси. Приватні уроки гри проводили Ю.Китастих, А.Куцевич, М.Андрець. Учнівський ансамбль *Гомін степів* (1982 р., кер. Ю.Китастих) репрезентував українське мистецтво в іноетнічному середовищі на міжнародних фестивалях. 1999 р. нью-йоркський ансамбль бандуристів відзначив своє 25-річчя. У концерті з цієї нагоди виступили інструктори, ансамблі з Нью-Йорка, Асторії, а також гість із Києва Р.Гриньків. А.Кохан і Ю.Китастих прочитали лекції з народного співу в залі Церкви св. Юра для представників різних народностей, віку та професій. 2000 року відбулися концерти гостей з України – бандуристів Р.Гриньківа, Т.Лазуркевича. Координуючим органом ШКМ є його управа, а виконавчим директором з 2000 р. обрано І.Лехіцького (один із засновників ансамблю *Гомін степів* і його музичний директор) [7]. Школа бандури ім. Г.Китастого започаткувалася при Українському Православному Соборі св. Володимира у Пармі (Клівленд) 1983 р. А 1993 р. тут було 23 учні [8]. Протягом 1983–2000 рр. у школі навчалася більше 140 учнів. Багато з них відвідували бандурні табори *Кобзарська січ* в Емлентоні (Пенсільванія) та *Україна* в Лондоні (Канада), деякі з них стали інструкторами [9]. Сформувався бандурна традиція і в Північній Каліфорнії: у 1970–80-х рр. у Сан-Франциско відбувалися курси гри на бандурі, які проводили В.Китастих та Р.Ритачка. В Сакраменто бандура появилася 1989 р. із приїздом випускниці Львівської консерваторії ім. М.Лисенка Олі Герасименко. 1994 р. вона організує дитячий ансамбль бандуристок Школи Українознавства, який активно виступає на святах, інтернаціональних фестивалях. 1999 року ще одна випускниця цієї ж консерваторії А.Ільчук організує тут молодіжний ансамбль бандуристок. 2000 р. за старання О.Герасименко й завдяки директору Школи Українознавства було закуплено дитячі бандури Львівської фабрики музичних інструментів *Трембіта* та розпочався новий набір бандуристів при цій школі. У статті, присвяченій бандурі в Сакраменто, подається Інтернет-адреса, за якою можна довідатися про новини із життя цього колективу: [www.ukrtherschool](http://www.ukrtherschool) [10]. Члени КБШ із Детройта, піклуючись про майбутнє, у 80-х рр. організують кобзарські табори для молоді. 1979 р. такий табір (55 учасників) відбувся в Пенсільванії на оселі *Всіх Святих* УПЦ. Усі доповідачі – члени капели, а колектив інструкторів очолював Г.Китастих. У програмі курсів були лекції з історії української та західноєвропейської музики, кобзарства, співу, сольфеджіо, слухання музики [11]. Табори надалі стають дієвою освітньою інституцією, оскільки постійно відбуваються протягом 1988–2000 рр. [12]. Дбаючи за вишкіл наставників, 1981 р. на оселі *Діброва* в Брічтоні (штат Мічиган) члени КБШ (кер. В.Китастих) проводять табір інструкторів для 42-х учасників із 6-ти американських штатів і 3-х канадських провінцій [13]. Серед предметів – теорія музики, диригування, ансамблева гра і спів, вокал. Лекції про українські народні інструменти, історію бандури, думи читає А.Горняткевич, про історію капел бандуристів, виконавські стилі, техніку гри – П.Гончаренко. Тут провели давній кобзарський ритуал *вінчання з бандурою*, який вперше на американському континенті був відновлений у Канаді в таборі культурного заглиблення *Село-79*. 14 інструкторів узяли участь у цьому обряді. Курс для інструкторів гри на бандурі з різних країн Європи, Аргентини, Канади і США відбувається 1988 р. у Нью-Йорку. Його організаторами виступає

Товариство Українських Бандуристів<sup>1</sup> (*дали* – ТУБ), КБШ із Детройта, ШКМ у Нью-Йорку та Рада Мистецтв штату Нью-Йорк. Головною темою курсу було технічне навчання початківців. Також викладали загальні принципи музичної педагогіки, елементарну теорію музики, аранжування, систематичний підхід у поєднанні співу й гри на бандурі та лекцію *Зіновій Штокалко і кобзарські лади*. Проводились індивідуальні заняття. Важливою формою навчання були дискусії про роль бандури в українському суспільстві та в діаспорі. ТУБ та КБШ планували проводити курси щорічно [14]. Оскільки основними організаторами культурницького життя в діаспорі виступали громадські організації, то найчастіше саме вони засновували мистецькі колективи. Так, 1958 р. у Нью-Йорку при осередку СУМА (Союз Української Молоді Америки) зорганізовано гурток бандуристів (кер. П.Данилів) [15], 1972 р. постав ансамбль бандуристок ім. Лесі Українки при Школі Українознавства в Бавнд Бруці (кер. Р.Левицький, В.Юркевич, Н.Галіон) [16]. 1986 р. у Нью-Йорку відбувся курс *Українська народна музика й народні інструменти* (організатор – ТУБ). Програма курсу була поділена на чотири частини: теоретично-історичну, іструментальну, співочу і новотворчу. Перша відбувалася у формі лекцій та дискусій (А.Горняткевич). Учасники змогли послухати нові переписи з оригінальних валикових звукозаписів творчості старців-кобзарів, зроблених у 1908–1909 рр., а також записи співу З.Штокалка. Гру на народних іструментах викладали: Кен Блум із Нью-Йорка, Ф.Гарасимчук із Тандер Бея, Ю.Китастих із Нью-Йорка, М.Постолан із Великої Британії. Використовувались форми пояснень та концертів-демонстрацій, відеопокази (про залишки українського лірництва в Канаді). У співочій програмі увага приділялась українському багатоголосцю і ритуальній пісенності. До новотворчої частини цього курсу включалися не тільки проблема відтворення старовинної музики, але й демонстрація різних способів вжитку цієї ж музики в модерній композиції. В.Мороз зорганізував прослуховування звукозапису пісенної традиції гуцульських музик; на лірі виконав два інструментальні дуети. Був продемонстрований спосіб застосування старовинних музичних форм до сучасної композиції, прослухані звукозаписи українських билин, музику до яких скомпонував З.Штокалко. Для самостійної роботи використовувалась бібліотека народної музики. Завершення двотижневих курсів продемонструвало різновекторність навчального процесу, в основу якого був покладений принцип збереження українських національних традицій [17]. 1983 р. ТУБ організував Кобзарську Освітню Комісію, основною метою якої було сприяння розвитку кобзарства, способом придбання, публікацій і поширення музики та літератури про бандуру. Було сформовано бібліотеку музичних творів, статей, видано більше 10-ти збірок нот та педагогічні матеріали для кобзарських курсів і шкіл [18]. Згодом, на замовлення комісії та КБШ, було виготовлено малі дитячі бандури, які стали стимулом у навчанні гри на інструменті [19]. Кобзарське мистецтво в Канаді почало активно розвиватись у 50-х рр., а освітні інституції були такими ж, як і в США. Бажання вдосконалити гру на бандурі спричинили наполегливе навчання на літніх курсах, що почали організовуватись у 60-х рр. Кількість бажаних відвідувати курси зростала з року в рік, і вже у 80-х нараховувалось біля 135 учасників. Великої популярності набули щорічні літні кобзарські табори в Онтаріо. Проходили вони під патронатом КБШ, а організатором було Об'єднання Демократичної Української Молоді (ОДУМ) на власній оселі *Україна*. В 1982 р. навчанням було охоплено 62 дітей, 10 інструкторів. 1989 р. на IX таборі, присвяченому 1000-літтю хрещення Руси-України, кількість учасників збереглася такою ж. ОДУМівський кобзарський табір *Української єдності* відбувся, як і попередні (проводились більше 20 років), на оселі *Україна* в серпні 1990 р. в Лондоні (Канада) і нараховував близько 50-ти учасників. Мистецькими координаторами табору були В.Родак, В.Мішалов, інструкторами – довголітні учасники кобзарських таборів з вищою музичною освітою: О.Родак, Л.Метулинська, М.Андрець, О.Береговий. О.Родак використовувала в навчанні метод З.Кодая [20]. Традиція проведення цього табору прослідковується 1997 р. [21]. Важливо, що інструктори, керівники ансамблів бандуристів також наполегливо навчалися. Так, на IX хоровому семінарі в Едмонтоні 1984 р. із 19-ти учасників було 8 бандуристів. Під впливом фахових диригентів бандуристи стають вибагливішими до хорового репертуару та виконання, адже частина з них керує церковними та світськими хорами [22]. Літній табір *Бандура* відбувається на оселі *Сокіл* (поселення Гекстон) у 2000 р. (кер. В.Мішалов) [23], а перший юнацький табір капели

<sup>1</sup> ТУБ створене 1982 року найбільш активними випускниками ШКМ за підтримки Українського Вільного Університету (*дали* – УВУ) в Мюнхені.

бандуристів *Золоті струни* (2001 р.) – на СУМівській оселі *Веселка* (Актон, Онтаріо) [24]. У 1982, 1984 рр. у Монреалі, Торонто ОДУМівський Ансамбль Бандуристів ім. Гната Хоткевича організував курси гри на бандурі [25]. Цікавим був табір культурного заглиблення *Село-79*, де відбулися заходи СУМ Канади на оселі св. Софії. Тут відновили давній кобзарський ритуал *вінчання з бандурою* [26]. Ще одна форма кобзарської освіти – семінари в Альбертському університеті, які проводив А.Горняткевич. Так, 1981 р. він збагачує доповідь виконанням думи про Марусю Богуславку під власний акомпанемент бандури [27]. На різдвяний кобзарський семінар у Скарборо (Торонто, 1997 р.) прибуло 43 дітей із Північної Америки. Ідею щодо його організації подав В.Мішалов, який викладав поряд з Ю.Китастих і В.Войтом, Л.Стельмашенко та Р.Мішаловою. Важливо, що всі учасники семінару виступили на концерті у складі Молодіжної капели бандуристів ім. Г.Китастого з Торонто, а програма концерту базувалася на українському музичному фольклорі в опрацюванні композиторів України та діаспори. Під час проведення семінару відбувся фестиваль бандурного мистецтва в Інституті св. Володимира. Своє мистецтво демонстрували відомі бандуристи-педагоги В.Мішалов, Ю.Китастих і В.Войт, які виконували маловідомі українські історичні пісні та власні твори [28]. Оскільки останнім часом у бандуристів зростає зацікавлення технічними можливостями харківського способу гри на бандурі, то 2000 р. В.Мішалов разом із Канадською фундацією *Бандура* організували в Торонто перший семінар за участю відомого знавця цього способу гри П.Деряжного з Австралії, який удосконалював свої знання у Г.Бажула – учня Г.Хоткевича [29]. Подібні інституції кобзарської освіти ми прослідковуємо і в інших країнах поселення українців. В українських осередках в Австралії існували школи гри на бандурі, літні табори, гуртки чи інтенсивні курси з удосконалення гри на бандурі [30]. Школа юних бандуристів у Сідней з 1970 р. існувала тільки як кобзарська студія при Українській Центральній школі ім. княгині Ольги під керівництвом Г.Бажула, пізніше – П.Деряжного. 1974 р. за клопотанням Г.Бажула школа організаційно приєднується до Української Центральної школи ім. кн. Ольги, а на допомогу П.Деряжному приходять молодий бандурист зі студіями в Київській консерваторії В.Мішалов (з 1976 р. – керівник школи). П.Деряжний створив також свою окрему платну *Юну Кобзарську Школу*, а сестра В.Мішалова Роксоляна керувала школою гри на бандурі. Кобзарські табори в Сідней відбувалися періодично з 1982 р. [31]. Школа гри на бандурі в Мельбурні існує з 1978 р. (кер. І.Якубович), а в 1986 р. нараховувала 20 учнів. Після навчання в закладі можна було вступити до консерваторії, здавши іспит із бандури. Г.Батицький був першим учнем, який зробив це успішно [32]. Ще одна форма освітньої діяльності – крайові семінари бандуристів – здійснювалась у Сідней та Мельбурні, де була заснована організація під назвою *Українські Кобзарські Семінари Австралії* [33]. Перший такий семінар відбувся 1982 р. (кер. В.Мішалов) [34]. Навчальних шкіл, які давали б вищу освіту в галузі виконавства та викладання гри на бандурі не було, тому 1986 р. Сіднейський університет відкрив безкоштовні студії на ступінь бакалавра музики в галузі бандури, де використовувалася програма Київської консерваторії з додатковими заняттями харківським стилем [35]. Бандурна справа розвивалася й у Південній Америці. Початки кобзарства в Бразилії були важкими. Першим, хто познайомив нашу спільноту в цій країні з бандурою, був В.Куц, який грав у 20-х рр. на бандурі, виготовленій місцевими майстрами. Кобзар І.Бойко, який прибув сюди 1964 р., почав сам виготовляти бандури [36]. У 80-х рр. процес творення нових бандурних осередків, колективів, шкіл в українських поселеннях Бразилії та Аргентини стимулюється меценатською допомогою М.Чорного. Завдяки йому сюди було направлено близько 300 бандур, кілька десятків сопілок та інструкторів ШКМ, які організували й проводили курси гри на бандурі. Так, у 1987–1988 рр. у Бразилії відбулися двотижневі курси гри на бандурі, які провів Ю.Китастих. 1988 р. навчання першого тижня спочатку проходило в Куритибі, а другого – в Прудентополісі [37]. Фото із журналу представляють школу кобзарського мистецтва в Куритибі (кер. Є.Крива) [38]. Започаткування кобзарського мистецтва та освіти в Аргентині пов'язане з іменами Й.Сніжного, А.Чорного, Ю.Приймака. Й.Сніжний деякий час проживав у Шанхаї, де виготовляв бандури й організував ансамбль бандуристів. Після 20-ти років він переселяється в Парагвай, де також започатковує ансамбль бандуристів. 1954 року митець переїжджає до Аргентини, де засновує першу школу бандуристів у передмісті Буенос-Айреса та концертний кобзарський квартет [39]. На початку 60-х рр. при філії Товариства *Просвіта* в Ляважоль В.Качурак створив Студію бандуристів [40]. 1986 року з його ініціативи засновується Кобзарська студія в м. Обера [41] та Школа юних бандуристів при капелі ім.Т.Шевченка в Буенос-Айресі.



Спочатку вчителькою тут була М.Собенко-Сищик, а згодом О.Береговий [42]. 1988 р. Ю.Китастий проводить курс гри на бандурі в Буенос-Айресі в приміщенні філії товариства *Просвіта* для 24-х учасників, у м. Апостолес та в м. Обера (по 18 курсантів). Крім лекцій гри на бандурі, Ю.Китастий із кожною групою проводив заняття з нотної грамоти та теорії, а також давав сольні концерти [43]. Цього ж року перший курс гри на бандурі відбувається в м. Апостолес, який проводить учень В.Качурака – О.Береговий із Буенос-Айреса, в 1990 р. інтенсивний курс тут проводить М.Спасюк-Полутрянк [44]. Навчання гри на бандурі проводилось інструкторами ШКМ із Нью-Йорка й у містах Парагвай та Венесуела, що також висвітлено на сторінках журналу.

Що ж до країн Європи, то центром кобзарського мистецтва була Німеччина. 1984 р. заходами Фундації УВУ в Мюнхені відбувся перший університетський акредитований курс кобзарського мистецтва. Для 21 учасника (це були українці різного віку зі Швеції, Франції, Англії, Бельгії та Німеччини) вели курс бандуристички з Нью-Йоркської ШКМ Л.Чорна та Н.Гончаренко: вивчалися основи гри на бандурі чернігівським і полтавським стилями, різної складності технічні вправи, спів у хорі. Репертуар складався з народних пісень, які в кінці курсу виконувались під час концерту [45]. 1985 р. новий академічний курс *Українські народні пісні і бандура* при УВУ мав на меті розглянути елементи національної народної музики в контексті європейської народної музики. Головним викладачем був В.Китастий. Курс завершився концертом його учасників, а програму складали українські народні пісні різних жанрів. Були продемонстровані сольні та ансамблеві форми виконання [46]. 1986 р. при УВУ (кер. А.Горняткевич) відбувся 2-й курс бандуристів під назвою *Порівняльний фольклор. Українські думи*. Окрім практичної гри на бандурі, слухачі аналізували окремі думи [47]. 1988 р. IV курс тут проводять бандуристи М.Дейчаківський та О.Родак. Учасниками його стала студіююча молодь із Бельгії, Голландії, Франції, Швеції, Польщі та Німеччини [48]. Керівником курсів 1990 р. був М.Фаріон [49]. У Польщі перший ансамбль бандуристів було засновано наприкінці 60-х рр. у м. Тщєбятів, керівник якого П.Лахтюк того ж року проводить перші лекції бандурного мистецтва у Варшаві. 1977 р. єдина на той час у Польщі фахова бандуристка А.Хранюк (закінчила Київську консерваторію) створила дитячий гурток бандуристів в єдиній українській школі ім. Т.Шевченка (Варшава). 1978 р. у Перемишлі утворилась перша група бандуристів під протекторатом Українського Суспільно-Культурного Товариства (*далі* – УСКТ) з ініціативи бандуристки О.Левчишин, а інструктором був В.Пайташ. Згодом його очолювали А.Хранюк, О.Левчишин. У Білому Борі був створений гурток бандуристів при українській початковій школі (педагог А.Хранюк), який через брак коштів 1980 р. припинив існування [50].

Неабияку роль в освітніх процесах відіграв журнал *Бандура*, який не тільки містив різноманітні інформативні матеріали про навчання гри на бандурі, але й опублікував кілька курсів гри на інструменті, складених Г.Хоткевичем, Г.Ткаченком, В.Мішаловим [51], теоретичні та практичні узагальнення *Кобзарського підручника* З.Штокалка, які здійснила В.Дутчак, рецензії А.Горняткевича, статтю З.Штокалка [52]. Відома бандуристка О.Герасименко, очоливши часопис, звернулася до “кожної школи, ансамблю, окремих виконавців... поділитися новинами, поглядами на бандурне мистецтво” [53]. Таким чином, це видання виступає методичною опорою для освітніх інституцій українського зарубіжжя. Проаналізувавши випуски журналу за 1981–2002 рр. та узагальнивши відомості, які містяться на його сторінках, встановлюємо таку типологію освітніх кобзарських інституцій діаспори: різноманітні школи та студії гри на бандурі як основний тип освітньої інституції (школи бандуристів, школа бандури, школи кобзарського мистецтва, юні кобзарські школи, студії бандуристів, кобзарські студії, гуртки бандуристів); літні кобзарські табори та курси (літні кобзарські табори для молоді, табори інструкторів, табори культурного заглиблення, різноманітні курси, в тому числі курси гри на бандурі, літні курси гри на бандурі); класи гри на бандурі при музичних закладах; студії при університетах; семінари (хорові, інститутські); комісії (Кобзарська Освітня Комісія). Порівнюючи встановлену нами типологію освітніх кобзарських інституцій діаспори з мережею освітніх кобзарських закладів в Україні, відзначаємо, що перша має широко розгалужену структуру, в якій переважають різноманітні короткотермінові курси, а також новітні форми, відсутні на Батьківщині. Координуючим методично-творчим центром освітнього простору бандурного мистецтва впродовж майже сорока років виступає ШКМ із Нью-Йорка, яка завжди зберігала бандурні традиції (особливо це стосується харківського способу гри на бандурі, який в Україні був забутий), а в останні два десятиліття отримує високопрофесійну кадрову підтримку з рідної землі. Становлення й розвиток

кобзарської освіти в діаспорі відбувався завдяки різним українським громадським організаціям: ТУБ, Товариству *Просвіта*, ОДУМ, СУМ, УСКТ тощо; професійним бандуристам (В.Ємець, Г.Китастий, Ю.Китастий, В.Мішалов, П.Деряжний, А.Хранюк, О.Герасименко та ін.); науковим інституціям (УВУ, університети, інститути). Підсумовуючи, відзначимо, що журнал *Бандура* є цінним джерелознавчим об'єктом для дослідження освітніх процесів у діаспорі, оскільки великий масив матеріалів протягом тривалого часу присвячено становленню й розвитку освітніх інституцій бандурного мистецтва в зарубіжжі, а це, у свою чергу, дає підстави для аналізу та узагальнень із даної проблеми.

1. Правдюк О. Журналові “Бандура” сповнилося 10 років / Олександр Правдюк // Бандура (Нью-Йорк). – 1991. – № 37–38. – С. 44–45; Селівачов М. Журнал “Бандура” / М. Р. Селівачов // Там само. – 1991. – № 37–38. – С. 46; Дутчак В. Часопис “Бандура” (Нью-Йорк). Двадцять років у річчій розвою кобзарського мистецтва / Віолетта Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – К. : [б. в.], 2002. – Вип. 1 (2). – С. 34–41.
2. Фото школи гри на бандурі Василя Ємця в Празі (1923 р.) та Другої капели бандуристів (1925 р.) // Бандура (Нью-Йорк). – 1981. – № 3–4. – С. 31.
3. The famous virtuoso of bandura VASSYL YEMETZ // Там само. – 1981. – № 1. – С. 31–35; Савицький Р. Василь Ємець у звукозаписах. До 110-річчя з дня народження / Роман Савицький // Там само. – 2000. – № 73–74. – С. 15–18.
4. І. М. Бандура в Клівленді / І. М. // Там само. – 1981. – № 1. – С. 29.
5. Фото “Клас бандури при УМІ, рік 1954; Початки кобзарства в Нью-Йорку” // Там само. – 1985. – № 13–14. – С. 40–44.
6. Пам'яті Миколи Чорного присвячено випуск журналу № 69–70 за 1999 рік.
7. Річний звіт школи кобзарського мистецтва Нью Йорку // Там само. – 2000. – № 71–72. – С. 39–40.
8. Школа бандури в Клівленді // Там само. – 1993. – № 45–46. – С. 55.
9. Баслядинська Н. Клівлендська школа бандуристів процвітає / Наталія Баслядинська // Там само. – 2000. – № 73–74. – С. 26–27.
10. Оленюк М. Бандура в Сакраменто, Каліфорнія / Марта Оленюк // Там само. – 2002. – № 78. – С. 18–22.
11. Прокопчук П. Один день на кобзарському таборі / П.Прокопчук // Там само. – 1981. – № 1. – С. 23–26.
12. Kravetz O. Bandura camp – 1988 / Olga Kravetz // Там само. – 1989. – № 27–28. – С. 54–55; Kytasty I. “This is cemp?” / I. Kytasty // Там само. – 1991. – № 35–36. – С. 53–54; Бебко А. Кобзарський табір 1990 Емлентон Пенсільванія / Андрій Бебко, Ігор Махлай // Там само. – С. 55; Булавка Н. Через ту бандуру бандуристкою стала... (Про табори “Кобзарської Січі” в Емлентоні) / Наталка Булавка // Там само. – 1992. – № 41–42. – С. 58–59; Герасименко-Олійник О. Бандура для радості / Оля Герасименко-Олійник // Там само. – 2000. – № 73–74. – С. 29–31.
13. L. C. Bandura instructors' camp / L. C. // Там само. – 1981. – № 3–4. – С. 36–37.
14. Лещук Д. Курс інструкторів гри на бандурі / Дарка Лещук // Там само. – 1989. – № 27–28. – С. 57.
15. Початки кобзарства в Нью-Йорку // Там само. – 1985. – № 13–14. – С. 40–44.
16. Галіон Н. Ансамбль бандуристок імені Лесі Українки / Ніна Галіон // Там само. – 1985. – № 11–12. – С. 54.
17. Туркевич Л. Товариство бандуристів організувало курс народної музики / Лаврентія Туркевич // Там само. – 1987. – № 19–20. – С. 44–47.
18. Кобзарська освітня комісія // Там само. – 1989. – № 27–28. – С. 59–60.
19. Махлай І. Дитячі бандури – заохочують шкільну молодь / Ігор Махлай // Там само. – 1991. – № 35–36. – С. 56.
20. Родак В. XI-ий кобзарський табір “Української єдності” під гаслом “Ми є. Були. І будемо ми!” / Валентина Родак // Там само. – 1991. – № 37–38. – С. 54–55; Rodak O. ODUM Bandura Camp / Oksana Rodak // Там само. – С. 60–61.
21. Bulawka N. SUMMER BANDURA CAMPS OF' 97 / Natalia Bulawka, Sparkylaw Lys, I.P. Svobodno // Там само. – 1997. – № 61–62. – С. 61–62
22. Родак В. Кобзарське хорове мистецтво в Канаді / Валентина Родак // Там само. – 1989. – № 31–32. – С. 49–52.
23. Зелінська-Шевчук О. Оселя “Сокол” – літній табір “Бандура” / Оксана Зелінська-Шевчук // Там само. – 2000. – № 73–74. – С. 34–35.
24. Зелінська В. Перший юнацький табір капели бандуристів “Золоті струни” / Віра Зелінська // Там само. – 2001. – № 76. – С. 28–29.
25. Критюк М. Другий канадський 4-денний курс гри на бандурі / Марійка Критюк // Там само. – 1984. – № 7–8. – С. 68–69.
26. Горняткевич А. Відновлення традицій / Андрій Горняткевич // Там само. – 1981. – № 2. – С. 6–7, 10.
27. Семінари. Д-р Горняткевич Андрій // Там само. – 1981. – № 3–4. – С. 28.

28. Ляхович М. Відбувся різдв'яний кобзарський семінар / Михайло Ляхович // Там само. – 1998. – № 65–66. – С. 59–60.
29. Мішалов В. Перший семінар, присвячений харківському способу гри на бандурі / В. Мішалов // Там само. – 2001. – № 75. – С. 22.
30. Австралія. V.Mishalow // Там само. – 1985. – № 11–12. – С. 56.
31. Сіднейська школа юних бандуристів // Там само. – 1981. – № 1. – С. 21–22; Бажул Г. Альфа і омега мистецької одиниці в Сіднеї / Григорій Бажул // Там само. – 1985. – № 13–14. – С. 27–32.
32. Ансамбль бандуристів в Мельборні // Там само. – 1986. – № 17–18. – С. 53–54.
33. Там само.
34. Мішалов В. Перший семінар бандуристів Австралії пройшов з повним успіхом / В. Мішалов // Там само. – 1982. – № 2(6). – С. 54–56.
35. Австралія. V.Mishalow // Там само. – 1985. – № 11–12. – С. 56.
36. Полигач В. Бандуристи на бразилійському континенті / Василь Полигач // Там само. – 1986. – № 15–16. – С. 51–52; Бойко І. Початки кобзарства у Бразилії / І. Бойко // Там само. – 1986. – № 17–18. – С. 58.
37. Корчагін О. Курс гри на бандурі в Прудентополі / Ольга Корчагін // Там само. – № 21–22. – С. 50–52; Корчагін О. Другий курс гри на бандурі / Ольга Корчагін // Там само. – 1989. – № 27–28. – С. 37–38.
38. Школа кобзарського мистецтва Куритиба – Бразилія (фото) // Там само. – 1995. – № 53–54. – С. 51–53.
39. Мішалов В. Бандурист Йосип Сніжний / Віктор Мішалов // Там само. – 1988. – № 25–26. – С. 1–3.
40. Капеля бандуристів ім. Тараса Шевченка в Аргентині // Там само. – 1981. – № 2. – С. 10–11.
41. В. К. У Міссіонес ростуть молоді бандуристи / В. К. // Там само. – 1987. – № 21–22. – С. 46–48; Цимбалістий, о. В. ЧСВВ. Бандура і бандурист Ю. Китасти у Прудентополісі / о. Василь Цимбалістий // Там само. – С. 49.
42. Марта. Школа малих бандуристів в Буенос Айрес / Марта // Там само. – 1988. – № 25–26. – С. 59; Школа юних бандуристів при капелі ім. Т.Шевченка, Буенос Айрес, Аргентина // Там само. – 1993. – № 43–44. – С. 35–36.
43. Рубінець М. Ю. Китасти знову відвідав Південну Америку / Михайло Рубінець // Там само. – 1989. – № 27–28. – С. 38–40.
44. Шевчук, с. Д., ЧСВВ. Бринять “Живі струни” в Апостолес /с. Діонізія Шевчук, ЧСВВ, проф. Маргарита Спасюк-Полутрянка // Там само. – 1988. – № 25–26. – С. 56–57; Спасюк-Полутрянка М. Молоді бандуристи провінції Міссіонес / Маргарета Спасюк-Полутрянка // Там само. – 1990. – № 33–34. – С. 47–49.
45. Мазур Л. Перший європейський кобзарський курс / Любомир Мазур // Там само. – 1984. – № 9–10. – С. 30–34; Гой П. Слово голови фундації УВУ під час концерту бандуристів у Мюнхені / П. Гой // Там само. – 1986. – № 15–16. – С. 38–40.
46. Фундація УВУ спонзує новий курс “Українські народні пісні і бандура” влітку 1985 року // Там само. – 1985. – № 11–12. – С. 57; Кузь Б. Вдалих концерт курсу бандуристів у Мюнхені / Б. Кузь // Там само. – 1986. – № 15–16. – С. 41–43.
47. Кузь Б. Грай, бандуро, грай мені на чужині... / Б. Кузь // Там само. – 1987. – № 19–20. – С. 35–37.
48. Учасник курсу. Живі струни // Там само. – 1989. – № 27–28. – С. 44–46; Rodak O. Munich'88 Bandura course / Oksana Rodak // Там само. – С. 46–47.
49. Кобзарський курс при УВУ в Мюнхені – 1990 // Там само. – 1990. – № 33–34. – С. 46.
50. Хранюк А. Польща. Варшава / Анна Хранюк // Там само. – 1984. – № 7–8. – С. 53; Левчишин О. Перемишль / Ольга Левчишин // Там само. – С. 56–57; Хранюк А. Білий Бір / Анна Хранюк // Там само. – С. 57–59.
51. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / Гнат Хоткевич ; за заг. ред. В. Мішалова. // Там само. – 1985. – Ч. 1. – № 13–14. – С. 17–19. – Ч. 2 // Там само. – 1986. – № 15–16. – С. 10–13. – Ч. 3 // Там само. – 1986. – № 17–18. – С. 26–31. – Ч. 4 // Там само. – 1987. – № 19–20. – С. 3–8. – Ч. 5 // Там само. – 1987. – № 21–22. – С. 15–21. – Ч. 7 // Там само. – 1988. – № 25–26. – С. 13–18. – Ч. 8 // Там само. – 1989. – № 27–28. – С. 14–22; Ткаченко Г. Основи гри на народній бандурі / Г. Ткаченко // Там само. – 1988. – № 23–24; Mishalow V. A brief description of the zinkiv method of Bandura playing / Victor Mishalow // Там само. – 1984. – № 7–8. – С. 13–15; Mishalow V. The Kharkiv style: an introduction. Part 1 / V. Mishalow // Там само. – 1982. – № 2(6). – С. 23–26. – Part 2. // Там само. – 1985. – № 13–14. – С. 20–23. – Part 3 // Там само. – 1986. – № 15–16. – С. 31–34. – Ч. 5 // Там само. – 1987. – № 21–22. – С. 32–33.
52. Дутчак В. “Кобзарський підручник” Зіновія Штокалка / Віолетта Дутчак // Там само. – 2000. – № 71–72. – С. 21–23; Горняткевич А. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах: Кобза О.Вересає, Бандура Г.Ткаченка. Торбан Ф. Відорга. – К. ; LitSoft, 1997. – 148 с. / А. Горняткевич [рец.] В. Г. Кушпет // Там само. – 2000. – № 73–74. – С. 58–59; Штокалок З. Критичні зауваги до сучасного кобзарства / Зіновій Штокалок // Там само. – 1981. – № 3–4. – С. 11–15.
53. Герасименко-Олійник О. Звернення до читачів / Оля Герасименко-Олійник // Там само. – 2000. – № 71–72. – С. 1.

*В статті дан аналіз діяльності освітніх установ кобзарського мистецтва української західної діаспори на сторінках журналу “Бандура” (Нью-Йорк, США). Автор зробила спробу створити типологію освітніх кобзарських установ діаспори, визначити роль громадських організацій і професійних бандуристів в їх становленні.*

*Ключевые слова:* українська західна діаспора, музикальне виховання, бандура, журнал, школа, курси.

*The article is dedicated to the elucidation of the activity of educational institutions of the Art of an itinerant player on the kobza of Ukrainian West Diaspora that is shown on the pages of magazine “Bandura” (New York, USA). The attempts of typology of educational of an itinerant player on the kobza institutions of Diaspora establishment and role of civil organizations and professional bandura players in their establishment separation were done.*

*Key words:* Ukrainian west Diaspora, musical education, bandura, magazine, school, courses.

УДК 782.1: 781.5

ББК 85.317.41

Любов Серганюк

### ЖАНРОВІ НОВАЦІЇ ОПЕРИ “ЗОЛОТОСЛОВ” ЛЕСІ ДИЧКО

*Погляд на специфіку опери природно зазнав істотних змін, особливо в контексті авангардних чи постмодерних пошуків ХХ ст. Активно переглядаються принципові естетико-жанрові засади. Велими показовою в цьому ракурсі є хорова акапельна опера “Золотослов” українського композитора Лесі Дичко.*

*Ключові слова:* стилістика, акапельна хорова опера, жанрові модифікації, поетика, синкретизм, семантика, обрядовий фольклор.

З кінця ХХ ст. активно переглядаються принципові естетико-стильові засади жанру опери, яка збагатилася найрізноманітнішими варіантами співіснування драматургічних та жанрових типів. У зв'язку із цим актуальним є дослідження опери “Золотослов” Лесі Дичко, котра, попри визнання її незаперечної яскравості й оригінальності, викликала суперечливі відгуки щодо жанрової концепції, що є цілком закономірною в руслі жанрових процесів останніх десятиліть ХХ ст. та зумовлена тенденцією до жанрових модуляцій, а у світовому мистецтві та в контексті національної музичної творчості має промовисті аналогії, що виявляють одну з концепцій жанру.

Метою даного дослідження є з'ясування характеру традиційних та новаторських чинників сучасної композиторської творчості, зокрема в хоровому та оперному жанрі. Цій меті підпорядковане й завдання – простежити шляхи формування нового жанрового різновиду – акапельної хорової опери.

Окремі спостереження й узагальнення щодо жанрових новацій у творчості Лесі Дичко знаходимо в наукових дослідженнях С.Грици, Л.Кияновської, Л.Пархоменко, А.Терещенко, Б.Фільца, але конкретного висвітлення щодо оригінальної модифікації жанрової парадигми опери в процесі еволюції її нового різновиду – акапельної хорової опери – ще до цього часу не зроблено. Л.Пархоменко вважає, що: “Авторське визначення твору як опери мене не переконало і це швидше все-таки хорове дійство, відтворення поетики прадавніх містично-ритуальних дій і побутової родинної звичаєвості” [6; 7]. Н.Некрасова, навпаки, авторське визначення твору вживає без застереження [5, с.9–11]. Зіставлення різних жанрових пластів, яке сприяє інтенсивності розвитку, посилює театралізацію, навіть коли природа основних жанрів пов'язана з неквапливим розгортанням і мінімальною сценічною дією, що й надає перспектив нетрадиційному жанровому розвитку. Про це пише В.Лінденберг на прикладі того, як розповідність, підкреслено епічне тлумачення пісень виявляє свою приховану драматичну сутність через пластичні контури танцю та особливості “хорового дійства” в деяких операх В.Торміса та М.Зарія [2, с.26].

Якщо звернутись до аналогій у театральному мистецтві, то найближчою щодо задуму видається ідея “исчерпывающей драмы”, в основі якої – спілкування з глядачем мовою всіх театральних засобів. Її автор, Клодель Еліот, найважливішою художньою проблемою вважав розуміння структури драми, її різних рівнів (канва, сюжет, характер), а основним завданням драматурга – усвідомлення й відтворення “гаємничої реальності”. Драматургічна ситуація набуває в його розумінні особливої інтенсивності завдяки віршованій символічній мові. У зв'язку із цим

Еліот розглядає вірш як вираз музичної і сценічної функції і як один із могутніх засобів розкриття такої реальності. Остання ж створює особливе семантичне поле, котре розкриває символічний зміст художнього твору. Основним принципом побудови стає принцип аналогії та контрасту, а розвиток і причинність утрачають свою типову сутність.

І справді, у “Золотослові” відчувається напрочуд інтенсивна взаємодія естетично-драматургійних канонів різних жанрів, що загалом показово для музично-театрального мистецтва другої половини ХХ ст.: “Вже з кінця 60-х років яскраво виявляється прагнення до жанрового синтезу. Всупереч збереженню традиційних назв “опера” або “балет” перед нами, по суті, вже зовсім нові синтетичні структури, в яких визначальною рисою є функційна дієвість і рівноправ’я усіх елементів”, – відзначав С.Саркісян [7, с.109–110]. Здається, що цей твір істотно відрізняється від усталеного тлумачення жанру опери, котра на найвищому рівні ґрунтується на загальних закономірностях драми й на власних композиційних принципах організації цілого.

Художній задум твору накреслив надзвичайно складні жанрові проблеми: міфопоетична концепція, як визначальний жанроутворювальний чинник, зумовила переосмислення усталених тлумачень і переакцентування первинних жанрових змістів із метою певної “синхронізації” таких типологічно віддалених площин, як архаїчна обрядовість (зокрема обрядова пісенність) та опера європейського взірця. Жанрове новаторство в “Золотослові” з його очевидною спрямованістю до містеріального обрядового дійства, за властивостями семантики безпосередньо зумовлене саме властивостями поезики давнього фольклору.

Певна незвичність простежується вже в термінологічному визначенні “хорова опера”: адже в традиційній опері хору, порівняно з іншими засобами чи “партитурними площинами”, зазвичай надавалося підпорядковану роль. Активна розробка засобів хорового пласту в оперній партитурі та сценографії з помітною перевагою його над сольним співом (серед визначних зразків такого різновиду жанру в сучасному оперному театрі – “Цар Едіп” І.Стравинського, “Мойсей і Аарон” А.Шенберга, “Христофор Колумб” Д.Мійо, “Марія Стюарт” С.Слоніньського) – це характерна тенденція ХХ ст.: “[...] новою за розмаїттям власних функцій явилася музична драматургія хору [...]. Головне – в народженні нових прийомів драматургії, які дозволяють суттєво динамізувати дію” [9, с.245].

Важливими чинниками жанрової концепції “Золотослова” є властивості епічної опери: монументальність і чіткість форм, провідне значення драматургії зіставлень. Виразними є прояви епіки в образно-тематичних сферах. Так, функцію 1–4 номерів I розділу загалом можна визначити як пролог, а II–III розділи – це чітко виокремлені події плани. Розгортання музичної тканини й художнього простору ґрунтується на зіставленні декількох образних ліній, неконфліктних між собою. Перша пов’язана з концепцією міфу про Дажбога, а тому наділена рисами персоніфікованості. Друга розбудована в образних площинах космогонічних сюжетів (“Створення світу”) та ритуалів (Щедрівка, Ігри). Важливу роль надано ліричній лінії (розробка фольклорних “сюжетів” про Іванка й Марусеньку), похідної від сфери родинно-ритуальної сфери. За винятком декількох епізодів, виконавцем музики є хор. Психологізм – у традиційному сенсі цього поняття – постає неначе “навиворіт”, виявляючи виняткову увагу авторки до властивостей не особистості, а іншого смислового порядку – прадавнього роду. Внаслідок цього психологічність образних планів виникає на найвищому рівні узагальнень і, вочевидь, набуває типізації на рівні переосмислення обрядової традиції. Дія твору розгортається, здавалось би, без певних сюжетних регламентацій, створюючи певне враження змістовно-композиційної непропорційності. Проте саме вільний перехід з одного плану в інший, від одного сюжету до іншого є органічною рисою епіки: це уможливило співвідношення подій не тільки в послідовності, а й у переплетенні одночасно діючих сил.

Авторське визначення твору терміном “опера” потребує суттєвих коментарів саме через узгодження з концепцією. Його первинне тлумачення і буквальний переклад з італійської свідчить, що “опера” – це твір (музично-драматичний), зміст котрого втілюється в сценічних музично-поетичних образах і відтворюється за допомогою вокальної (сольної), хорової та інструментальної (оркестрової) музики. Первісна назва опери – з італ. *dramma per (la) musica*, *dramma in musica* – використовувалася водночас із поняттям “опера” аж до XVIII ст.

Проявами жанрової моделі європейської опери в “Золотослові” є сценічне виконання “в костюмах”, сценічна дія, сюжетність та дійові особи, які, хоча й умовно, але персоніфіковані. Істотною деталлю є утворення класичної композиції з окремих, чітко розмежованих фрагментів

за принципом номерної структури. Певну роль відіграє співмірність з “ідеєю” опери: “золотословність” до певної міри асоціюється (хоча й опосередковано) з високим стилем, який притаманний трагедіям чи драмам “класичного взірця”. Взагалі поняття драми (від грецьк. – дія) означає особливості твору, де істотна роль належить сюжетності, але не розповідності, членуванню на сценічні епізоди (зокрема монологи та діалоги), в яких у поведінці та вчинках героїв реалізується драматична дія. У музичній драмі на античні та біблейські сюжети, за аналогією уявлень про засади античної драми, важливу роль відігравав хор із функцією коментатора подій. Різноманітні види драми: побутова, народна, психологічна – поширені у творчості українських композиторів (твори М.Лисенка, В.Підгорецького, П.Сениці, М.Тутковського, Ю.Мейтуса, М.Вериківського, М.Скорульського, Г.Жуковського, А.Кос-Анатольського, К.Данькевича, В.Кирейка, Б.Лятошинського, В.Губаренка та ін).

Опозиція “високого-низького” виявляється при зіставленні строю та функційності “Гімну Дажбогу”, першого номера твору з іншими фрагментами, або ж першого розділу – з наступними. Окрім цього, акцентування сакральних мотивів та елементів обрядових ритуалів створює опори в тій самій “високій” площині.

Важливо, що опера посідає значне місце в розвитку багатьох національних європейських шкіл та в стилеутворювальних процесах як жанр, в якому синтезуються всі жанрово-видові засоби художньої виразності. Саме з ними пов’язується свідоме формвання національно-стильової характерності в мистецтві і, зокрема, спроба створення опер у народно-національному дусі [8, с.247]. Не вдаючись до численних прикладів використання міфологічних й архаїчних мотивів у сучасній творчості, доцільно пригадати аналог з історії українського мистецтва 1910–1920 рр. За висловом О.С.Найдена про визначних представників тогочасного малярства: О.Архипенка, М.Бойчука, К. Малевича, А.Петрицького та ін., їхня творчість “засновувалася на поєднанні найбільш виразних, характерних елементів європейського модернізму та рис народного (українського й інших народів та епох) мистецтва, фольклорно-примітивістичних чинників. Отже, їхній авангард, як і загалом український авангард, містить у собі примітивізм як фактор своєї причетності до народної культури з її давніми витоками і сучасними сплесками фольклорної активності [...] Примітив та авангард засновані на спільних архетипах, також і на спільних елементах архаїки, котрі, будучи введені в нову дійсність ..., “позичають” у дійсності деякі її властивості та якості й водночас дещо перетворюють її саму” [8, с.277].

Така стилеформотворча інтерпретація значною мірою пов’язана з певним “ідеальним” образом давнього світу: об’єктивно зумовлено, що для флорентійської “Камерати” це була давньогрецька драма міфологічно-легендарного характеру; у період розквіту класичності еліністичні орієнтири поступово ставали вторинними: вводились елементи національного мистецтва, специфічні жанрові чинники поволі змінювали традиційну на той час модель; в епоху романтизму естетика національного домінує.

Різноманітні терміни зі складниками “народний” застосовуються щодо творчості М.Лисенка: народна опера “Чорноморці”, народна лірико-побутова комічна опера “Наталка Полтавка”. У цих творах із метою посилення національно-етнографічного колориту використано численні народно-побутові сцени, але часом зовнішньо-ілюстративна функція таких фрагментів істотно переосмислюється, перетворюючи ілюстрації-враження на чинники реальних ментальних засад національного мистецтва.

У сьогоденній українській творчості такі модифікації колишніх жанрово-побутових сфер, як: опера-ораторія, фольк-опера, музично-сценічне дійство – уже звичні визначення. Знаменно, що наступний зразок музично-драматичного твору в доробку Л.Дичко названий “Різдвяне дійство”. Їх витоки здебільшого безпосередньо пов’язані з вокально-хоровою музикою – галуззю, де особливості національного світобачення й мислення здавна виявилися найяскравіше. Зразком komponування обрядових жанрів у хоровій сюїті, яку критика назвала хоровою оперою, є “Ятранські ігри” І.Шамо (1981) (партитурний заголовок – “Хорові сцени з народного життя” для солістів та хору без супроводу (1981)). Т.Невінчана в роботі “Ігор Шамо” із серії “Творчі портрети українських композиторів” зазначає, що автор назвав твір “хоровою оперою” [4, с.78] і далі в тексті послуговується саме цим визначенням.

І.Шамо, як згодом і Л.Дичко, використав авторський тематичний матеріал, що ґрунтується на властивостях народно-пісенного інтонаційного поля та видах багатоголосся. Говорячи про унікальність авторського задуму, Т.Невінчана зазначає оригінальність звернення до фоль-



кльорних обрядів (жанрів) як основи сценічного дійства та наявність ознак симфонічної драматургії у цьому творі. “Стрижень драматургії опери – втілення обрядового народного дійства. Звідси введення в партитуру різноманіття пісень календарного циклу – веснянок, купальських, жнивварських. До опери не увійшли пісні зимового календаря [...]. Навколо обрядових групуються ліричні, танцювальні, весільні, хвалебні пісні, утворюючи різноманітні образні плани. Усе це разом об’єднується в чудовий музично-сценічний моноліт, драматургічна цілісність якого значною мірою досягається завдяки використанню системи образно-тематичних арок, які діють на рівні двохактного твору в цілому, так і в структурі його розділів. Це дає підстави говорити про симфонічний метод мислення, що специфічно втілюється в умовах настільки незвичного жанру й проявився також у продуманості образно-емоційних ліній дії, у чіткості кульмінацій і логічному підході до них, у строгому дотриманні ладотональних зв’язків” [4, с.79–80].

Проте видається, що “Ятранські ігри” за типом образного розвитку, співвідношенням образних планів та ліній, принципами побудови сюжетного ряду тяжіють швидше до жанру хорової сюїти (в опублікованій партитурі немає жодних авторських вказівок щодо поділу на акти та розділи; композитор використовує наскрізне номерне позначення). І. Шамо переносить цей принцип у жанрово-“сюжетну” сферу (саме на цьому рівні можна простежити ознаки розділів: I – №2–5 – весняний цикл, II – №6–10 – русальні пісні, III – №11–16 – купальські, IV – №17–21 – обжинкові і V – №22–23 і 24–29 – ліричні та весільні). Аналогії є і в принципі обрамування всієї композиції “Заспівом” та “Заключною” (тематично-варіантна арка першого номера), використання певних жанрових арок (зокрема, №5 “Земле, співай і радій” – №16 “Отча земле” – №21 “Прославна-величальна”).

В українській музиці прототипами такої драматургії із частковими лініями образного розвитку є деякі хорові твори Г. Давидовського. Цю рису зауважила Л. Пархоменко: “В принципі Давидовський будує сюїти на контрастному зіставленні образів. Але пісні не чергуються механічно – автор дає невеликі групування близьких за характером зразків, утворюючи часом коротенькі лінії образного розвитку. Так, у “Бандурі” в перших чотирьох піснях підкреслено історичний колорит, і сприймаються вони як розгортання однієї тематичної лінії: №1 – ліро-епічна зав’язка, №2 – епічна розповідь, що переростає в драматично-конфліктний епізод, №3 та №4 – завершення “сюжету” [6].

І, таким чином, основний акцент буде на сюїтах, а не хорових операх на власне лібрето “Під звуки рідної пісні” (1917) та “Перемога пісні” (1921). Композиція першої: №1 – “Прелюдія”, №2 – дует “Прощай, моя радість”, №3 – тріо “Україно, Україно”, №4 – арія “Така її доля”, №5 – романс “Защещебчи, соловейко”, №6 – поема “Б’ють пороги” та №7 – дует “Журба”. Значно вищим драматургічним та композиційним рівнем вирізняються моножанрові цикли О. Кошиця, особливо “Веснянки”, як зазначає Н. Калущка у статті “Хоровий цикл О. Кошиця “Веснянки” [1, с.90–110].

Визначальна концепційна відмінність між “Ятранськими іграми” (створеними, що важливо, на основі авторських поезій В. Юхимовича) та “Золотословом” полягає в акцентуванні жанрового ряду та обрядової видовищності в перших і розробці семантичних засад питомих зразків архаїчної пісенно-поетичної творчості в другому – на чому й ґрунтується драматургічна концепція. Але у всі часи своє значення зберігає тематика й образність міфології та її пізнішої модифікації – легенди, в цьому вибір “сюжетної основи” композиторкою цілком суголосний із найсучаснішими тенденціями світового мистецтва. “Я вважаю, що в оперному жанрі немає обмежень ні щодо тематики, ні щодо форми. Я нічого не маю проти сучасних сюжетів для опери. Тільки деколи буває легше сказати про те, що хочеш, словами притчі, легенди” (цит. Б. Бриттена за кн. В. Линдберга “В поисках современности: оперное творчество композиторов Советской Прибалтики и новые черты музыкальной драматургии”) [2, с.11].

Більше того, впродовж розвитку жанру в різні часи виявляється, за висновком Л. Ковнацької, з неухильною постійністю бажання створити такі твори, котрі б, відповідно до уяви їх авторів, розвивали “першовитоки” жанру. Зразками цього є “Парсифаль” Р. Вагнера, “Франциск Ассізький” О. Мессіана, “обрядова” опера-притча “Річка Керлью” Б. Бриттена. Як одну з найяскравіших тенденцій ХХ століття Б. Ярустовський називає “прагнення порвати з музичною драмою – провідною формою романтичної опери”, а шляхом його реалізації – активно відродити містерії, мадригальні комедії та інші дооперні жанри, що тяжіють до принципів “театру видовища” [9, с.19–20]. Згодом Б. Ярустовський зазначив, що театр такого визначного представника, як Клодель, по суті, був сучасним релігійним дійством, сучасною оперною містерією [9, с.89].

Так, інтерес до епіки, специфічного колориту різновидів “театру масок” чи маріонеток – чинники, що активізували творчі пошуки в оперній сфері багатьох визначних композиторів ХХ століття: М. Равеля, Ф. Бузоні, І. Стравинського, М. де Фальї, С. Прокоф’єва та ін.

В українській музиці минулого століття тяжіння до архаїки здебільшого виявлялося в розробці образів язичництва, мотивів його ритуалів, а також у віднайденні архетипних рис в інтонаційному полі обрядових жанрів. Серед найяскравіших творів – симфонічна картина “Купало” В. Губаренка (1971), Концерт для оркестру “Українські колядки, щедрівки і веснянки” В. Кікти (1971), “Три українські весільні пісні для голосу і симфонічного оркестру” М. Скорика (1974), фольк-опера “Цвіт папороті” Є. Станковича (1978–1980), кантата “Слово Бояна” В. Губи (1981), симфонія-балет “Зелені святки” В. Губаренка (1992), “Веснянки” для струнного квартету В. Кікти (1992), “П’ять весільних ладкань з Покуття” для народних голосів і камерного оркестру О. Козаренка (1992), “Останній обряд старого ворожбита” для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабаса, фортепіано та електроніки І. Небесного (1997), музично-сценічне дійство для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру “Золотий камінь посіємо” Г. Гаврилець (1998–1999).

Елементи архаїчної обрядової містерії потужно виявляються в концепції хорової опери Дичко. Містерійність входить у “Золотослов” із сакральним сенсом образності (головні ознаки містерії – інакомовлення, семантична багатозначність деталей: за зовнішніми ознаками – традиційно-побутових, а за авторським тлумаченням – умовно-узагальнювальних, із численними зв’язками на різних рівнях), реконструюванням сенсу ритуальних дій у площині драматургії і т. п. Паралелізми подієвого та узагальнюваного планів, ускладненість структури постійними поєднаннями декількох вимірів, різних семантичних площин, місць і часів, з одного боку; з іншого – засоби різних видів театральних форм (опери, сценічної ораторії та кантати, видовищного театру) – усе це ресурси розбудови величного міфу.

Жанрові новації у творі глибинно пов’язані зі специфікою опери на різних етапах розвитку цього жанру, виникають на ґрунті національних особливостей щодо європейських традицій і мотивовані напрочуд оригінальною авторською концепцією. Специфіка художньої типізації на рівні драматургії “другого плану”, особливо значуща в аспекті відтворення сакральної інформації, дозволяє визначити жанрову концепцію твору як концепцію синкретичної містерії.

1. Калущка Н. Хоровий цикл О. Кошиця “Веснянки” / Н. Калущка // Проблеми стилю і жанрів : статті. – Львів : [б. в.], 2001. – С. 90–110.
2. Линдербег В. В поисках современности: оперное творчество композиторов Советской Прибалтики и новые черты музыкальной драматургии / В. Линдербег. – Ленинград : [б. и.], 1988. – 118 с.
3. Линдербег В. Проблемы драматургии в оперном творчестве композиторов Прибалтики в русле тенденций музыкального театра XX века (на материале опер 70–80 годов) : автореф. дис. на соиск. уч. степени доктора искусствовед. / В. Линдербег. – К. : [б. и.], 1988. – 41 с.
4. Невенчаная Т. Игорь Шамо / Т. Невенчаная. – К. : [б. и.], 1982. – 88 с.
5. Некрасова Н. Пісня життя / Н. Некрасова // Музика. – 1996. – № 4. – С. 9–11.
6. Пархоменко Л. Хорові програми фестивалю / Лю Пархоменко // Хрещатик. – 2004. – № 8. – С. 7.
7. Саркисян С. Жанрово-стилистические синтезы в театральном творчестве армянских композиторов / С. Саркисян // Музыкальный театр. События. Проблемы. : статьи / С. Саркисян. – М. : [б. и.], 1990. – С. 109–120.
8. Серганюк Л. І. Стилістика акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. І. Серганюк. – К. : [б. в.], 2004. – 280 с.
9. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века / Б. М. Ярустовский. – М. : [б. и.], 1978. – 261 с.

*Взгляд на специфику оперы претерпел существенным изменениям, особенно в контексте авангардных или постмодерных поисков XX ст. Активно пересматриваются принципиальные эстетико-жанровые основы. Особенно показательной в этом смысле является хоровая опера “Золотослов” украинского композитора Леси Дычко.*

*Ключевые слова: стилистика, акапельная хоровая опера, жанровые модификации, поэтика, синкретизм, семантика, обрядовый фольклор.*

*The thesis is dedicated to the complex examination of establishment of a new variety of opera, a choral opera a cappella, in the scope of stylistic and genre searches of the last third of the 20<sup>th</sup> century in Ukrainian music.*

*Key words: stylistic, a choral opera a cappella, genre modifications, poetics, dramatic, art, mythopoetics, syncretism, semantics, rite folklore.*

УДК 78.071: 78.072

ББК 85.312в6

Наталія Толошніак

## НАУКОВІ СТУДІЇ ЯРОСЛАВА БАБИНСЬКОГО В ГАЛУЗІ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

У статті розкривається маловідома наукова спадщина знаного українського композитора, музикознавця Ярослава Бабинського в галузі фольклористики, аналізується центральна наукова робота автора – дисертаційне дослідження “Музика різдвяно-новорічної обрядовості на Покутті: до проблеми регіональної специфіки”, яка у зв’язку з передчасною смертю музикознавця не була захищена.

**Ключові слова:** фольклористика, Покуття, різдвяно-новорічна обрядовість, вертеп.

Музично-теоретична спадщина члена Національної спілки композиторів України Ярослава Бабинського (1951–2002) представлена досить різноманітно, розкриваючи широкий спектр зацікавлень дослідника і напрямків його діяльності: історичне музикознавство, фольклористику та музичну публіцистику.

Я.Бабинський цілеспрямовано й наполегливо займався науковою діяльністю, особливо в галузі фольклористики. Коло його інтересів охоплювало, у першу чергу, дослідження зимових обрядових пісень локальної традиції Покуття, малодослідженого музично-етнографічного регіону, особливо музики різдвяно-новорічної обрядовості, яка розглядається не ізольовано, а в контексті народної музики прилеглих етнічних регіонів, зокрема Гуцульщини, Бойківщини, Опілля, Буковини. Саме ця проблема знайшла своє безпосереднє втілення в низці наукових статей: “В обороні наукової справедливості. К.Квітка. Лисенко як збирач народних пісень (підготовка до видання, передмова і коментарі)” [1], “Мелодії українських колядок: структура, типологія” [2], “Трансформація церковних колядок під впливом народнопісенної традиції (на карпатському матеріалі)” [4], “Українські колядки та щедрівки: деякі аспекти еволюції жанру” [5], “Християнські та етнотрадиційні мотиви в музиці різдвяно-новорічних обрядів українців” [8] та в дисертаційному дослідженні Я.Бабинського “Музика різдвяно-новорічної обрядовості на Покутті: до проблеми регіональної специфіки” [3].

Підготовлене до захисту дисертаційне дослідження Я.Бабинського (хвороба та передчасна смерть перешкодили завершенню запланованого) акумулює весь спектр наукових зацікавлень автора. Тому метою даної розвідки стало актуалізувати й оприлюднити основні положення наукових інтересів та висновки польових досліджень музикознавця-фольклориста, що містяться в його роботі “Музика різдвяно-новорічної обрядовості на Покутті: до проблеми регіональної специфіки”.

Визначаючи актуальність наукової проблематики дисертаційного дослідження, Я.Бабинський відзначав, що традиційна зимова різдвяно-новорічна обрядовість в українців сягає своїм корінням ще дохристиянських часів. А з поширенням в Україні християнської обрядовості світські новорічні обряди та пісні, що супроводжували їх, зазнали видозмін і поступово християнізувалися, залишаючи старосвітську форму обходу дворів, але наповнюючи її новим змістом, пов’язаним із прославленням народження Христа та інших відомих подій. Таким чином, як стверджував Я.Бабинський, у ХІХ ст. світська колядка та щедрівка, відірвавшись від обряду, спочатку перейшла в оселю, а далі почала поступово забуватися. Сучасний стан проблеми засвідчує таку ситуація, коли світські колядки є поодинокими раритетами й вимагають першочергової фіксації та обстеження.

На етнічній карті України Покуття має вигляд малодослідженого музично-етнографічного регіону. Це пояснюється тим, що народні пісні цієї частини Галичини досить рідко ставали предметом вивчення. Як слушно зауважує Бабинський, із часів публікації польським дослідником О.Кольбергом, а також Й.Роздольським і С.Людкевичем колядок та щедрівок із Покуття таких спроб більше не робилося. Дещо покращилася ситуація у ХХ столітті (записи К.Квіткі у 20-х роках, фольклорні експедиції Київської та Львівської консерваторій, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського тощо). Однак теоретичних розробок і досліджень музики Покуття не проводилося, а для виявлення загальнонаціональних особливостей народної музики, на слушну думку автора, такі розробки є необхідними.

Актуальність дослідів у цій частині Західної України зумовлена ще й невизначеністю поняття “Покуття”, яке різними дослідниками трактувалося по-різному, і дискусія про його межі триває й до сьогодні. Інформація про побутуючу тут народну музику, що міститься в дисертаційному дослідженні Я.Бабинського, може зробити посильний внесок у дану проблему, особливо через пісні зимового циклу, що тісно пов’язані з обрядами й виявляють ширшу картину народної звичаєвості.

Основною метою дисертації Я.Бабинський визначав те, що “через досліди над зимовими піснями та обрядами необхідно виділити Покуття в самобутню історико-географічну спільноту з самодостатньою звичаєвістю” [3, с.2].

Множинний комплекс завдань дослідження спрямований на те, щоб: комплексно розглянути музично-етнографічний матеріал зимового календарного циклу з Покуття; провести аналітичний розгляд покутських колядок і щедрівок у контексті загальноукраїнської різдвяно-новорічної традиції та її західноукраїнської версії та встановити їх структурно-типологічну систематизацію; дослідити проблему сучасного побутування різдвяно-новорічної звичаєвості на Покутті та напрямків її трансформації під оглядом різнобічних впливів; простежити новації в зимовій звичаєвості, особливо порівняно з матеріалами ХІХ століття.

Своє дослідження Бабинський розпочинає з розгляду двох основних різновидів пісень різдвяно-новорічної обрядовості – **колядки та щедрівки**.

Зупиняючись на теоретичних аспектах дослідження зимових пісень в українській музичній фольклористиці, автор у хронологічному порядку, починаючи з О.Кольберга, подає огляд праць дослідників зимової обрядової творчості, теоретичні засади та гіпотези Ф.Колесси, К.Квіткі, В.Гошовського.

Узагальнюючи аналіз джерел, Бабинський підсумовує:

– Ф.Колесса, опираючись на досліди О.Потєбні, першим здійснив типологію колядок за мелодико-структурними ознаками. Він також започаткував в Україні регіональне дослідження цього жанру.

– К.Квітка звернув увагу на менш досліджені аспекти колядкової піснетворчості – роль соліста (“берези”) і гурту, а звідси – роль заспіву і приспіву. Саме спостереження К.Квіткі дали підставу Я.Бабинському зробити висновок про залежність структури колядок від способу виконання і вирішальну роль колядницького хору в еволюції форми.

– Значний внесок у розвиток дослідів над колядками зробив В.Гошовський, який вивів свою типологію, що базується на мелодичних ознаках у рефренному сегменті однорядкової колядки або першого рядка дворядкової.

Зважаючи на досліди Ф.Колесси та В.Гошовського, Я.Бабинський здійснив свою типологію колядкових пісень, що базується на ладово-мелодичних ознаках і поділяється на два основні типи та третій, що поєднує два перших.

Формуючи власну типологію, дослідник здійснив аналіз побутуючих на Покутті колядок, виділив їх характерні ознаки. Автором було розглянуто:

– нормативні колядки, що мають незначні видозміни, які не впливають на структуру моделі. До таких віднесено: колядки без рефренового сегмента; колядки, в яких відмічено пролонгацію; колядки, в яких поєднано дві або й три прикметні колядкові ритмоформули;

– колядки, в яких відмічено видозміни, що впливають на будову наспіву і відповідно на структуру моделі. Видозміни ці стосуються, насамперед, рефренового сегмента. До таких слід віднести: випущення рефренового сегмента першого або другого рядка; дворазове повторення рефрену; поєднання в одній строфі три- і чотирискладового рефрену; колядки з односкладовим рефреном;

– колядки, в яких у структуру колядкового вірша вкраплюється складокількісна видозміна, що приводить до видозмін у складочисловій схемі. Такі вкраплення приводять до розширення або звуження колядкової строфи в першому, другому або й в обох рядках і можуть бути витримані впродовж усієї колядки чи в декількох її строфах. Найчастіше такі складокількісні видозміни відбуваються завдяки впливам іззовні. Зокрема, приєднання щедрівкового приспіву до колядкового заспіву; фрагментарне проникнення в колядковий сюжет сюжету іншої за жанром пісні (наприклад, весільної).

Я.Бабинський завершує типологію колядок представленням покутського типу колядкових мелодій. Тут автор зупиняється на розгляді колядки, що за своїми структурно-мелодичними ознаками відрізняються від відомих колядкових наспівів (принаймні, галицьких) і є своєрідними з огляду будови мелодії, манери виконання та структурних особливостей. Особливості ці помітив ще К.Квітка у 20-х роках й описав їх у роботі “Пісні українських зимних обрядових праздненств”. До таких належать: двійковий, трійковий, а іноді й охоплюючий більше звуків низхідний мелодичний розспів; своєрідний ритмічний малюнок; відсутність довгої складоноти; близька до речитативу манера виконання; мелізматика наспів.

Підсумовуючи цей підрозділ, автор відзначає, що колядки з означеними особливостями були зафіксовані як у XIX столітті (О.Кольберг), так і у XX – К.Квітка (20-ті рр.), В.Гошовський (60-ті рр.), О.Симотюк (70-ті рр.). До характерних ознак цих колядок слід віднести фрагментарну ангемітоніку, що охоплює три-чотири звуки. Мелізматика й складна ритмічна будова наводять на думку про генетичну спорідненість даних наспівів із гуцульською інструментальною музикою (скрипки), що супроводжувала обряд колядування на Гуцульщині й поступово поширилася на Покуття, де знайшла своє вираження в голосовому наслідуванні.

У своїй роботі Я.Бабинський окремо розглядає **питання трансформованих та церковних колядок і щедрівок**. Так, автор зазначає, що в питанні побутування світської колядки в обряді колядування вирішальну роль відіграла церква. Церковні коляди, поширювані через друковані збірки вже із XVII ст., поступово, популяризуючись серед народу, підмінювали в обряді колядування колядку світську. Однак процес цей не відбувся миттєво. Народна традиція доволі консервативна, крім того, церковні новотвори були малозрозумілими широким верствам населення через незрозумілу мову й чужу мелодію, що часто була створена малоосвіченим дяком чи ченцем. Досліди над поширеними в наш час на Покутті церковними колядами, як зазначає Я.Бабинський, показали, що пісні ці значною мірою відрізняються від першоджерел з однотипним сюжетом, опублікованих у Богогласниках XVIII ст., і видозміни, що відбулися в них, викликані впливом народнопісенної традиції.

Отже, “швидше можна говорити про трансформацію церковної коляди, ніж про трансформацію світської” [3, с.7]. Вплив церковної коляди на світську колядку проявлявся у вкрапленні в сюжет колядки деяких духовних мотивів, особливо в перших строфах, що відповідало атрибуції християнізованого обряду, але мало стосувалося видозмін у мелодіці та ритміці пісень. Укрупнення ці могли приводити до незначних змін у мелодіці чи ритміці й були викликані змінами в структурі вірша. Натомість, трансформація церковної коляди під впливом народнопісенної традиції є очевидною, і проявляється вона по-різному – від видозмін, відповідно до побутуючої народнопісенної традиції, в мелодіці або ритміці, до створення народом нових мелодій на ненародні (духовні) тексти чи пристосуванні побутуючих народних мелодій до цих текстів. Тенденція ця підтверджується відміченим на **Покутті** явищем полінаспівності – побутування декількох мелодій на один церковний текст.

Явище полінаспівності відмічено й на ширшому географічному рівні – Галичина, Західна Україна. Розкриваючи це цікаве питання, Я.Бабинський зазначає, що іноді колядковий текст поширюється на прилеглі етнічні регіони, а іноді й на значно віддалені, як це є з колядкою “Ішли молодці рано з церковці”, що побутує на Покутті. Такий колядковий текст відмічено на Бойківщині, а також на Закарпатті. Із цього приводу дослідник пояснює, що наспіви колядки є різними й відображають народнопісенні діалекти даної місцевості. Іноді міграції піддається частина колядки – приспів або заспів, і тоді спостерігаємо приєднання до асимільованого заспіву побутуючого в даній місцевості приспіву чи навпаки. Трансформація наспіву може відбуватися завдяки ініціативі окремих народних виконавців, що надають асимільованому наспіву нових рис, притаманних даній народнопісенній традиції. Незначні зміни в мелодіці колядок можуть відбуватися через політекстовість наспівів, через адресне призначення пісні (господареві, господині, дочці, синові, вдові, сироті й т. ін.). У такому разі змінюється коло образів щасливої долі, побажань, вінчвань, що може змінювати елементи мелодики, а іноді й структуру колядки, навіть у межах одного чи декількох прилеглих сіл.

Особливий інтерес у роботі Я.Бабинського становить другий розділ – “Музика театралізованих народних дійств”, де проаналізована музика народних обрядів “Вертеп”, “Маланка”, “Коза”. Обряди ці мають різне походження й різні корені. “Маланка” і “Коза” – світські, “Вертеп” – книжний, церковний. Обряд “Коза” не побутує на Покутті в чистому вигляді, а контамінований в обряді “Маланка”.

Досліджуючи обряд “Вертепу”, автор зупиняється на розгляді шляхів виникнення та поширення різновидів такого складного й досі маловивченого явища, як “Вертеп” на Покутті. Дискусія про походження “Вертепу” виникла ще в XIX ст. і триває до нашого часу. Деякі дослідники, і серед них І.Франко, вважали, що ляльковий “Вертеп” поширився на Україну зі Сходу (Туреччина) через козаків, де є лялькова вистава під назвою “Карагец”; інші, і серед них М.Драгоманов, дотримувалися західного походження обряду. На Покутті живий “Вертеп” побутує з кінця XIX – початку XX ст. Про побутування на Покутті лялькового різновиду не знайдено нія-

ких даних. Сюжети покутських “Вертепів” апокрифічні, споріднені із сюжетами західноєвропейських подібних дійств. Щоправда, у покутських “Вертепах” контаміновано світські елементи, пов’язані з образами жида та цигана. Музика покутських “Вертепів” сконцентрована в церковних колядах, що виконуються гуртом учасників. Коляди в обряді можуть бути різними, але спостерігається закріплення певних пісень за певними сценами.

Розглядаючи обряд “Маланки”, Я.Бабинський стверджує, що він має на Покутті давню традицію, правдоподібно, ще дохристиянську. Обряд поширений у північно-східній частині краю й островами – у центральній. Перший опис обряду на Покутті зробив у другій половині XIX ст. О.Кольберг.

Його спостереження дали підставу науковцю простежити еволюцію “Маланки” впродовж майже півтора століття, здійснити типологію. Походженням “Маланки” та її типологією займалися Б.Яцимирський та молдавський учений Г.Спатару. Яцимирський вважав “Маланку” конгломератом – сумішшю різних обрядових елементів з аграрною основою. Такий різновид обряду був зафіксований Я.Бабинським поблизу містечка Отинія. Зацікавлення молдавського дослідника обрядом пояснюється його географічним поширенням. За легендою, обряд виник в околицях Могилева-Подільського, що межує з територією Молдови, і поступово поширився серед населення сусідньої держави. Саме в Молдові “Маланка” набула найбільш пишного та багатого на музичний супровід дійства. Обряд із Могилева-Подільського мав героїко-патріотичну першооснову, і саме такий різновид був зафіксований автором дисертації на Покутті в Снятинському районі. Інший різновид, де дійство має розважальний характер, без певної сюжетної канви, був зафіксований дослідником у Городенківському та Коломийському районах. Саме такий обряд був описаний О.Кольбергом.

Музика цього обряду є мало дослідженою. До щедрівок відніс пісні про Маланку К.Квітка. В.Гошовський вважав ці пісні гібридами колядок і щедрівок, очевидно, через поєднання в окремих піснях розміру вірша 5+5 та 4+4 (колядкового та щедрівкового). Зважаючи на спільні прикметні ознаки українських пісень про Маланку (характерна ритмоформула, ладові особливості, напрям мелодичного руху, наявність образу дівчини/жінки Маланки), Я.Бабинський пропонує називати ці пісні Маланковими, як такі, що виконуються на свято Меланії й приурочені до самобутнього однойменного обряду. Цікаве припущення про генезу Маланкових та купальських пісень зробив К.Квітка, провівши паралель між двома маланковими піснями з Одещини та купальською волинською піснею. За спостереженням Я.Бабинського, у покутських маланкових піснях теж переважає літня тематика, пов’язана з водоймами, отже, пошуки в даному напрямку, на переконання автора, слід було би продовжити.

Для більшості покутських маланкових пісень є притаманними такі прикметні ознаки: структура – чотиритактова (восьмитактова) строфа, іноді з динамічно повтореним другим рядком; характерний симетричний ритмічний малюнок – восьма, четвертна, восьма; поява в найвищій зоні мелодичного підйому сьомого ступеня; початок з інтервалу квінти (I–V ст.); плагальна (IV–I ст.) заключна каденція; тридольний метр. Іноді друга складнота в чотирискладовому сегменті може бути розспівана двома восьмими тривалостями. Ладова основа покутських маланкових пісень – семиступеневий мінор, дорійських мінор. Іноді зустрічаються й мажорні пісні. Відмічено на Покутті й Маланкові пісні, що мають певні видозміни, які не підпадають під виведений дослідником тип. До таких, найперше, слід віднести пісні в парному метрі.

Крім маланкових пісень, зустрічаємо в покутській “Маланці” й інші, не приурочені до обряду, а також інструментальну музику. Якщо Маланкові пісні виконуються на початку дійства або наприкінці, то інші закріплюються за певними сценами та персонажами і є їх невід’ємною частиною. У покутській “Маланці” персонажі групуються, здебільшого, попарно: циган-циганка, жид-жидівка, пан-пані, Маланка-Василь і т. ін. Для кожної такої пари притаманна характерна музика, що вказує на національну або соціальну приналежність персонажів.

Якщо у “Вертепі” виконання пісень є акапельним, то в “Маланці” неодмінно присутній музичний супровід. Він може бути різним – від акордеона чи баяна до невеликого ансамблю, що налічує три, чотири, іноді п’ять виконавців. Обов’язковими інструментами є: скрипка, баян (акордеон), духовий (кларнет, труба), бубон, іноді цимбали. Дещо багатшою на музичний супровід є “Маланка” з передгірської частини Покуття – правий берег Пруту. Тут очевидним є вплив гуцульської інструментальної традиції, що проявляється в інструментарії та виконавській манері.



Майже в усіх різновидах покутської “Маланки”, за відзначенням автора, присутній епізод із Козою, що супроводжується виконанням тематичних пісень та характерних танців. Дані польових обстежень не дають підстави для здогаду про існування обряду “Коза” на Покутті в наш час, але його контамінація в Маланці та описи подібних епізодів О.Кольбергом та В.Шухевичем дають підставу для припущення про існування самостійного обряду “Коза” в далекому минулому, можливо, ще в дохристиянські часи. Сюжетна канва епізоду з Козою є простою й зводиться до спроби продажу “тварини” дідом або парубком. Купцем виступає, здебільшого, Маланка, що запідозрює в Кози хворобу. Після втручання “лікаря” Коза встає й весело підскакує під музику пісні. Прикметними ознаками покутських пісень про козу є: тридольний метр, характерна для колядок ритмоформула, невеликий діапазон наспіву, моторика.

Підводячи підсумки проведеного фундаментального дослідження Я.Бабинський зазначає, що досліді над музикою різдвяно-новорічної обрядовості на Покутті показали, що музика ця зосереджена в обрядах колядування, щедрування, “Вертепі”, “Маланці”, “Козі”.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в:

1) найповніший, порівняно з відомими публікаціями, концентрації музичного матеріалу з Покуття й первинному оприлюдненні записів колядок і щедрівок, музики театралізованих народних дійств, зроблених автором дисертації;

2) дослідженні покутського вертепу як комплексного явища народної культури, здійсненні типології дійства;

3) введенні стадіальної диференціації колядкових різновидів як нормативних, так і видозмінених та трансформованих;

4) висвітленні закономірностей взаємодії старосвітських (ранніх) і християнських (пізніх) елементів у колядках;

5) розвитку гіпотези К.Квітки про структуротворчу функцію виконавства, його роль у формуванні колядкової строфи та еволюцію, у цьому зв'язку, колядкових форм;

6) виведенні на основі ладомелодичного чинника типології колядкових наспівів [3, с.3].

Описані різдвяно-новорічні обряди, приурочені до них пісні, спільні ознаки в матеріальній і духовній культурі та в діалектному мовленні дають підставу для окреслення етнографічних меж Покуття, що, в основному, збігаються із запропонованими в XIX ст. О.Кольбергом та іншими тогочасними дослідниками. Межі ці можна окреслити так: на півночі річкою Дністер; на заході – від Єзуполя через частину Тисменецького, Богородчанського та Надвірнянського районів аж до Маняви й далі на Яблунів, Пістинь, Рожнів. Східною межею Я.Бабинський схильний був вважати околиці Кіцманя та Заставної Чернівецької області, що не відмежовані природними чинниками й мають спільні ознаки в матеріальній та духовній культурі з Покуттям.

Деяка відмінність спостережена між рівнинною та передгірською частинами Покуття – правобережжя Пруту. Тут відчутний вплив гуцульської інструментальної музики.

Досліді над покутськими зимовими піснями не можуть розкрити всього спектра поширених тут пісень і притаманних їм прикметних ознак. Ярослав Бабинський обрав для свого дисертаційного дослідження цю групу пісень як найбільш уразливу, що вимагає першочергової фіксації та обстеження.

Результати дисертації Я.Бабинського мають як теоретичне, так і практичне значення. Музичний матеріал покутських зимових свят може бути широко використаний у навчальних програмах музичних і музично-педагогічних закладів.

Автентичні та раритетні матеріали можуть студіюватися обласними науковими методичними центрами народної творчості, громадськими просвітницькими організаціями під час проведення ними зимових різдвяно-новорічних урочистостей.

Нотне видання колядок та щедрівок може бути використане як матеріал у композиторській практиці.

Дисертаційне дослідження Я.Бабинського являє собою вагоме наукове дослідження в галузі української фольклористики й потребує свого оприлюднення в наукових колах. Надіємось, що збережена його друзями дисертація у найближчий час буде опублікована, а матеріали наукової розвідки будуть інспірувати наступні дослідження молодих фольклористів у цьому напрямі.

1. Бабинський Я. В обороні наукової справедливості. К. Квітка. Лисенко як збирач народних пісень (підготовка до видання, передмова і коментарі) / Ярослав Бабинський // Українознавство: документи, матеріали, раритети. – Івано-Франківськ : [б. в.], 1999.

- Бабинський Я. Мелодії українських колядок: структура, типологія / Ярослав Бабинський // Народознавчі зошити Інституту народознавства Національної Академії Наук України. – Львів. – 1999. – № 2.
- Бабинський Я. Музика різдвяно-новорічної обрядовості на Покутті: до проблеми регіональної специфіки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Я. Бабинський. – К. : [б. в.], 2001. – 17 с. – (Рукопис).
- Бабинський Я. Трансформація церковних колядок під впливом народнопісенної традиції (на карпатському матеріалі) / Ярослав Бабинський // Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується). – Івано-Франківськ : [б. в.], 2000. – С. 43–54.
- Бабинський Я. Українські колядки та щедрівки: деякі аспекти еволюції жанру / Ярослав Бабинський // Народознавчі зошити Інституту народознавства НАНУ. – Львів. – 2000. – № 1.
- Бабинський Я. Навчальна програма: Елементарна теорія музики. Гармонія, Поліфонія для музичних факультетів вищих навчальних закладів / Я. Бабинський, М. Вовк. – Івано-Франківськ : [б. в.], 1993. – 10 с.
- Бабинський Я. Хорові твори: посібник для музичних навчальних закладів / Ярослав Бабинський. – Львів : [б. в.], 1996. – 87 с.
- Бабинський Я. Християнські та етнотрадиційні мотиви в музиці різдвяно-новорічних обрядів українців / Ярослав Бабинський // Християнство в Україні на межі третього тисячоліття: збірник наукових праць. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2002. – С. 101–104.
- Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навчальний посібник / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Український світ, 2002. – 440 с.
- Головинский Г. Композитор и фольклор / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981.
- Гриця С. Трансмисія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки / Софія Гриця. – К. ; Тернопіль : [б. в.], 2002. – 236 с.
- Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Любов Кияновська // Syntagmation: Збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів : [б. в.], 2000. – С. 87–99.
- Нудьга Г. А. Українська пісня в світі / Григорій Нудьга. – К. : Музична Україна, 1989. – 535 с.
- Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі / О. П. Рудницька. – К. : Ексоб, 2000. – 206 с.
- Семененко Н. Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики / Н. Ф. Семененко. – К. : Наукова думка, 1987. – 144 с.
- Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Ярослава Бабинського / Наталія Толошняк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки. Вип. 13. – Рівне : [б. в.], 2008. – С. 169–174.
- Толошняк Н. І лірика, і драматизм, і філософські роздуми / Наталія Толошняк // Тижневик Галичини. – 1999. – 25 березня.
- Творча постать Ярослава Бабинського в контексті доби та суспільного середовища / Наталія Толошняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. XIV. – Івано-Франківськ : Плай, 2008. – С. 79–85.
- Янівський Богдан-Юрій. Гуцульські колядки в світлі образу жінки – Великої ознаки / Богдан-Юрій Янівський, Василь Зеленчук. – Львів : [б. в.], 2004. – 12 с.

*В статті розглядається малоизученное научное исследование известного украинского композитора, музыковеда Ярослава Бабинского в области фольклористики, анализируется центральная научная работа автора – диссертационное исследование “Музыка рождественско-новогодней обрядовости в Покутье: к проблеме региональной специфики”, которая в связи с преждевременной смертью музыковеда не была защищена.*

*Ключевые слова: музыковед, фольклористика, Покутье, рождественско-новогодняя обрядовость, вертеп.*

*The not popular scientific inheritance of the known Ukrainian composer opens up in the article, musicologist Yaroslava Babinscogo in folkloristic industry, the central advanced study of the author is analyzed – dissertation research the “Music of Christmas-new-year rite in Red Corner: to the problem of regional specific”, which in connection with premature death of musicologist was not protected.*

*Key words: musicologist, folkloristic, Pocuptya, Christmas-new-year rite, den.*

УДК 78.03: 731.2  
ББК 85.318.9

Жанна Зваричук

## РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ПЕРЕМИШЛЬСЬКОГО ХОРОВОГО ОСЕРЕДКУ В РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

*У статті автор дає загальну характеристику стану богослужбового хорового мистецтва й визначає роль і значення Перемишльського осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття. Перемишльська школа визначила радикально нові тенденції розвитку галицької хорової культури на наступний період, співвідносні форми виконавства як у церкві, так і поза її межами.*

*Ключові слова:* хор, Перемишльський хоровий осередок, самолівка, виконавство.

Актуальність дослідження зумовлена потребою вивчення регіональних традицій у галузі духовної хорової музики, формування історичних, культурологічних та спеціально-фахових узагальнень у контексті розвитку української хорової культури. Тому постає необхідність вирішення мети і завдання дослідження – конкретизувати досягнення окремих регіональних центрів духовного відродження, визначити їх роль і значення в становленні богослужбового хорового виконавства в Галичині.

Хорове виконавство, репрезентоване впродовж багатьох століть передусім богослужбовим і паралітургічним співом, розгорталося довкола певних центрів, де зберігалися давні традиції й плекалися нові тенденції. Це, насамперед, Київ та Львів із широкою системою культових інституцій: церкв, монастирів, навчальних закладів, де отримували професійну освіту дяки, співаки, священики, які працювали в місцевих школах чи парафіях. Основою музичної освіти було вивчення української музично-богослужбової традиції, представленої в рукописних книгах, Ірмологіонах, ужитковій літературі тощо.

Уже в XVI–XVII ст., із часу діяльності львівського братства, галицькі хори досягали значних вершин у богослужбовому мистецтві, також була закладена традиція розмежування “мистецького” й, умовно, “традиційно-гласового” (яке пізніше зазнало стагнації й значно профанізувалося) супроводження церковних відправ.

Тут беруть свої витoki і майбутні принципи українського академічного виконавства європейського взірця. До питання про “європейську академічну манеру” й своєрідні ознаки її української інтерпретації долучається аспект домінування чотириголосся як типової фактури, що використовувалася в українській богослужбовій музиці. Першим звернув увагу на характерність саме такого викладу Ф.Стешко в праці “З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині)”. Він пише про відмінність української та європейської практики, посилаючись на Статут школи Ставропігійського Братства від 1586 р.: “Вказівка про склад хору Львівського Братства надзвичайно цінна. Вона свідчить про те, що вже наприкінці XVI ст. серед українців у Галичині панував західно-європейський кількаголосий спів з поділом хору на 4 голоси: дискантів, альтів, тенорів та басів; що дбалася про те, щоб співаки мали добрі голоси, – зокрема ж в обидвох крайніх партіях – дискантах і басах; першим присвячувалося особливу увагу і догляд, очевидно, тому, що вже за того часу в Україні головну партію доручали дискантам, а не тенорам, як це робилося... в Західній Європі” [12, с.23].

Зазначена стаття Ф.Стешка окреслює чимало важливих питань для подальшого вивчення мистецтва богослужбового співу в Галичині, зокрема уявлення про обширний і багатий репертуарний спектр тогочасного церковно-музичного виконавства, хоча стосується тільки XVII ст. Він пише: “Не можемо з певністю сказати, чи не пояснюється тільки недосконалістю й неповнотою записів той факт, що при жадній з 398 композицій “Реєстру” немає вказівок на те, щоб вони мали якесь відношення до наших богослужбових книжок для співу, чи то в формі запозичення з нього мелодичного матеріалу, чи в формі оброблень наших традиційних церковних співів. Але можливо гадати, що таких запозичень або оброблень тоді й не було; адже ми знаємо з пізнішої богослужбової практики галицько-української церкви, що “ірмологіїні” співи були віддані цілковито до дяківського співу, уступивши своє місце “новинці зі Заходу” – партесному співу (в Галичині звався ще “фігуральним співом”); всі ж церковні композиції писалися, – та й досі ще пишуться, – на самостійні мелодії, нев’язані традицією нашого церковного, т. зв. “гласового” співу... З цього переліку ми бачимо, що в церковній практиці XVII ст. в Галичині були композиції, розраховані на 3 до 18 голосів, що вказує на високу технічну вправність галицьких хорів”. Водночас Ф.Стеш-

ко вказує на те, що велика кількість восьмиголосих композицій, двохорність домінувала у виконавській практиці й була звичайним репертуаром братського хору [12, с.103–104].

Отже, саме з історичної дистанції увиразнюється високий рівень регіонального хорового духовного виконавства, що з тих чи інших причин на початок ХІХ століття виявився фактично втраченим. Про це свідчать й численні дослідники в роботах, присвячених цьому періоду.

Природно, що в подоланні такого становища українського богослужбово-співочого мистецтва Галичини ХІХ ст. свою роль відіграли зміни суспільно-історичних обставин. Цей період характеризується складністю й динамічністю історичних процесів, що так чи інакше відбивалися на зовнішньо розміреному галицькому житті, позначалися на формуванні векторів подальшого поступу. У той час відбулося становлення багатьох важливих історико-громадських тенденцій, якот: становлення ідеології народництва та хуторянства, після 1848–1849 рр. – формування новітніх політичних партій, у програмах яких так чи інакше відтворювалося ставлення до ідей національного самоусвідомлення, і згодом – державного суверенітету, об’єднання регіонів України тощо. Уже на межі ХІХ–ХХ ст. почали окреслюватися радикальні зміни. Безумовно, що важливі процеси відбувалися й у музичному мистецтві: на перший план іноді висувалися до цього часу вторинні за умовами побутування суспільні та мистецькі осередки. Спорадичним фактом намагання змінити ситуацію є рішення Перемишльської консисторії про потребу поліпшення дяківської освіти (1805) і призначення І.Снігурського Перемишльським єпископом у 1816 р.

Так, поштовх до нового етапу розвитку національного музичного мистецтва в найпопулярнішому на той час його виді – хоровому духовному виконавстві – дала периферійна Перемишльська єпархія. Концепційно важливі аспекти цього процесу в контексті загального розвитку українського музичного мистецтва детально й різнобічно висвітлено в багатьох працях сучасних мистецтвознавців. Натомість у даному дослідженні зосереджено увагу на сенсі цього феномена як виконавського явища. Адже хор Перемишльської катедрі створив той ідеал, який підтримувався й культивувався упродовж століття і впливи якого простежуються в сьогоденній виконавській практиці Галичини.

Такі нововведення мали достатньо радикальний характер у контексті суспільно-культурних реалій краю. Адже тривалий час перед тим, тобто до останніх років третього десятиліття ХІХ ст., хорове виконавство Галичини перебувало в стані занепаду або, як зазначав Б.Кудрик, в “... образі твердого кам’яного сну. Одинокую культурною музикою у краю є церковний ірмолойний та що найвище богогласниковий і... знародніло-партесний спів, перемінений у псевдоєрусалимку” [10, с.82]. Саме із цими явищами упродовж тривалого часу пов’язували негативні тенденції в богослужбовому співі та, як наслідок, мистецьку стагнацію відправ у більшості церков Галичини.

Тут виникає потреба з’ясувати суть явищ “єрусалимки” (і дяківського співу, що її репрезентував) та загальнонародного співу як важливих місцевих традицій, що передували етапу професіоналізації виконавських традицій (тим більше, що своє існування вони подекуди продовжують і нині).

Користуючись визначенням Л.Кияновської, “самуїлівка (інші назви – “самолівка”, “дяківка”, “єрусалимка”) – прийнята в греко-католицькій службі у XVIII – на початку ХІХ ст. манера співу, заснована на речитативному розспіві, з низхідним терцевим або секундовим ходом наприкінці фрази, проста для виконання, що не вимагала фахової підготовки [6, с.67]. М.Антонович характеризує “самолівку” як манеру розспівування богослужбових текстів, що складала кількісно значну частку поміж усно переданими українськими церковними співами. Важливою причиною поширення цієї співочої манери (та її позитивною ознакою) він вважає легкість засвоєння самоїлкових мелодій церковною громадою й у зв’язку із цим – виконання першорядної умови “літургічної функції всенародного богослужбового співу” [1, с.465].

Дяківський інститут у той час (і сьогодні) жодним чином не мислився як “виконавський”. Як носії двох традицій – народної і богослужбової – дяки переносили в богослужіння здебільшого спрощене розуміння понять “розспів” (церковних текстів) та “спів” як таких, що допустимі в храмі. До того ж нотний текст, як текст авторський, у переважаючій частині приходив був недоступним із різних причин (відсутність нотних матеріалів, відсутність музично освічених кадрів, брак коштів і т. і.). Тому мистецький церковний спів (як явище, в основу якого покладено технічне прочитання, належна драматургічна й образна інтерпретація) для Галичини того ча-

су був просто недоступним. Розспів потрібних для конкретного богослужіння текстів відбувався майже цілковито за ініціативою дяка.

Ф.Штешко у статті “З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині)” пов’язує усталення дяківського співу з умовами богослужбової музичної практики в період XV–XVI ст.: “Загальний занепад церковного життя на українських землях... не міг, звичайно, сприяти розвитку й церковного співу... Церковний спів цієї доби існував ще в формі крилоного одноголосого (щонайбільш гуртового – унісонового), пізнішого “дяківського” співу. Яких-будь слідів свободної творчості в практиці цього співу ми не маємо” [12, Ч.1, с.5]. Виходячи із цього, саме культуротворчі імпульси сприяли закоріненню дяківського співу не тільки в традиції церковного музично-богослужбового мистецтва, але й, що важливо для Галичини, у поширенні фольклорних та музично-побутових уявлень про зміст, функції і характер церковної відправи. Отже, дяківський спів – глибоко органічне, зумовлене реаліями регіону явище.

Мистецький потенціал у служителів був, очевидно, недостатнім; адже в них не було музичної освіти, не було й самої можливості накопичення суто музичного досвіду шляхом сприйняття нових богослужбових творів (суто периферійні аспекти тогочасного культурного життя). Тому традиції дяківського співу могли бути зорієнтовані винятково на взірці митрополичих храмів, з одного боку, та на локально-регіональні особливості народного інтонування.

Серед яскравих представників ідеї активного побутування самолівки в хоровій духовній творчості, а отже, і виконавстві був П.Бажанський. Саме в його творах виявляються питомі властивості самолівки, які дають уяву про специфіку традиції її виконання: чітке пофразове дихання, наближення до псалмодійного читання; специфіка ритмічної організації вимагає мобільності метро-ритмічного чуття у співаків, певна “рівноправність голосів” з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія) [3, с.12]. В “Історії руського церковного пінія” П.Бажанський наводить характеристику самолівки, посилаючись на подану анонімним дописувачем у відгуку на видану ним Літургію самоїлкових наспівів. При цьому описується виконавський склад та особливості семиголосого (! – Ж. 3.) співу: “Прим, каже він, це Sopr., втур втуром (Alt або Тенор або Бас). Тенор відповідає альту новому, а сей тенор дуже гучний звук додавав гармонію пінію (розуміється горою понад прим домин. однотонна)... Коли священник дуже високо співає, то регула каже примови 8-у (октавою. – Ж.3.) нижче співати. Се меншої ваги, однак кидає світло, як собі на 3 гол.[осий] хор помагали” [3, с.631–632]. І далі: “Важніша річ 7 гол.[осий] спів... його уклад був: прим, втур, дишкант, секунд, Альт, Тенор, Бас” [там само]. Також він наводить способи настроювання виконавців в ірмологічному самолівковому співі, зазначаючи, що в його виконанні першорядну роль відіграє “головний склад, основа на котрім п. ирмол. лежить, і котра в муз. системі основу змінитися не дасть” [там само].

Мистецько-богослужбові якості дяківських розспівів високо оцінював один із провідних музично-громадських діячів Галичини XIX – початку XX ст. В.Садовський. Зокрема, прагнучи змінити поширене осудливе ставлення до цього пласта української музики, він говорить: “А що... наші самолівки не так гідкі, за яких у нас їх держить може хто, на доказ сего наведу, що під нинішню пору стараються в Росії нашу малоруску церковну пісню як штучну [твори Вербицького], так і давню самолівку, яко мелодійнішу і красшу від великорускої, втягнути до своїх богослужень – і недалекий може час, як появиться Служба Божа дяківських давніх напівів, уложена на чотири голоси мужескі” [5, Ч.65, с.1–2]. Потенціал дяківської самолівки розкритий у літургійних творах О.Кошиця 20–30-х років.

Самоїлковому розспіву присвячені праці С.Людкевича, для якого звичаї цього співу (принаймні кінця XIX – початку XX ст.) були в полі його безпосередніх вражень та поширеної “живої” традиції. Так, у статті “Справа нашого церковного співу” (1922) він засвідчує те ж ставлення виконавців до самолівки, яке було притаманне часу В.Садовського: “Крім штучного чотириголосого співу, маємо ще в нашій церкві т. зв. дяківську “самолівку”. Церковні співаки-хористи держаться супроти самолівки звисока і згірливо сепаруються від неї. Але проте ніяк не можна сказати, щоби сей їх “артистичний” спів стояв естетично хоч дрібку вище, чим смирна та трохи монотонна дяківка. Правда, і наша самолівка, полишена без опіки, сама собі, не відживлювана ніяким кращим культурним впливом, уже зводиться нінащо. Але все ж таки ступінь її занепаду порівняно менший, чим “артистичного” хорального співу. Вона, хоч уже й завмерла і скостеніла, то все ж таки заховала давній свій образ і характер; натомість хоральний спів здавна вже затратив до

крихти релігійний, набожний характер, а затим – всякий вираз і естетику”. Саме специфічні інтонаційні особливості цього давнього співу, незвичні формотворчі риси зумовили істотні виконавські труднощі для церковних хорів його часу. С.Людкевич спостеріг ці проблеми навіть при виконанні композиторських творів, опертих, за його думкою, на самолівкові традиції (зокрема, як приклади він наводить київське “Слава – Єдинородний” Д.Бортнянського) [8, с.245].

Аналіз причин “занедбання” самолівкової традиції як важливого виконавського ресурсу богослужбового мистецтва міститься і в “Передмові” до “Збірника літургійних і церковних пісень на основі народних наспівів” С.Людкевича. Тут учений достатньо докладно зупиняється на причинах, які ускладнювали його завдання як упорядника та аранжувальника давніх мелодій. Він пише про свій початковий намір залучити до музичних текстів цього збірника насамперед поширені в Галичині народні самолівкові наспіви. Він убачав складність у доборі таких зразків, які б відповідали його баченню цієї вікової традиції, що, на його думку, істотно відрізнялася від звичаїв початку XX ст.: “Довговікове занедбання і нераціональне плекання церковного нашого співу в Галичині відбилося некорисно і полишило важкі сліди на галицькій церковній “самолівці”, як і на церковних народних піснях взагалі. Переважна частина самолівкових літургійних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині, або заkostenіла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або, знов, виявляє декуди нахил до світських манер, непридатних до церковного культу” [9, с.248].

Домінування протягом тривалого часу таких форм самолівкового і т. зв. обычного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства. Основу репертуару складали переважно нескладні богослужбові та паралітургійні пісні, що були доступними для співу непрофесійних співаків (і зорієтовані на загальнонародний спів у церкві). Це наближувало церковний спів до народних традицій. І навіть згодом, за наявності професійних виконавців, репертуар більшості церковних хорів також був зорієтований на можливість одночасного виконання з прихожанами. Ця простота зокрема покликана була забезпечувати відповідність питомих церковних правил канонам про сутність богослужбового співу. Цьому, безумовно, сприяло те, що більшість композиторів – творців церковних творів – або мали духовний сан, або належали до активних діячів церковних громад. Вочевидь, що мистецькі, суто професійно-стильові властивості за таких умов тільки частково бралися до уваги.

Отже, у зв’язку з вищевикладеним, постає інший ракурс, важливий для розуміння виконавських традицій Галичини навіть після реформ Перемишльської школи. Йдеться про осмислення такого явища, як *загальнонародний спів* у галицьких церквах. Загальнонародний спів, як і самолівка, належить до закорієних у місцевій культурі традицій й культивується до нашого часу. Бачення того, що він відтворює певні специфічні властивості регіонального співу можна обґрунтувати твердженням М.Антоновича: “Коли говорити про виконавські питоменності хорового церковного співу на Україні, то тут годі встановити якісь загальні чи загальнозобов’язуючі правила чи закони. Можна вказати тільки на деякі способи виконання, що їх зустрічаємо в різних українських церковних хорах” [1, с.468].

Розуміння сутності “загальнонародного співу” спричинило те, що на початку 20-х рр. сам С.Людкевич упорядкував і видав збірник літургійних піснеспівів, що містив твори, добре знайомі галицьким прихожанам і широкій мистецькій аудиторії. До нього увійшли, крім аранжуваних самолівкових мелодій, також популярні в той час (і поширені в сучасному репертуарі) твори Д.Бортнянського (“Слава” київського наспіву, “Да ісполнятся”, “Ангел вопієше” грецького наспіву, “Алилуя” В.Серсавія, “Свят” і “Отче наш” М.Вербицького; а також “трикратне “Господи помилуй”), “які у своїй структурі являлись доволі близькі народним напівам, врешті, “Слиці” й “Всяческая” псевдо-Нанке, які прийнялися вже навіть дяківськими хорами та виперли давні самолівкові, так що вже й трудно мені було записати у вдоволяючій, певнім виді” [8, с.249].

Важливість цього факту насамперед у тому, що С.Людкевич насправді був на час оприлюднення “Літургії” провідним західноукраїнським композитором, у творчості якого повноцінно відтворилися й розроблювалися етнохарактерні національні моделі – як у мові, так і в жанровій сфері. Збірник виявив розуміння С.Людкевичем значущості творчості того періоду, більше того – початкового періоду формування специфічного “образу” національного богослужбово-музичного пласта в церковній музиці епохи романтизму (по суті, виключно композиторів перемишльського осередку) і повагу до традицій, що склалися в греко-католицькій церкві.



Таким чином, можна зробити припущення про тогочасний характер “загальнонародного співу”. Очевидно, це було наслідування дяківського співу, а тому панувало переважно одноголосся (зрідка – дво- та триголосся) з невипрацюваним фразуванням, природним для кожного учасника такого співу диханням, виняткова інтонаційна простота тощо.

Отже, для опанування парадигмою українського стилю “золотої доби”, репрезентованого творчістю А.Веделя, М.Березовського і Д.Бортнянського, галицьке хорове виконавство повинно було досягнути інші, нівельовані упродовж тривалого часу в регіоні, тембрально-інтонаційні особливості. Деяко пізніше в цій царині посилюються впливи т. зв. старогалицької пісенності та романсової традиції, а також простих форм багатоголосся, на основі чого в регіональній манері співу (не беручи до уваги виконання композиторських опусів) “...розвинулася гомофонно-гармонічна традиція розспівування народних пісень, характерною особливістю якої є фактурна збалансованість голосів. Голосоведення тут завжди підпорядковане гармонічній вертикалі, а середній голос малорозвинений у триголосому розспіві. Церковний спів закріпив цю традицію, вона згодом сприймалася як автентично народна й поширилася на весь західний ареал. Для гомофонно-гармонічної традиції співу імпровізаційність не характерна, а голосоведення не виявляє варіантних видозмін” [4, с.72].

Особливості регіональної манери співу, про які говорить О.Бенч-Шокало, дають важливе підґрунтя для розуміння того, яке насправді завдання вирішив хор Перемишльської єпархії. Навіть не сам факт привнесення хорового виконавства в широкий культурний досвід та виконавську практику, а як вражаючий мистецький “прорив”, оскільки хорове виконавство було здавна відоме в регіоні, хоча й асоціювалося переважно з іноземними культурними надбаннями. Адже в Галичині задовго до Перемишля культивувалися традиції партесного багатоголосся (у репертуарі хору Львівського братства було 4 “Служби Божі” та Канон М.Дилецького, натомість – жодного концерту [12, Ч.2, с.27].

1828 року І.Снігурський здійснив першу спробу організації хору при Перемишльському катедральному соборі. Його безпосередній музичний досвід склався в час праці священика у церкві св. Варвари, до хору якої 1809 р. перейшли співаки після закриття капели при російському посольстві, водночас і той богослужбово-музичний ідеал хорового звучання, який І.Снігурський упроваджував у Галичині впродовж всього життя і який врешті перетворився на “культ Бортнянського”. Він запросив до співпраці фахових очільників задуманого хору – А.Нанке (диригент і регент), В.Серсавія (співак-бас, помічник регента), О.Левицького (капелан) та професора Львівського університету Я.Нападівича, М.Вербицького. На основі існуючих тут виконавських сил вони розпочали доволі радикальну мистецьку реформу. Метою єпископа була не тільки організація одного хору для піднесення престижу єпархії, а й планомірна робота щодо піднесення мистецької частини відправ у Галичині загалом. Тому значна увага надавалася й молоді з різних єпархій.

Сам “хор ровнявся доброй опері, – и оказалось, же существуете в Європі кромі трех характером розличающихся категорій музики, т. е. немецкой, италянской и французской, також и четверта характеристична категория: руска” [13, с.139]. Для тогочасної культури Галичини ці досягнення відіграли визначальну роль для формування стереотипу звучання національного рівня, що мало виняткове значення не тільки для хорового виконавства, а й для всієї музичної культури. Зокрема йшлося про культивування акапельного хорового співу: відразу після введення нотного співу із собору був вилучений орган, а церква передана українцям (з того часу в українських церквах Перемишля органи відсутні).

Про склад хору, крім кількісних показників (хоча саме кількість учасників значною мірою зумовлювала досягнення бажаного результату), можна скласти уяву на основі даних Б.Кудрика. Так, його принагідне зауваження, що “старовинним звичаєм виступали в хорі також хлоп’ячі сили” [10, с.84], є достатнім для висновку щодо традиційного для українських церковних хорів чотириголосся (партії дискантів, альтів, тенорів і баритонів-басів). І хоча немає можливості з’ясувати пропорційний склад хору, про його якість можна судити з діяльності його вихованців, що відіграли чільну роль у поширенні хорового мистецтва в Галичині, Буковині та Закарпатті. Таким чином, упродовж 1830–1834 рр. Перемишльська школа досягла у своїй історії найвищого рівня. Систематичні виступи добре вишколеного хорового колективу якнайкраще сприяли реалізації ідеї повсюдного поширення нових мистецьких пріоритетів, а водночас – і надихали на більш піднесені служіння, приваблювали на служби Перемишльської катедри шанувальників мистецтва,

робили його рідкісним осередком співочої новачії, а в контексті українського хорового виконавства – потужної співочої традиції. Свідчення про це іноді з’являлися вже істотно пізніше після смерті натхненника цієї справи та занепаду самої співацької хорової школи в Перемишлі.

Наступний аспект пов’язаний із репертуаром колективу. Перемишльський хор у цій сфері мав чітко виявлені пріоритети: бароківі й класичні композиції XVIII ст., передусім Д.Бортнянського і, природно, з оцінкою цього явища в хоровому мистецтві краю упродовж тривалого періоду. Вирішальним тут була художня інтерпретація його творів, що сприймалася громадськістю як виняткове мистецьке відкриття.

Саме ці образно-драматургічні особливості творів Д.Бортнянського справді були незвичними навіть для мистецько освіченої аудиторії краю. Пояснення можна шукати в стагнації хорового виконавства впродовж минулого століття, зокрема внаслідок панування іншонаціональних музичних пріоритетів серед освічених кіл. Тому хорові концерти містили надзвичайно цінну, національно значущу інформацію для мистецького поступу, апелювали до створення нових виконавських сил та радикального перегляду побутуючих традицій.

Домінування творів Бортнянського у практиці Перемишльського єпархіального хору свідомо підтримувалося І.Снігурським, водночас визначивши загальномишльський еталон для церковних хорів краю на тривалий період. Високе реноме творів композитора і на початку ХХ ст. спонукало їх залучення до репертуару не тільки професійних, а й аматорських колективів: їх виконання стало своєрідним іспитом на артистичну “зрілість”, створивши прецедент такого тривалого домінування єдиного стилістичного “осердя” галицького духовного виконавства. Ці висновки ґрунтуються й на аналізі творів М.Вербицького та І.Лаврівського, написаних у розрахунок на виконання певними силами – хорами Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси.

Перемишльський хоровий осередок (разом із його очільниками й вихованцями) уже через 20–30 років осмислювався як “школа” завдяки тому, що в Галичині була сприйнята ідея розвитку хорової культури як національного феномену в контексті доволі жорстких суспільних обставин, і реалізація цієї ідеї не обмежилась одиничним явищем. Адже саме “школа”, яка реалізовувалась на ґрунті співочої церковної та фольклорної традиції, співдіючих у середовищі їх природних носіїв (тобто священичому і селянському), у народницьку добу була підхоплена й поширена студентсько-інтелігентськими верствами галицького громадянства. Це, врешті, привело до створення власної потужної виконавської бази та виконавців-професіоналів.

Межа, що розділила “доперемишльський” і “постперемишльський” періоди, надала традиції нової якості: цей феномен забезпечив потужний якісний стрибок у розвитку співочої традиції в професійному середовищі, а поза цим набув природної для українського мистецтва громадянської сутності. І хоча нові ініціативи керівників хору Перемишльської катедри начебто реалізовувалися “наперекір” усталеним звичаям проведення церковних відправ, вони спиралися на глибоко закорінені в національній культурі (зокрема і галицькій) ментальні мистецькі особливості.

Неважко назвати культурні чинники на мистецькому полі, які привели до появи цього феномену, потужні бароківі імпульси України та Польщі, впливи австрійсько-німецького класицизму та чеського проторомантизму. Рішуче пориваючи з епохою “немистецького співу” (тобто, по суті, занепаду власного професійного хорового мистецтва), Перемишльська школа створила власну апологію – мистецтво українського хорового співу, в якому ідеали т. зв. “золотої доби” набули громадянського, національного звучання. При цьому показово, що оцінюваний сучасниками-співгромадянами, представниками однієї конфесії хоровий спів як “чужий”, “німецько-хоральний” тощо, представниками католицьких конфесій сприймався як не-німецький, не-польський, а як самобутне українське (руське) явище. Отже, “перемишльська школа” реально виражала сутність національних традицій.

Різкий стрибок у період якісного функціонування Перемишльської школи, як і подальший час “стагнації” чи “занепаду”, по суті, виражає також дію принципу “змінних середовищ” або компенсації розвитку певного явища в територіально (чи географічно) іншому мистецько-національному центрі. Невипадковить локального регіонального “прориву” явища загальнонаціонального рівня логічно мотивується й вражаючим масштабом хорового руху в наступні десятиліття не тільки в Галичині, а й в інших регіонах України. Тут ми зіштовхуємося із цілком очевидним проявом механізму самозбереження культури, що характеризується спрямованістю й цілепокладеністю його внутрішніх закономірностей і реалізацією шляхом начебто випадкового формування регіональних мистецьких “вогнищ” – шкіл. А їх модус, за всієї незвичності в

контексті певних середовищ та усталеності форм їх культурного життя, є у своїй суті глибоко характерним для української культури та мистецтва.

Отже, Перемишльська школа визначила парадигму розвитку галицького хорового мистецтва на наступний період, в основі змодельовані співвідносні форми виконавства як у церкві, так і поза її межами. Створені нею мистецькі традиції набули значення культурних форм, що сприяли й сприяють її ідентифікації поміж інших регіональних шкіл. Водночас хоровий богослужбовий спів як найвиразніше її досягнення в період функціонування (а саме – упродовж кількох років на межі 1820–1830 рр.) спричинив осягнення нової якості вокального хорового мистецтва: воно виразно модулює в площину виконавства, що в умовах Галицької культури було рівноцінним зрушенню цілої стильової системи. І хоча нетривалість існування цієї школи та перенесення центру богослужбового виконавства до Львова вже упродовж наступного десятиліття (кінець 30-х–40-ві рр. XIX ст.) було зумовлено як суб'єктивними (насамперед, хворобою із відходом від хорових справ та смертю А.Нанке, недостатністю рівня фаховості його наступників), так і об'єктивними (перехід виплеканих тут співаків у навчальні заклади Львова) чинниками, проте нове покоління духовенства стало новим поколінням музично-громадських діячів зі сформованим громадянським мисленням та мистецькою заангажованістю, що й показує організація й успішне розгортання суспільного та хорового руху на теренах Західної України та Закарпаття. Окрім цього, це надбання виявляє принципову суголосність загально-історичним процесам, що в середині XIX ст. докорінно змінили контекст розвитку української культури.

1. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви “знаменний” та “київський” розспіви / Мирослав Антонович // *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 261.
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу, Мюнхен, 1988–1989 рр. / Мирослав Антонович // *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 261.
3. Бажанский П. История русского церковного пения / П. Бажанский. – Л. : [б. и.], 1891. – С. 597.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Український світ, 2002. – С. 440.
5. Домет. З нагоди новин на поли нашой церковной музики. Критичний ескіз музичний // Діло. – 1899. – Ч. 65. – 22 Марця/3 Цвітня. – С. 1–2.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 339.
7. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Л. Кияновська // *Kalofonsa* : Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Львів : Видавництво Львів. богосл. акад., 2002. – Ч. 1. – С. 395.
8. Людкевич С. Справа нашого церковного співу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Л. : [б. в.], 2000. – Т. 2. – С. 816.
9. Людкевич С. Передмова до “Збірника літургичних і церковних пісень на основі народних наспівів” / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Л. : [б. в.], 2000. – Т. 2. – С. 816.
10. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик // Праці Богословської академії. – Л. : [б. в.], 1995. – С. 128.
11. Матеріали до культурної історії Галицької Русі XVIII і XIX віку // Збірник історико-філософської секції НТШ. – Л. : [б. в.], 1902. – Т. 5. – С. 161–163.
12. Стешко Ф. З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині) / Ф. Стешко. – Українська музика. – 1938. – Ч. 2. – С. 23.
13. Вербицький М. О пінію музикальном / М. Вербицький з Млинів // Галичанин. – 1863. – Кн. 1. – Вип. 2. – С. 136–141.

*В статтє автор характеризує состояние богослужбеного хорового искусства и определяет роль и значение Перемышльского центра в развитии духовной культуры Галичины XIX века. Перемышльская школа обозначила радикально новые тенденции развития Галицкой хоровой культуры в следующем периоде, соотносительные формы исполнительства в церкви и за её пределами.*

*Ключевые слова: хор, Перемышльский хоровой центр, самоливка, исполнительство.*

*The author of the article gives the general characteristics of the state of mess choir art and determines the role and significance of Peremyshl society in the establishing and the development of spiritual culture in Halychyna in the XIXth century.*

*Key words: choir, Peremyshl choir society, samolivka (folk singing), singing.*

УДК 783.28  
ББК 85.318.9

Любов Терлецька

## ГРЕЦЬКИЙ НАПІВ В УКРАЇНСЬКИХ ІРМОЛОГІОНАХ XVI–XVII ст. (НА ПРИКЛАДІ РІЗДВЯНОГО КОНДАКА “ДІВА ДНЕСЬ”)

*Наприкінці XVI ст. в українській монодійній практиці виникає грецький напів, зразки якого містять рукописні нотолінійні ірмологіони XVI–XVIII ст. Пісенніви грецького напіву за якісними особливостями та відносною чисельністю виділяються як самостійне стильове явище, рівнозначне болгарському чи київському різновидам розспівів. До репертуару грецького напіву належать пісенніви кульмінаційних частин Літургії, а також окремі празничні жанри, які виконувались грецькою мовою. Серед них зустрічаються декілька варіантів кондаків, зокрема – на Рождество Христове, Богоявлення, Пресвятії Богородиці. На прикладі кондака “Діва днесь” із Львівського ірмологіона кін. XVI ст. прослідковуємо глибокі зв'язки поетично-музичних елементів греко-візантійської півної практики та її української рецепції.*

*Ключові слова: гімнографія, напів, ірмологіон, кондак, проімеон, ікос.*

В українських нотолінійних ірмологіонах кінця XVI – початку XVII ст. представлено широкий репертуар пісенспівів, який із мелодичної точки зору визначений приналежністю до певного напіву. Найпопулярнішими є такі напиви, як київський, болгарський і грецький. Власне, грецький напів за своєю мелодичною специфікою привертав увагу багатьох дослідників. Перші згадки знаходимо в працях таких відомих дослідників церковної музики, як Іван Вознесенський [1; 2, с.60], Дмитрій Разумовський [3], Василій Металлов [4], Антонін Преображенський [5, с.60–77], Микола Успенський [6, с.12], Максим Бражніков [7, с.1542–1566], Іван Гарднер. Наступний етап представлений добою радянського музикознавства, де тема грецького напіву зачеплена в працях Ю.Келдиша, І.Єфімової, М.Богомолової. Серед українських медієвістів про грецький напів писали Мирослав Антонович [8; 9, с.21–92], Олександра Цалай-Якименко [10], Юрій Ясіновський [11, с.107–111; 12, с.715–726], Галина Васильченко-Міхно присвятила цій темі дисертаційне дослідження “Грецький розспів в українській співацькій практиці кінця XVI – першої половини XVII ст.”, де торкнулася питання походження “грецького розспіву” та його зв'язку з греко-візантійською гімнографічною традицією.

На сучасному етапі дослідження грецького напіву має добру теоретичну базу, проте практичне дослідження репертуару з поетико-мелодичної позиції, зокрема в зіставленні з грецькими джерелами, є недостатнім. Тож актуальною видається тема пропонованої статті, зосереджена на різнобічному аналізі Різдяного кондака “Діва днесь” із Львівського ірмологіону кінця XVI ст. А її мета – показати на прикладі цього грецького напіву кондака і його грецьких аналогів тісні зв'язки української церковної півної практики з візантійською гімнографією та церковним співом.

Активне використання грецьких напівів в українській гімнографії не є випадковим феноменом. Українське гімнографічне мистецтво взяло свій початок із візантійського й постійно взаємодіяло з ним. У період його розквіту й активізації його репертуар був наповнений і збагачений завдяки візантійському співу [13, с.375–376].

Грецький напів в українських ірмологіонах визначається кількома знаками, наприклад: показниками у формі приміток, заголовків, ремарок “по грецку”, “грецкое”, “грецький”; грецькою текстовою основою й чіткою стилістичною особливістю<sup>1</sup>. І тільки зрідка через посилання на грецькі напиви можна зустріти церковнослов'янську текстову основу. Це переважно рукописи пізнішого походження (XVIII ст.), а також українські і білоруські копії, створені в Росії (напр., ірмологіон з 1756 р., копійований для України Артемієм Компайським у монастирі Троїце-Сергієва Лавра (Москва, Державна бібліотека Росії, фонд 304, № 457, арк. 11, 223 звор., 250 звор., 282 звор.) [14, с.298, №29]. Особливістю грецьких напівів в українських ірмологіонах є їх незмінність та постійність. В усіх українських ірмологіонах знаходиться 15 наспівів із грецьким текстом і напівів. У більшості випадків вони є співами важливих частин Літургії. Це було давнім звичаєм – співати їх під час архиерейської Літургії в грецькому напіві. Найчастіше можна зустріти “Агіос о Теос”, херувимську пісню й “Аксіон естін”. Таким чином, ми бачимо тут чіткий акцент на кульмінаційні й найбільш урочисті частини Літургії. Очевидно, ціла

<sup>1</sup> Грецький текст був написаний в ірмологіонах кирилицею і тільки зрідка латинськими і грецькими літерами; наприклад, у Львівському ірмологіоні кін. 16 – поч. 17 ст.

Архієрейська Літургія в грецькій мові відправлялась у кафедральних соборах і великих монастирях, в той час коли в парафіяльних церквах тільки кульмінаційні частини співалися грецькою.

У вищезгаданому ірмологіоні зі Львова кінця XVI – початку XVII ст. є п'ять грецьких напівів, які є найбільш стародавніми нотолінійними записами грецького напіву. Кожен із них має особисту вартість і тому представляє велике наукове зацікавлення. Серед них також зустрічаємо і два кондаки на Різдество Христове і Богоявлення.

Кондак на Різдво Христове “Діва днесь” (Ἦ παρθενοῦ σήμερον) вважається першим кондаком, який створив відомий візантійський співець VI ст. Роман Сладкопівець (Melodos). У найдавніших слов'янських кондакарях XII ст. чи навіть у давніх рукописах грецького, середньо- і південноіталійського походження XIII ст., які містять мелодії для кондаків, бачимо текст і нотацію тільки проімеона і першого ікоса. Із цього випливає, що в XII–XIII ст. співалися тільки ці два тропарі. У літургічних книгах Східної Церкви (Мінеї, Постній та Цвітній тріоді) також знаходяться тексти тільки проімеона і першого ікоса [15, с.86].

У найдавнішій пам'ятці Київської доби – Типографському кондакарі (XI–XII) знаки кондакарної нотації проставлені в 38 самогласних і їх п'яти подобних, тобто всього нотовано 43 кондаки [16, с.362]:

	самогласні	подобні
• 1 глас	4 кондаки	1
• 2 глас	11 кондаків	1
• 3 глас	немає	
• 4 глас	3 кондаки	1
• 5 глас	2 кондаки	
• 6 глас	8 кондаків	1
• 7 глас	2 кондаки	
• 8 глас	7 кондаків	1

Зауважмо, що в Типографському кондакарі самогласний кондак “Діва днесь” є не нотованим, на відміну від його подібного – нотованого кондака св. Миколаю “Въ мъръхъ святыи”.

На жаль, у Благовіщенському і Лаврському кондакарях більша частина празничних кондаків на грудень взагалі втрачена, серед них і кондак “Діва днесь”. Проте збереглося чимало кондаків на подобен, на прикладі яких спостерігаємо виразну музичну структуру напівів – з окремих мелодичних рядків укладалася п'ятистрофна композиція [17, с.36], яка збереглася впродовж століть.

Самогласний Різдвяний кондак “Діва днесь” Романа Сладкопівця належить до 3 гласу, кількість його подібних говорить про часте використання цього піснеспіву поряд з іншими кондаками, зокрема 2-го і 4-го гласів. Розглянемо репертуар просомоіонів (подобних) у Типографському і Благовіщенському кондакарях<sup>1</sup>:

- ТК і БК – 21.10. – преп. Іларіона *Яко свѣтильника незаходимаго.*
- ТК – 28.11. – св. Стефана нового *Яко преже въсиявъ Стефане.*
- БК – 28.10. – св. Параскевії п'ятниці *Въ святоє и непорочноє мучениє принесьшия.*
- 16.11. – св. Євпатія *Приспѣ дньсь Христова святителя.*
- 20.11. – св. Григорія *Свѣтозарня съ(л)ньце църквы.*
- ТК – 06.12. – св. Николая *Въ мъръхъ святыи“ (нотований).*
- ТК і БК – 20.12. – св. Ігнатія *Свѣтьлыхъ ти подвигъ.*
- ТК – 24.12. – предпр. Рожьствомъ Христовымъ *Дѣва дньсь.*
- 27.12. – св. прмч. Стефана *Владика въчера къ намъ плтью.*
- Нед. пред Просвѣщеніємъ *Иорданьскими водами.*
- ТК і БК – 31.01. – св. Івана *Отъ божьствъныхъ благодати.*
- 09.02. – св. Никифора *Възвысивъ ся славне.*
- 20.05. – св. Фалгея *Мученикомъ състрадальникъ являся храбрърь воинъ.*
- 21.05. – св. Коньстянтина і Єлени *Єлена любовью нынъ Христова Дръво являєть.*
- 24.06. – Різдество св. Івана Предт. *Неплоды дньсь Христова предѣтъчю раждаєть.*
- БК – 24.07. – св. мучен. Бориса і Гльба *Въсинія дньсь прѣславная память.*

Нед. 3 по Пасхи *Души моєи Господи въ гръсьхъ.*

ТК і БК – Воскресний кондак *Въскрьслъ єси дньсь от гроба щедрыи* [18, с.12–23; 19].

Репертуар просомоіонів у грецьких рукописах XIII ст. із середньо- і південноіталійського скрипторіїв (Василіянського монастиря в Гротаферрата біля Рима та монастиря Сан Сальваторе в Мессіні на Сицилії) містять 87 кондаків. На подобен прославленого Різдвяного кондака Романа Мелодоса *Ἦ παρθενοῦ σήμερον* 3 гласу співалися такі кондаки:

1. Св. Николаю (6 грудня).
2. Св. Григорію Богослову (25 січня).
3. У Неділю блудного сина.
4. У Неділю розслабленого.
5. Св. Константину і Єлені (21 травня).
6. Різдво Йоана Хрестителя (24 червня).
7. Св. Варфоломію.
8. Воскресний *Ἐξανέστης σήμερον ἀπο τοῦ τάφου οἰκτίρμων.*

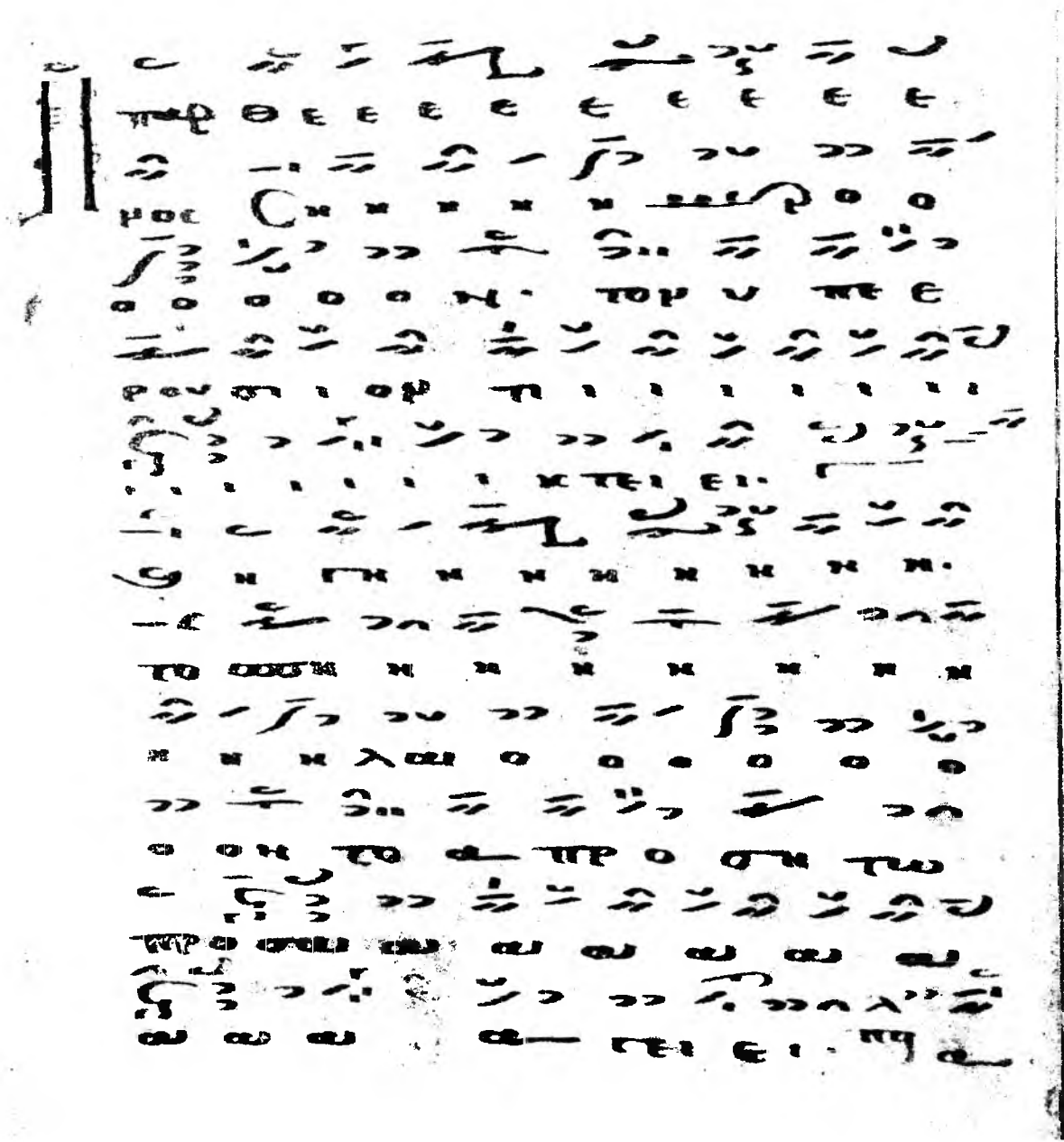
Жанр кондака (зокрема і кондак “Діва днесь”) представлений в українських нотолінійних ірмологіонах XVI–XVIII ст. [20, с.13–14]. Ці збірники формувалися на переломі XVI–XVII ст. під час великих церковних і суспільних рухів, пов'язаних, зокрема, з Берестейською унією. Прибічники унії підкреслювали тісний зв'язок із візантійським літургічним обрядом і робили спротив кожній спробі зближення з західними літургічними формами [21, с.IX–XI]. Завдяки близькості до польського культурного світу, Київська митрополія вперше в Східному обряді вводить кардинальну новацію – переведення репертуару гимнографічних піснеспівів на лінійну нотацію. Український переклад церковних піснеспівів зі старої невменної нотації на нову, на думку російського дослідника Івана Вознесенського, є більш “поправним”, аніж російський: “Південно-західні ірмології ретельніше, повніше, систематичніше передають зміст безлінійних півчих книг столпового співу, ніж нотолінійні ж книги великоруські” [22, с.61]. “І це тому, – як зазначає Мирослав Антонович, – що на Україні переводились церковні піснеспіви з одного, старішого українського музичного письма на інше, більш нове, але також українське музичне письмо. Це був переклад добре відомих і віками на Україні леліяних церковних мелодій. І не дивує те, що цей переклад був зроблений зі знанням справи і згідно з українськими віковичними традиціями” [23, с.458].

В окремих нотолінійних ірмологіонах кондак “Діва днесь” має вказівки на напіві – київський, болгарський, грецький. Цей кондак грецького напіву зберігся в трьох ірмологіонах: Львівському кінця XVI ст. (ЛНБ, МВ 50, арк. 119 зв. 120; Білоруському 20–30 рр. XVII ст. (Москва, ГИМ, Син. п. 1381, арк. 1); Межигірському бл. 1649 р. (Київ, НБУВ, Універс. 20 М., арк. 384) [24, с.558]. Отже, маємо можливість порівняти півчу грецьку практику Різдвяного кондака “Діва днесь” із грецьким напівом з українського ірмологіона, визначити закономірності ритмічної і мелодичної структури кондака. Для порівняльного аналізу обираємо такі рукописи: Codex Laurentianaе Ashburnhamensis 64, (Гротаферрата, 1289) [25], виклад кондака в транскрипції Купчор'є [26, с.231–232] та Львівський ірмологіон кінця XVI ст. [27, арк.119 зв. – 120].

Для порівняння мелодики українського монодійного варіанта Різдвяного кондака з візантійською півчою традицією, звернемося до найдавнішого джерела – Laurentianaе Ashburnhamensis 64 (A). (див. іл. 1).

<sup>1</sup> У Типографському кондакарі (ТК) їх є 13, у Благовіщенському (БК) – 14.





Ілюстрація 1

У статті “Das Kontakion” Константин Флорос подає транскрипцію цього кондака [15, дод. IV] (див. іл. 2, фрагмент 1)<sup>1</sup>.



Ілюстрація 2, фр. 1

<sup>1</sup> Верхній рядок – Ashburnhamensis у розшифруванні К.Флороса; середній рядок – грецький кондак сучасної грецької нотації у виданні R.Couturier; нижній рядок – кондак з українського нотолінійного Ірмологіона кінця XVI ст. (МВ 50, ЛНБ).

Філологічні питання цієї проблематики досліджували В.Мейер, Карл Крумбахер і Пауль Маас, які одноставно прийшли до висновку, що віршова структура кондака “Діва днесь” визначається музичними принципами. У більшості випадків один короткий рядок збігається з однією мелодичною фразою, яка іноді поділяється на два мотиви. Два коротких рядки об’єднуються в одну довгу побудову, якій відповідає один мелодичний період, повторення якого й складає основу конструкції музичної форми. У просоїмеонах кондаків можемо знайти такі схеми: AAB, AABBC, AAB; CCD, AAB; CCCD и AABBC; DDE.

Відповідно до типу AABBC побудований проїмеон Різдяного кондака

*Ἡ παρθενὸς σήμερον:*

рядки 1–2 : A (A + B + C);

рядки 3–4 : A (a + b’ + c);

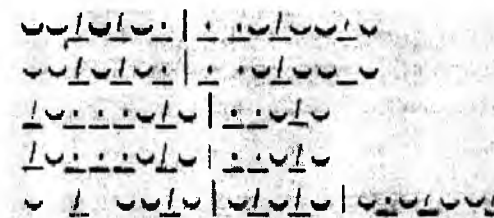
рядки 5–6 : B (d + e + f);

рядки 7–8 : B (D + E скорочений + F розширений);

рядки 9–10 : C (D’ розширений + D’ + G).

Метричні та ритмічні закономірності у віршотворенні були пристосовані до співу на гласи. Ось як виглядає метро-ритмічна схема кондака, яка збігається з його музичною побудовою:

Ἡ Παρθένος σήμερον, | τὸν υἱὸν ὑπερούσιον τίκτει,  
καὶ ἡ γῆ το σπῆλαιον, | τὸ ἀπροσίτω προσάγει.  
Ἄγγελοι, μετὰ Ποιμένων | δοξολογούσι,  
Μάγοι δε, μετὰ Αστέρων | οδοιποροῦσι,  
δι’ ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη, | Παιδίον νέον, ο προ αἰώνων Θεός



У цьому кондаку містяться два дистихи й один розширений заключний вірш. Обидва вірші першого дистиха однакові за кількістю складів (15) і за тонічними схемами. Так само однаковими є й обидва вірші другого дистиха (13). Заключний вірш відокремлений (13+7) і має відмінну будову. Перші два вірші мають цезуру після перших семи складів, решта – після восьми. Кожне коліно до й після цезури має свій тонічний розмір і співається особливим мелодичним коліном [28, с.70]. При порівнянні з нотним прикладом К.Флороса бачимо, як збігаються ритмічна і мелодична структури.

Акценти виділяються в мелодії двома способами:

1. Розгорнутим розспівуванням наголошеного складу довгим мелодичним зворотом (наприклад – μετὰ Ποιμένων). Порівняємо новішу мелодичну версію цього кондака, яку подає Р.Кутюр’є [26] (див. іл. 3).

FETES DU MENEI 231

APOLYTIKION.

Ἦ γέννησός σου ... (3 fois). p. 220.

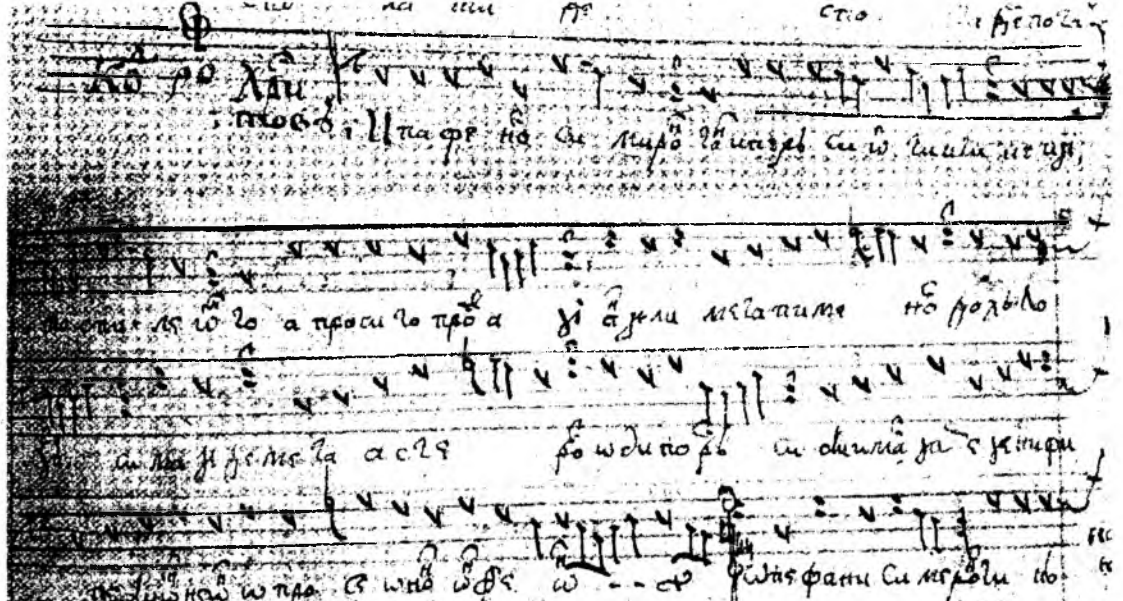
---

KONDAKION.



χ' Ηζ. γ' Ηα. Ἦ παρ - θέ - νος σή - με - ρον τὸν ὕ - πε - ρού -  
 αι - ον τί - - κται, ᾗ καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆ - λαι - ον  
 τῷ ἀ - προ - σί - τῳ προ - σά - - γει ᾗ Ἄγ - γε -  
 λοι με - τὰ ποι - μέ - - νων θε - ξο - λο - γοῦ - -  
 . . . σι, ᾗ μα - γοὶ δε με - τὰ ἀ - στέ - - ρος  
 ὁ - δοὶ - πο - ροῦ - - . . . σι. ᾗ δι' ἡ - μᾶς γὰρ

Ілюстрація 3



κο ρο λην ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

Ілюстрація 4

В українському варіанті повністю збережені основні принципи ритмічної й мелодичної побудови, в чому він дуже близький до сучасної версії грецького кондака [26]. Для кращого вирізнення цієї спорідненості зведемо два варіанти до єдиного знаменника – ключа С. Одразу ж помітно чимало спільного в побудові й мелодичному русі мелодії, хоча українська версія записана малою терцією нижче. У третій і четвертій фразях виставлений мі-бекар (на цьому місці в грецькому варіанті мелодія хроматизована) (ілюстр.2, фрагмент2).



μετα ποι με -  
 μετα ποι με -  
 μετα ποι με -

Ілюстрація 2, фр. 2

Також в українській версії спостерігаємо спроби вільного розспівування мелодії: в першому і другому дистихах бачимо невелику різницю між *Η Παρθένος* і *και η γη το, υπερουσιον* і *απρωσιτω*.

2. Можна зауважити й інший спосіб акцентування: він припадає на один-два звуки, які відносно попереднього є довшими й вищими – *τον υπερουσιον* (винятком є остання фраза *ο προ αιωνων Θεος*, в якій акцентуються звуки нижчі за попередні при низхідному русі мелодії). Це відноситься до слів, які характеризують Дитячко-Ісуса й укладені в короткі концентровані мотиви, без мелодичного оспівування акцентів – *τον υπερουσιον* (пресущественного), *απρωσιτω* (неприступного), *Παιδιον νεον* (Отроча младо), *ο προ αιωνων* (предвічний). Імовірно, зосередження на смислових акцентах тексту вимагало стриманішого мелодичного розвитку. Особливо концентрується мелодія наприкінці кондака, де майже кожному складу відповідає один звук, що виразно контрастує з розвинутими розспівами попередніх речень (ілюстрація 2, фрагмент 3).



Ілюстрація 2, фр. 3

У сучасному грецькому варіанті кондака і в кондаці з українського ірмологіона кінцева фраза виділяється іншим способом – ритмічна тривалість звуків однакова – немов виразний речитатив, де підкреслюється кожен склад (див. нотні приклади). Ймовірно, це пов'язано з тим, що остання фраза в найдавніших кондаках VI–VIII ст. була рефреном, її запам'ятовували присутні в храмі й повторювали після кожного ікосу.

Цікавим є питання перекладу грецьких текстів на церковнослов'янську мову. Зупинимось на особливостях перекладу двох грецьких слів:

1) τον υπερουσιον – давніший переклад із кондакаря – *пребогатаго*,

в українських ірмологіонах зустрічається поряд із цим словом й інше – *пресуцественаго*.

2) τω απροσιτω – *неприсутньому*, яке походить від грецького απροσειω й означає “дозволяти рухатися далі”, а частка α виступає як заперечення, тобто “Той, до якого неможливо підійти, приступити”. Існує ще й такий переклад цього слова, який відкриває інший бік взаємин людини і Бога – *неприкосновенному* від грецького – αφηλαφίτος – той, якого не можна торкнутись, досягнути<sup>1</sup>.

Переклад першого слова можна пояснити прагненням зберегти в кондаці кількість складів грецького оригіналу (п'ять), щоб не порушити музичної фрази. Такий метод дозволяв зберегти оригінальну мелодію, хоча й на певну шкоду буквальному перекладу слів. Це свідчить про глибоке закорінення в українській монодійній практиці елементів греко-візантійської півночі традиції, зокрема на прикладі кондака “Н Παρθένος σήμερον”.

Таким чином, сталий і чітко окреслений репертуар грецького напіву в українських ірмологіонах переконливо підтверджує, що грецький напів у XVI–XVIII ст. залишався актуальним в українських літургійних практиках і був визначним завдяки своєму оригінальному музичному стилю. Він був міцно поєднаний із найновішою фазою розвитку візантійської музики – так званого калофонічного співу. У той самий час цей модерний грецький церковний співаний стиль мав чіткі риси європейського ренесансного стилю. Тому новий ренесансний стиль прийшов на Україну в убранні традиційного візантійського мистецтва. Це зломало конфесійний (церковний) і спричинило швидке входження української гімнографії в стилістичне джерело європейського ренесансу. У передмові до видання Львівського ірмологіона Крістіан Ганнік пише, що в українських ірмологіонах представлений найдавніший пласт професійної музики писемної фіксації в її тісних зв'язках із візантійською гімнографією і церковним співом [20, с.13]. Цю тезу підкреслює приклад розглянутого кондака на Різдво Христове “Діва днесь”. Отже, в українських нотолінійних ірмологіонах представлена літургійна традиція Київської митрополії ранньомодерної доби, яка знаходилася під юрисдикцією Константинопольського патріархату і таким чином була тісно пов'язаною з грецьким поствізантійським культурним світом.

1. Вознесенский И. О церковном пении в православных церквях греческого востока, губернская типография / И. Вознесенский. – Кострома : [б. и.], 1895.
2. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Греческий распев в России / И. Вознесенский. – К. : [б. и.], 1893.
3. Разумовский Дмитрий, протоиерей. Церковное пение в России / Дмитрий Разумовский // Музыкальная академия. – 1998. – № 1, 2. – 1999. – № 1, 2, 3. – 2000. – 1, 3, 4.

<sup>1</sup> Переважно зустрічається в гимнах на Неділю після Пасхи, коли мова йде про зустріч Томи з воскреслим Ісусом (пояснення проф. Крістіана Ганніка).

4. Металлов В. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. Ч. I и II / В. Металлов. – М. : Печатня А. Снегиревой, 1912.
5. Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII–XIII в. / А. Преображенский // De Musica: Временник отдела теории и истории музыки / Гос. ин-т истории искусств. – Л. : Academia, 1926. – Вып. 2.
6. Успенский Н. Византийское пение в Киевской Руси / Н. Успенский // Aktendes XI Internationalen Byzantinisten Kongresses, 1958 : Sonderdruck. – München : Verl. C. H. Beck, 1960.
7. Бражников М. Новая книга о греческом церковном пении / М. Бражников // РМГ. – 1897.
8. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas / M. Antonowycz. – München, 1990.
9. Антонович М. Musica Sacra : збірник статей з історії української церковної музики. / М. Антонович ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів : [б. в.], 1997.
10. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України: антологія / О. Цалай-Якименко. – К. : Музична Україна, 2000.
11. Ясіновський Ю. Репертуар грецьких напівів в українських нотних ірмолях / Ю. Ясіновський // Українське музикознавство. – К. : [б. в.], 1998. – № 28.
12. Ясіновський Ю. Грецькі тексти в українській сакральній монодії / Ю. Ясіновський // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність, 5 : PROSFWNMA. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. – Львів : [б. в.], 1998.
13. Ясіновський Ю. Репертуар грецьких напівів в українській гімнографічній антології. Ірмологіон / Ю. Ясіновський // Musica Antiqua Europae orientalis. Acta Musicologica. – Bydgoszcz, 1994. – Vol. 1.
14. Ясіновський Ю. Певческие рукописи украинской традиции в собраниях Государственной библиотеки СРСР им. В. И. Ленина / Ю. Ясіновський // Записки отдела рукописей. – М. : [б. и.], 1986. – Вып. 45.
15. Floros C. Das Kontakion / C. Floros // Universität Münster Seminar für Byzantinistik. Jg. 34 (1960). – Heft I.
16. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Владышевская. – М. : [б. и.], 2006.
17. Владышевская Т. Рождество Христово в древнерусской иконописи и песнопениях / Т. Владышевская // Музыкальная академия. – 2000. – № 4.
18. Типографский устав с кондакарем конца XI – начала XII века / ред. Б. А. Успенский. – М. : [б. и.], 2006. – Т. 2.
19. Der altrussische Kondakar. Auf der Grundlage des Blagovescenskij Nizegorodskij Kondakar', Tomus II: Blagovescenskij Kondakar (Facsimile). Hrsg. Antonin Dostal und Hans Rothe, Erich Trapp. Giessen : Wilhelm Schmitz Verlag, 1976.
20. Jasinov'skij Jurij. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Jurij Jasinov'skij, Carolina Lutzka // Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 ст., Böhlau Verlag. – Köln ; Weimar ; Wien, 2008.
21. Ганнік К. Передмова до: J. Jasinov'skij. C. Lutzka. Das Lemberger Irmologion / К. Ганнік.
22. Вознесенский И. Церковное пение юго-западной Руси по ирмолях XVII века / И. Вознесенский. – М. : [б. и.], 1897.
23. Антонович М. Питоменності українського церковного співу / М. Антонович // Збірник праць Ювілейного конгресу. – Мюнхен : [б. в.], 1988/89.
24. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні ірмолої 16–18 ст. / Ю. Ясіновський. – Львів : [б. в.], 1996.
25. Contacarium: Ashburnhamense. Edendum curavit C. Høeg. Ediderunt Carsten Høeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz una cum Archimandrita Cryptaeferratae. Codex bibl. Laurentianae ashburnhamensis 64; Phototypice depictus // Monumenta musicae Byzantinae. – Vol. IV. – Copenhagen : E. Munksgaard, 1956.
26. Couturier R.P.A. Syllitourgikon. La sainte Liturgie Byzantine. Jerusalem, Imprimerie des RR.PP. Franciscains de Terre Sainte. Librairie J. Gabalda, Rue Bonaparte, 90. – Paris, VI-e.
27. Львівський ірмологіон кін. XVI – поч. XVII ст., МВ 50, арк. 119 зв. – 120, – ЛНБ [Рукопис].
28. Вознесенский И. О пении в православных церквях греческого востока / И. Вознесенский. – М. : [б. и.], 1895.
29. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ. Τ.3. Ειρμολογιον. Αδελφοτης Θεολογων η “ΖΩΝ”. – ΑΘΗΝΑΙ.

В концe XVI века в украинской монодийской практике возникает греческий напев, образцы которого помещены в рукописных нотолінійных ірмологіонах XVI–XVIII вв. Песни греческого напева за качественными особенностями и относительной численностью выделяются как самостоятельное стилевое явление, равнозначное болгарской или киевской разновидностям распевов. К репертуару греческого напева принадлежат песнопения кульминационных частей Литургии, а также отдельные праздничные жанры, которые исполнялись греческим языком. Среди них встречаются несколько вариантов кондаков, а именно – на Рождество Христово, Богоявление, Пресвятой Богородице. На примере кондака “Де-



ва днесь” Львовського ірмологіона конца XVI века выявлены глубокие связи поэтически-музыкальных элементов греко-византийской певчей практики и ее украинской рецепции.

**Ключевые слова:** гимнография, напев, ірмологіон, кондак, проимеон, икос.

*In the late XVI century, in the Ukrainian monodical practice appear the greek singing (“napiv”), examples of which, are found in the manuscripts note-lined Heirmologia from XVI – XVIII centuries. The chants of the greek “napiv”, for a qualitative features and a relative quantity are distinguished, as a independent style phenomenon, that is equipollent to a Bulgarian or Kyiv variety of chants. To the repertoire of the greek “napiv” belong the chants of the culminating parts of Liturgy, also some feast genres, which are performed the greek language. Among them one can meet a few version kontakia, specifically – on Christmas, Epiphany, the Virgin Mary. On example of the kontakion “Diva dnes” from the Lviv sheirmologion of the late XVI century we observe the deep connections a poetic-musical element of the greek-byzantine singing practice and her Ukrainian reception.*

**Key words:** Hymnography, singing (napiv), Heirmologion, kontakia, proimeon, ikos.

УДК 783.089.8

ББК 85.318.9

Андреа Томко

### РУКОПИСНІ СПІВАНИКИ ІОАНА ЮГАСЕВИЧА – ДЖЕРЕЛА ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ДАВНЬОЇ ДУХОВНОПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ ТА СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ

*Рукописна спадщина Іоана (Івана) Югасевича, попри майже столітню практику спорадичних досліджень, так до кінця і не досліджена. Деякі рукописні співаники, які він уклав та переписав, тільки нещодавно розшукувано, водночас автор статті привертає увагу не тільки до рукописних співаників переписувача, але й до його принципів формування репертуару, значення його спадщини (переписав також “Ірмологіони” та богослужбові книги) в контексті української музичної культури XVIII – початку XIX ст. Завдяки І.Югасевичу збережено основний тогочасний корпус текстів духовних та вибраних світських пісень Закарпаття.*

**Ключові слова:** Іоан Югасевич, рукописний співаник, Закарпаття, Східна Словаччина, духовна та світська пісня, художнє оформлення, репертуар, нотні тексти, “тони”, “Богогласник”.

До рукописної спадщини Іоана Югасевича вперше на науковому рівні увагу привернув визначний дослідник закарпатської духовної пісенної спадщини Юліан Яворський, виходець із Львівщини. Саме він розшукав на Закарпатті та Східній Словаччині кілька співаників, переписаних І.Югасевичем. Серед них і рукописний співаник І.Югасевича 1761–1763 рр. Якраз цей збірник, а також переписані у 1798 та 1811 роках, були в полі уваги ряду дослідників, зокрема Юліана Яворського [7], Стефана Паппа [3, с.114–142], Івана Паськевича [12, с.73–87], Олексі Мишанича [2, с.61–96], Юрія Медведика [1, с.201, 239–256], Петера Женюха [11, с.71–76; 14, с.373–421; 15, с.173–192], Андрея Шков’єри [13, с.403–421], Роберта Клеменсона [10, с.121–125]. Узагалі відомо, що ним переписано п’ять збірників духовних пісень. За винятком співаника 1807 року (зберігався в Ужгороді; сьогодні місцезнаходження невідоме), решта чотири належать пражським архівним інституціям, до яких вони передані в 30-х роках ХХ ст. Ю.Яворським.

Іоан Югасевич переписував також “Ірмологіони” та богослужбові книги. Знаний дослідник та популяризатор давньої закарпатської літургійної та паралітургійної творчості Стефан Папп припускав, що завдяки Югасевичу було скопійовано й майстерно художньо оформлено майже 30 рукописних “Ірмологіонів”. Підставою для таких висновків став запис Андрія Буковського в рукописному “Ірмологіоні” 1795 р., який переписав І.Югасевич [4, с.87–88]. Але ці припущення спростовано дослідником гимнографічної творчості Юрієм Ясиновським у фундаментальному каталозі цих рукописних пам’яток, де подана інформація тільки про шість “Ірмологіонів” переписувача [9]. До того ж тільки три із шести збірників сьогодні доступні дослідникам. Вони переписані впродовж 1778–1812 років у селах Прикра та Невицьке Мукачівської єпархії. Серед богослужбових книг можна назвати переписаний ним 1789 роком “Акафістник з моливами”, який тепер належить науковій бібліотеці міста Пряшева [10, с.103–105], а також “Типікон” 1800 року (Михайловці, обидва міста знаходяться у Східній Словаччині) [14, с.372].

За відсутності спеціальних друкованих книг значимість праці переписувачів особливо цінувалася. Угорський славист Гіядор Стрипський так розповідав про це: “Тогда такой обычай

быв, што при священниках найчастіше переписували сесѣ чорнокнижники, – то есть вандровані писарѣ (звичайно черцѣ) – за уговорену платню. Бывало приходять зимою такой писар у село, селяне наймали его до своѣ хижы на цѣлое удержанье, а он став писати, та писав, писав, доки не переписав ношену с собою книгу. Давали ему ѣдѣня, платили яйцами, ковбасами та через зиму працюючи, повиходили из под гусячого пера тых чорнокнижников співаники церковні, Богогласники, зборники проповідей та поучень, листы небесні, стародавні оповідання за царя македонського Александра, за Соломона и т. д. Сесѣ рукописні книги служили першою науковою для молодых, бо дѣти училися на них читати” [5, с.9]. Іоан Югасевич не був “вандрованим” (мандрівним) переписувачем, лиш тільки місцевим жителем. Він добре розумів суспільну необхідність своєї праці, а тому копіював книги різного змісту, майстерно їх ілюстрував. Завдяки цьому “Іван Югасевич користувався великою повагою серед селян, обирався церковним опікуном та сільським старостою” [8, с.70].

Біографічних даних про нього майже не збереглося. Відомо, що Іоан Югасевич народився близько 1741 року в селі Прикра Шаришського комітату (тепер – Східна Словаччина). Існує інформація, що духовну освіту він здобував у Львові, в якому певний час студіював церковний спів та інші дисципліни в місцевій Ставропігійській колегії. Тут Югасевич мав можливість добре пізнати галицько-волинський духовнописенний репертуар XVII–XVIII ст., особливо його зацікавив “Богогласник” (Почаїв, 1790–1791). Відтак постав співаник 1812 року, який є скороченою копією почаївського стародруку.

Іоан Югасевич усе своє життя пов’язав із дяко-вчительською професією й працював переважно в селах Прикра та Невицьке, в останньому помер 1814 року. Збережені рукописні співаники дозволяють вважати його одним із кращих ілюстраторів-духовнописенників не тільки на Закарпатті, але й в Україні<sup>1</sup>. Майстерними гравюрами вирізняється його перший рукописний співаник 1761–1763 рр., зокрема мініатюра із зображенням святого Феодосія Печерського, чим засвідчено його шану до давніх київських християнських традицій. Свого часу на цей феномен закарпатської та лемківської духовнописенної й узагалі літературної творчості звертали увагу В.Гнатюк та І.Франко, який, зокрема, відзначив “живе чуття спільності з Києвом” [6, с.11]. Співаник розшуканий Ю.Яворським у закарпатському селі Тересва (Прага, Народна бібліотека, sugn. XX L 16).

Усі покрайні записи в його рукописних співаниках фіксовані кирилицею. Тільки в першому співанику 1761–1763 рр. зустрічаємо запис: “Pisaw Joan Juhasevycz u vesy Prukrey” (запис 1763 р.). Проте на титульному аркуші цього збірника маємо кириличний текст: “Писавъ Іоанъ Югасевич оу веси Прикрѣй”. Те ж саме можна процитувати за записами в інших його співаниках: “списаны сут рабом божымъ Іоаном Югасевичом, півцем невіцчанським” (співаник 1811 р., віднайдений у Хусті), “списася Іоанном Югасевичом” (співаник 1812 р., с. Невицьке). Ці записи переконливо доводять українське походження переписувача, а не східнословачьке. Та останнім часом словацькі дослідники намагаються пов’язувати І.Югасевича насамперед зі словацькою культурою, мотивуючи це тим, що він народився у східнословачькому селі Прикра, забуваючи при цьому те, що на теренах цього регіону проживали і проживають десятки тисяч представників українського етносу. Словацьку приналежність обстоюють П.Женюх та А.Шков’єра. Цікаво, що у двох статтях 1997–1999 рр. П.Женюх називав І.Югасевича “закарпатоукраїнським фольклористом, учителем” [16, с.199; 17, с.87]. Щодо українського походження переписувача сумніватися не доводиться. Інша справа, коли Югасевича називати фольклористом, що надто перебільшено, хоча й не цілком безпідставно, оскільки сьогодні ми не знаємо достеменно точно, чи він усі тексти своїх співаників копіював, чи окремі з них, переважно світського змісту, записував безпосередньо від аматорів співу. Окрім цього, духовні пісні за своїм походженням є авторськими або анонімними, тож далеко не у всьому підпадають під визначення народних, фольклорних. Сьогодні П.Женюх заперечує свої ж слова про “закарпатоукраїнського фольклориста”. У статті, в якій він викладає суть свого дослідження з історії духовнописенної культури Мукачівської єпархії впродовж XVIII–XIX ст., П.Женюх з-поміж іншого вже говорить, що в “Словацькому біографічному словнику” (Братислава, 1987. – С.527) Яна Югасевича визнано

<sup>1</sup> У цій же місцевості майже одночасно з І.Югасевичем працював ще один відомий переписувач співаників та “Ірмолоів” Іван Ріпа (1764–1851) [2, с.73–77]. Матеріали для дослідження його творчої праці зберігаються у фонді І.Франка (Інститут рукописів Інституту української літератури ім. Т.Шевченка НАН України).

словаком [18, с.165–166]. Тепер він І.Югасевича вже називає “так званім закарпатським фольклористом”, якого до того ж не можна вважати за представника української культури [18, с.166]. Дивна метаморфоза: спочатку П.Женюх визнав “закарпатоукраїнське” походження І.Югасевича, а через шість-сім років в іншій статті цілковито заперечив, звинувативши при цьому в перекирванні національної приналежності переписувача варшавську україністку Ольгу Гнатюк, німецького славіста Дітера Штерна, українських дослідників Богдану Крису, Юрія Медведика. Такого ж типу закиди містить й інша стаття вченого, в якій наголошено, що “Дітер Штерн у згоді з українськими дослідниками висловлюється за те, що паралітургійна рукописна співаникова творчість належить до української культури; такий погляд презентує також сучасний український дослідник Юрій Медведик. При цьому вони, однак, забувають, що досліджуваній регіон є мовно, культурно та етнічно змішаний” [19, с.26–27]. Ніхто не сумнівається в етнічній розмаїтості регіону і це треба враховувати при дослідженнях. Але не можна погодитись із П.Женюхом щодо виключно проукраїнської зорієнтованості щойно згаданих дослідників, адже в їх працях питання західноєвропейських впливів, міжкультурних взаємин, у тому числі й у карпатському регіоні (Лемківщина, Закарпаття) є в полі постійної уваги. Інша справа, коли словацький славіст наперекір фактам мало не всі кириличні співаники із Закарпаття та Східної Словаччини тлумачить як східнославацькі, що зовсім неправильно. Це ж саме можемо сказати й про тексти духовних пісень, у тому числі й тих, які записані у співаниках Іоана Югасевича. Вишукуючи більші чи менші словацькі мовні впливи в поетичних текстах духовних пісень, П.Женюх намагається довести словацьке походження текстів. Але ж і польської лексики в закарпатсько-лемківських духовних піснях знаходимо чимало, проте з польської сторони не постають питання, в основі яких лежить заперечення українського походження текстів пісень чи рукописних співаників, в яких вони записані. І це при тому, що немало пісенних текстів просякнуті помітними польськими впливами, значно більшими, ніж словацькими. Та тексти від цього немає сенсу тлумачити як неукраїнські. Зрештою, щодо лексики поетичних текстів духовних пісень, то аргументовані відповіді на ці питання давали ще Володимир Гнатюк та Михайло Возняк на початку ХХ століття, а серед сучасників – відомі українські літературознавці Олекса Мишанич та Ростислав Радишевський. Цікаво, що навіть москвофільськи налаштований галичанин Юліан Яворський не вважав І.Югасевича словаком, а тільки талановитим “карпаторуським переписувачем”, тобто закарпатським українцем. Згадаймо також розвідку І.Франка під назвою “Карпаторуська література XVII–XVIII віків” [6], де йдеться виключно про українську літературу доби бароко, яку творили на Закарпатті та Лемківщині.

Діячем української культури І.Югасевича вважав і відомий український літературознавець О.Мишанич. На його думку, Югасевич в окремих випадках брався до редагування та доповнення деяких текстів українських духовних пісень. Учений припускав, що І.Югасевич поетичний текст пісні до ікони Хотинської та Кам’янець-Подільської, “дотримуючись галицького первовзору, досить уміло перелицював” щодо географії, пристосувавши його до прославлення чудотворної ікони в Марії-Повчі, особливо шанованої закарпатськими українцями [2, с.94]. З таким припущенням можна почасти погодитись, бо перелицьована згідно із закарпатськими реаліями пісня “відома тільки в його одному записі” [2, с.95]. Звернув увагу О.Мишанич і на те, що “таким же шляхом, очевидно, І.Югасевич переробив і “Піснь архистратигу Михаїлу” (“Повстань, монархо, з високого трону”), доповнивши її більш як вдвічі [...]. Початок вірша І.Югасевич залишив без змін, але з 29-го рядка йдеться про грабунки і безчинства турецьких військ у якомусь “преславному граді Угорської корони” [2, с.95]. Аналіз змісту цих текстів дозволяє з упевненістю говорити про незаперечний патріотичний дух автора пісні та її пізнішого редактора, але однозначно приписувати їй доповнення саме І.Югасевичу немає достатніх підстав, як і заперечувати таке припущення.

Співаники Іоана Югасевича можемо диференціювати за трьома різновидами, загально-вживаними в Україні: співаник духовних пісень (1761–1763), співаник духовних та світських пісень (1798, 1811) та співаник богослужбового типу, тобто скорочена копія почаївського друкованого нотованого “Богослужника” 1791 року з тією лиш різницею, що деякі тексти іконославильних пісень пристосовано для прославлення закарпатських чудотворних ікон. Натомість для укладання співаників 1761–1763, 1798, 1811 років І.Югасевич використовував давніші доступні йому рукописні збірники і, можливо, також записував окремі тексти безпосередньо від аматорів співу. Тому тільки в цьому сенсі можемо називати його фольклористом. Однак дове-

сти це сьогодні майже неможливо. З іншого боку, немає ніякого сумніву в тому, що якусь кількість текстів для своїх співаників він почерпнув у Галичині, у Львові, де навчався. Скоріш за все, це пісні на прославу чудотворних галицьких та волинських ікон. Водночас такі пісні потрапляли на Закарпаття й завдяки паломникам, які відвідували чудотворні християнські святині в Почаєві, Зарваниці, Підкамені та багатьох інших місцевостях Галичини, Волині, Поділля. Через те в давніх співаниках І.Югасевича нерідко зустрічаємо іконославильні пісні, але вже з присвятою Повчанській або Краснобрідській іконам. Не виключено, що одним із тих, хто долучався до такого пристосування пісенних текстів, був І.Югасевич. Для прикладу, можна звернутися до пісні “Дивная Твоя тайни Чистая явися, новосамборская церков чудес ісполнися...”, яку наприкінці 20-х рр. XVIII ст. створено на прославу чудодійної ікони Богородиці в місті Самбір на Львівщині. Приблизно від кінця згаданого століття на Закарпатті її вже співали на честь Повчанської чудотворної ікони (“Дивная Твоя тайни Чистая явися, нова церков Повчанская чудес ісполнися...”). Саме такий текст зафіксовано в співанику 1812 року.

Створювати іконославильні пісні на Закарпатті почали приблизно у 80-х роках XVIII ст. Тоді було написано пісню “Прислухайся і присмотрися хто із боку...” до чудотворної Клокочівської Богородиці (с. Клокочів, неподалік міст Михайлівце та Ужгород). Але тільки із середини XVIII ст. у регіоні виникає достатньо помітне цілеспрямоване звернення місцевих піснетворців до прославлення чудотворних ікон. Поступово пісні потрапляють до рукописних співаників, у т. ч. до першого збірника І.Югасевича. Тут записано популярну на Закарпатті пісню до Краснобрідської ікони – “Жена во слона шату облачена, на Красном Броді ест возвиличена...” (арк. 156–157).

Дуже цікавою пам’яткою закарпатської пісенності є співаник 1798 року, який містить, окрім духовних пісень, також невелику кількість пісень світського змісту, причому з нотними текстами, що важливо, адже в західноукраїнських рукописних співаниках вони рідкість, не кажучи вже про друковані видання [12, с.73–87]. Серед світських пісень І.Югасевичем у цьому збірнику записано такі: “Породила чечіточка семеро дітей...”, “Вимовити мені трудно, як тя люблю...”, “Ішов ляшок із Варшави...”, “Ох, їхал козак на Україну...”, “Полетіл голубець в чистейке поле...”, “Єще мі ніт жадна нужда...”, “На горі стояла, на дяка волала...”. Більшість із цих пісень зустрічаємо як у галицьких рукописних співаниках XVIII ст. (Зарваницький та Хощенський збірники, співаники Івана Пашковського, Стефана Вагановського), так і закарпатських (Гряделевича, Шаришському, Пряшівському). Це наводить на думку про те, що І.Югасевич послуговувався при створенні своїх співаників як місцевою пісенною спадщиною й тогочасною творчістю, так і загальноукраїнською. Характерною ознакою як галицьких, так і закарпатських співаників є те, що в них майже завжди можна віднайти пісні іншомовного походження, переважно польські, словацькі, чеські. У закарпатських співаниках пісні іншомовного походження переважно записували кирилицею, у Галичині – латинкою, хоча трапляються записи і латинкою. Не став винятком і співаник Югасевича з 1798 року. Зі словацьких пісень тут записано: “Уделяме с тей Ганички жену...”, “Мал сом жену пекну, младу...”, “Дина, дина, Руснаки...”; серед польських особливо популярні в тогочасних рукописних співаниках “Седзі собі зайонц...”, “Мосці панни краков’янки, щосце уробілі...” та ін.

Рукописна спадщина Іоана (Івана) Югасевича є яскравою сторінкою в історії української пісенної культури другої половини XVIII – початку XIX ст. Зафіксовані в рукописних співаниках пісенні тексти доволі показово відображають стан духовнопісенної творчості українців Закарпаття, їх тісне спілкування із загальноукраїнським культурним простором. Водночас у цих писемних пам’ятках зафіксовано специфічні особливості процесів становлення та розвитку регіональних особливостей місцевої духовної пісенності. Особливо це спостерігається під час аналізу сутності місцевої музичної складової духовних пісень, що побутували в Закарпатті, зокрема на рівні так званих “тонів” (мелодій) [1, с.239–252]. Десятиліттями рукописна співаникова спадщина І.Югасевича мало досліджувалася. Сьогодні цей процес набирає необхідних обертів, тому є надія, що вдасться віднайти співаник 1807 року, відтак глибше проаналізувати рукописи й, у цілому, об’єктивно дослідити спадщину цього талановитого діяча української пісенної культури.

1. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII ст. / Ю. Медведик. – Львів : Видавництво УКУ, 2006. – 324 с.
2. Мишанич О. Література Закарпаття XVII–XVIII ст.: історико-літературний нарис / О. Мишанич. – К. : Наукова думка, 1964. – 116 с.

3. Папп С. Духовна пісня на Закарпатті / С. Папп // *Analecta Ordinis S. Basilii Magni*. – Romae, 1971. – Vol. VII (XIII), Fasc. 1–4. – С. 114–142.
4. Петров А. Материалы для истории Угорской Руси / А. Петров. – С. Пб. : [б. и.], 1906. – Т. 2.
5. Стрипський Г. (Биленький). Старша руська письменність на Угорщині / Г. Стрипський. – Унгар, 1907.
6. Франко І. Карпаторуська література XVII–XVIII віків / І. Франко // ЗНТШ. – 1900. – Т. XXXVII. – С. 1–91.
7. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси / Ю. Яворский. – Прага, 1934. – 344 с.
8. Ясиновський Ю. Соціальна функція українських ірмолоїв / Ю. Ясиновський // *Рукописна та книжкова спадщина України: археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів*. – К. : Українознавство, 1994. – Вип. 2. – С. 63–72.
9. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. Ясиновський. – Львів : Місіонер, 1996. – 624 с. – (Серія: Історія української музики ; вип. 2 : Джерела).
10. Clemenson R. Cyrillic Manuscripts in Slovakia : A Union Catalogue / Robert Clemenson. – Martin : Vydavateľ'stvo Matice slovenskej, 1996. – 125 p.
11. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert / [Hrsg. von Peter Žeňuch]. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlav, 2006. – 982 с. – (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen : N. F., Bd. 23) (Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae : vol. II).
12. Paňkevyč I. Nové nálezy ukrajinských, polských a slovenských písní a veršů. Zpěvník Ivana Juhaseviča z r. 1798 / I. Paňkevyč // *Národopisný věstník československý*. – 1951. – Roč. 32. – Č. 1–2. – S. 73–96.
13. Škoviera A. Stretnutie východnej a západnej teológie v spevníku J. Juhaseviča z roku 1811 / A. Škoviera // *Slovenská, latinská a cirkevnoslovenská náboženská tvorba 15. – 19. storočia*. – Bratislava : Vydavateľ'ské družstvo Lúč, 2002. – S. 403–421.
14. Žeňuch P. Cyrillic Manuscripts from East Slovakia Slovak Greek Catholics: Defining Factors and Historical Milieu / Cyrilské rukopisy z východného Slovenska: Slovenskí greckokatolíci, vzťahy a súvislosti / Peter Žeňuch, Vasil' Cyril. – Roma ; Bratislava ; Košice : Vydavateľ'ské družstvo Lúč, 2003. – 447 s. (Monumenta Byzantino-slavica et Latina slovaciae : vol. I).
15. Žeňuch P. Medzi Východom a Západom. Byzantsko-slovenská tradícia, kultúra a jazyk na Východnom Slovensku / P. Žeňuch. – Bratislava : Veda, 2002. – 286 s.
16. Žeňuch P. Pieseň k počajevskej ikone Bohorodičky : historicko-literárna a religiozna interpretácia / P. Žeňuch // *Varia*. – 1997. – № 6. – S. 197–208.
17. Žeňuch P. Svätodetrovská tradícia v paraliturgických piesňach byzantsko-slovenského obradu / P. Žeňuch // *Korene nášho duchovného bytia – život a dielo Konštantína Filozofa : Materiály z konferencie konajúc 28. – 29. októbra 1998 v Nitre* / [Zostavili E. Krošláková – L. Kralčák]. – Nitra, 1999. – S. 79–93.
18. Žeňuch P. Vydanie paraliturgických piesní 18. a 19. storočia z východného Slovenska a Zakarpatskej oblasti Ukrajiny / P. Žeňuch // *Historický zborník*. – 2006. – Č. 1–2. – S. 159–176.
19. Žeňuch P. Výskum cyrilských a latinských pamiatok byzantskej tradície z východného Slovenska a Zakarpatskej oblasti Ukrajiny: Monumenta byzantine-slavica et Slovaciae / P. Žeňuch // *Cyrilské a latinské pamiatky v byzantsko-slovenskom obradovom prostredí na Slovensku*. – Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2007. – С. 9–42.

*Рукописное наследие Иоана (Ивана) Югасевича, несмотря на почти столетнюю практику sporadических изучений, до конца не исследовано. Отдельные рукописные песенники, которые он упорядочил и переписал, только недавно разысканы. В то же время автор статьи обращает внимание не только на рукописные песенники переписчика, но и на его принципы формирования репертуара, значение его наследия (переписал также "Ирмологионы" и богослужебные книги) в контексте украинской музыкальной культуры XVIII – начала XIX века. Благодаря И.Югасевичу сохранились основные тексты духовных и избранных светских песен того времени, распространённых в Закарпатье.*

**Ключевые слова:** Иоан Югасевич, рукописный песенник, Закарпатье, Восточная Словакия, духовная и светская песня, художественное оформление, репертуар, нотные тексты, "тоны", "Богогласник".

*The article focuses on the research of the history of spiritual song in the Transcarpathian Ukraine in the middle XVIII – beginning XIX century. Special attention is drawn to the manuscript song-book (collections of songs) of Ioan Juhasevych (1741 – 1814). He was born in the village Prykra (today in the Svydych district). According to Petrov, his date of birth can be deduced from a note in Juhasevych's Heirmologion from 1795 written by Andrij Bukovs'kyj, a parish priest in Neviys'ke, in which the latter recorded that Ioan Juhasevych died in 1814 in Neviys'ke in the age of 73. He was employed there as a cantor, teacher and mayor in 1795 – 1814. Juhasevych resided in L'viv in Halychyna for a long time where, in the theologian seminary, he studied to*

*became a teacher ad cantor. He compiled several sacred song-books, irmologia, and other manuscripts, in the course of his life. So far, five of his sacred songs handwritten collection have been found. There are several well-known irmologia and other works of Ioan Juhasevych, kept in various archives and institutions in Czech republic and Ukraine.*

**Key words:** spiritual song, manuscript song-book, Ioan Juhasevych, Transcarpathian Ukraine, Slovakia, "Bohohlasnyk".

УДК 783.65

ББК 85.318.9

Ірина Матійчин

### УКРАЇНСЬКІ ДУХОВНІ ПІСНІ ЛІРИЧНОГО ХАРАКТЕРУ У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті аналізуються музичні характеристики духовнопісенних творів ліричного характеру, написаних західноукраїнськими авторами кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., їх місце в духовнопісенній спадщині цього періоду та призначення. Подаються музичні приклади, серед яких є як широковідомі на Галичині духовні пісні, так і маловивчені, але цікаві з огляду на наявні в них музично-поетичні експерименти, що свідчить про строби пошуку нових шляхів у розвитку духовного піснярства.*

**Ключові слова:** Марійські пісні, Страсні пісні, музичний період, мелодика, ритмоформули, інтонаційні звороти, імітація, звукообразність.

**Актуальність статті.** В історії української духовної музики, через вимушене припинення її творчого життя та наукових досліджень, залишається багато білих плям, до розкриття яких науковці мають змогу долучитися тільки в наш час. Однією з таких недосліджених ділянок є українська духовнопісенна творчість кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., що активно розвивалася в Галичині. Саме вона, продовжуючи давні духовнопісенні традиції, склала підвалини сучасного етапу розвитку українського духовного піснярства. Важливість та актуальність кращих духовнопісенних зразків кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. виявляється в їх практичному використанні в храмах і поза ними в наш час. Духовнопісенна творчість кінця ХІХ – першої половини ХХ століття перебуває на стадії вивчення, тому таким важливим є дослідження її різних компонентів, зокрема пісень ліричного характеру. Це дозволить повніше відтворити загальну картину стану духовного піснярства на певному етапі розвитку.

**Стан дослідження.** Українська духовна пісня, залишаючись актуальним явищем і в наші дні, пройшла у своєму розвитку кілька етапів. Найбільш дослідженим із них наразі є бароковий період, найповніше репрезентований виданим Почаївськими василіянами у 1790–1791 рр. "Богогласником"<sup>1</sup>. Духовнопісенна творчість кінця ХІХ – першої половини ХХ століття ще перебуває на стадії вивчення. Фрагментарно вона висвітлювалася науковцями при розгляді творчості окремих авторів. Так, на духовнопісенну спадщину В.Матюка та О.Нижанківського звертають увагу І.Бермес [1], О.Осадця та Л.Соловій [2, с.477–490]. Пісні духовного змісту Й.Кишакевича перелічуються в дослідженні В.Гордієнка [3]. Більш детально проаналізовано духовнопісенні твори Й.Кишакевича в праці Л.Кияновської [4]. Досліджень, присвячених духовним пісням ліричного характеру згаданого періоду, на сьогодні не виявлено.

**Завдання статті** – виявити й проаналізувати найбільш типові для духовного піснярства кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. твори ліричного характеру, їх спільні й відмінні риси, зв'язок із піснями попереднього етапу, західноєвропейською традицією та фольклором, а також висвітлити наявні в окремих пісенних зразках новаторські тенденції. **Мета статті** – привернути увагу до ліричних духовних пісень, створених у згаданий період, для їх подальшого вивчення, ширшого використання в позацерковній практиці та в композиторській творчості.

Пісні ліричного спрямування займають вагоме місце в чисельному корпусі духовнопісенних творів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Вони зустрічаються в різних структурних частинах духовнопісенників, особливо часто – у розділі *Марійських пісень* та у підрозділі *Страсних пісень*.

<sup>1</sup> Про це див.: Медведик Ю. "Богогласник" – визначна пам'ятка української музичної культури XVII – XVIII століть // *Записки НТШ*. – Львів, 1996. – Т. 232. – С. 59–80.



Більшість ліричних пісень присвячена Матері Божій. Ці пісні відзначаються особливою теплотою, інтимністю виразу. Їм притаманна молитовна структура.

Такою є досі популярна пісня василянина Володимира Стеха “Просимо Тя, Діво” [5, с.25]. Вона написана у двочастинній формі із заспівом та приспівом, причому короткий 8-тактовий заспів, що складається з двох однакових музичних речень, написано в розмірі С, а розгорнений приспів (два періоди з повтором останнього речення) – у розмірі 3/4.

Приклад 1

### Просимо Тя, Діво

Поволи В Стех

Про-си-мо Тя, Ді-во, шлем до Те-бе глас, По-мо-жи нам, по-мо-жи нам,  
 про-сим з сле-за-ми, О Ма-рі - є, о Ма-рі - є, зми-луйсь над на - ми!  
 Ма-ти Бо-жа, зо-ре яс - на, Ді-во прес-вя - га, по-ка-жи нам, що Ти на-ша  
 Ма - ти все-бла - га, по-ка-жи нам, що Ти на-ша Ма - ти все-бла - га.

У приспіві, незважаючи на повільний темп пісні, явно відчутний зв'язок із мазуркою. На це, крім тридольного розміру, вказує пунктирний ритм із наголосом на другій частці такту. Мелодичним центром пісні є доміантовий тон, з якого хвилями розгортаються інтонаційні звороти. Деякі мелодичні ходи та стрибки на широкі інтервали без компенсаційного заповнення мають інструментальний характер і становлять певні труднощі для непрофесійних виконавців.

Більш трагічна спрямованість лірики простежується в пісні отця Івана Дуцька “Страдальна Мати” [6, с.3].

Ця пісня довгий час вважалася народною і виконується дотепер вірними під час Великого посту. Проста, невибаглива мелодія пісні, її зовнішня стриманість, лаконічність виразових засобів підкреслюють змістову глибину тексту, що відтворює трагедію матері, яка втрачає сина. Пісня характеризується плавністю мелодики, продовженням II реченням за рахунок двотактової коди, закінченням на терцію у верхньому голосі. Інтонаційні звороти пісні І.Дуцька зустрічаємо в пісні І.Г. “Прости нам, Боже” [7, с.189].

Приклад 2

### Страдальна Мати

Повільно І. Дуцько

Стра - даль-на Ма - ти під хрес-том сто - я - ла, "О Си-ну,  
 Ста-ла ри-да-ти, в сльо-зах про-мов-ля-ти.  
 Си - ну, за я - ку про - ви - ну пе - ре-но-сиш ни - ні тя - жень-ку го -  
 ди - ну на - хрес - ті."

За силою впливу на почуття людей, за щирістю співчуття, яке вона викликає, пісня “Страдальна Мати” близька *Страсним пісням*, зокрема таким, як “Під хрест Твій стаю” [5, с.10], “Хрест на плечі накладають” [5, с.60] В.Стеха, а також коляді Й.Кишакевича “Спи, Ісусе, спи” [8, с.356].

Пісня “Під хрест Твій стаю” написана у формі періоду неквадратної будови. Відсутність заданості ритмоформул створює відчуття вільного розвитку мелодії, притаманного давнім народним пісням. До новацій належить використання в духовній пісні затакту. Деяка невідповідність наголосів тексту та мелодії, що є поширеним недоліком пісень цього періоду, частково компенсується за рахунок вищого звуковисотного положення наголошених складів.

Приклад 3

### Під хрест Твій стаю

Поважно В. Стех

Під хрест Твій ста - ю, Спа - си - те - лю мій ми - лий,  
 і мо-лю Те - бе, о дай же ме - ні за грі-хи жаль щи - рий.

У пісні гріховна природа людини, що стала причиною смерті Ісуса, проектується на власне усвідомлення вини за вчинені гріхи:

За мене терпиш, за мене Ти розп'явся,  
 За гріхи мої, провину мою убитись Ти дався.

Оригінальною для українського духовного піснярства стала коляда Йосифа Кишакевича “Спи, Ісусе, спи”. Написана вона в жанрі колискових пісень, що нетипово для української тра-

диції *Різдяних пісень*, зате зустрічається в західноєвропейському, зокрема польському, духовному піснярстві (пісня “Lulaj ze Jezuniu” [9, с.49]. Хвилеподібний рух і колихальність мелодії, написаної в розмірі 6/8, створюють враження розгойдуваної колиски, у ритмі якої звучить лірична пісня. Тут слід зазначити, що звукообразальні елементи не є чужими духовним пісням цього періоду. Так, у пісні “В Тернополі місті” (автори невідомі) [10, с.279] в озвученні слів “плакала над людом” відчутна імітація схлипувань, у пісні “Військо Спаса окружає” (сл. і муз. Ю.Бачинського) [11, с.28] повторення нот при звуженні діапазону імітує оточення, у пісні “Прости нам, Боже” І.Г. [7, с.189] слова “стелиться низом” супроводжують повзаючі секунди, у пісні “Ісусові на хресній дорозі” (сл. і муз. О.Гуновського) [12, с.81] на словах “Ісус хилився” використано повторення низхідних терцій, а в пісні “Лугами піснь” (муз. С.Дрималик) [13, с.343] перед словами “дзвіниці грає дзвін” відчутна імітація дзвонів.

Пісня “Спи, Ісусе, спи” написана у формі періоду з розширеним II реченням за рахунок коди-приспіву “Люлі, серденько, люлі”. Подібні приспівки часто зустрічаються в народних коліскових піснях. Використання діатонічних секвентних ланок і відхилення в паралельний мінор також свідчать про вплив народної музики.

## Приклад 4

## Спи, Ісусе, спи

Звільна

Й.Кишакевич



Спи, Ісусе, спи, ста-тонь-ки хо-ди. Я Те-бе му  
ко-ли-са-ти, пі-сень-ка-ми при-сип-ля-ти, лю-лі, сер-день-ко, лю-лі.

Смисловою кульмінацією є четвертий куплет, в якому тонку, ніжну мелодію пісні затіняють трагічні передчуття Матері Божої, недосяжної у своєму смиренні Божій волі:

Спи, Терпіне, спи, очка зажмури.  
Не питай, що далі буде,  
Що зготують Ти хрест люди.  
Люлі, серденько, люлі.

Коляда Й.Кишакевича мала безпосередній вплив на появу кількох нових пісень. Так, пісня “В Вифлеємі новина” Амалиї Фіцаловичевої [14, с.6] написана на основі двох уже відомих коляд: “В Вифлеємі новина” І.Дуцька та “Спи, Ісусе, спи” Й.Кишакевича. Тексти цих двох пісень покуплетно чергуються в композиції А.Фіцаловичевої, утворюючи двочастинну форму з відносно самостійними мелодіями, написаними в різних розмірах, темпах і тональностях (C-dur/D-dur). I частина – жвава, світла, з активними висхідними ходами, мазурковим ритмом контрастує з II-ю, повільною, з плавним заколисуєчим рухом мелодії та сентиментальним допоміжним хроматизмом у коді. Використання колажу свідчить про пошуки нових шляхів у духовному піснярстві, проникнення в нього експериментальних музичних течій початку ХХ століття.

## Приклад 5

## В Вифлеємі новина

А.Фіцаловичевої

Жваво



В Вифле-є-мі но-ви-на, Ді-ва Си-на зро-дила, по-ро-ди-ла  
в бла-го-да-ті Не-по-роч-на Ді-ва Ма-ти Ма-рі-я! Спи, Ісусе,  
спи, оч-ка заж-му-ри. Не пи-тай, що ко-лись бу-де, що зго-  
тов-лять Ти-хрест лю-ди, лю-лі, сер-день-ко, лю-лі.

Коляда “Там за Вифлеємом” (сл. С.І., муз. О.Гуновського) [15, с.284] також побудована на поєднанні двох мелодичних фрагментів, написаних у різних розмірах (2/4 і 3/8), але структурно утворює 3-частинну форму: а (1–2 куплети), в (3–6 куплети), а (7 куплет). Середня частина написана в паралельному мінорі до основної тональності. Її жанрова близькість із колісковою та зміст також указують на зв’язок із колядою “Спи, Ісусе, спи”.

Темпового контрасту тут не спостерігаємо, натомість змінюється фактура: двоголосся I та III частин відтіняє чотириголосся у II-й (твір написано для жіночого хору). Широкий діапазон мелодії, розлоге фразування, експресивність виразу, характерні романсові інтонації виявляють яскраві романтичні риси в композиції О.Гуновського.

## Там за Вифлеємом

Приклад 9

О.Гуцьовський

Moderato

Soprano

Там за Виф-ле-є-мом у по-лі ста-єн-ка у бо-га сто-

Alto

іть, у ній то Ма-рі-я Пре-чис-та над Бо-жим ди-

S

тя-ком кня-чить. Спи лю-ляй, І-су-се ма-лень-

A

S

кий, мій скар-бе, со-лод-ке ди-тя. Спи лю-ляй, пре-яс-не-є

A

S

сон-це, ко-ли-ще-тя Ма-ти Тво-я

A

### Висновки

У духовнопісенній спадщині кінця XIX – першої половини XX ст. зустрічаємо значну кількість пісень ліричного характеру з різним образно-смысловим наповненням: від просвітлених витончених пісенних зразків переважно Богородичного культу до лірико-драматичних композицій, що поєднують строгість, лаконічність музично-виразових засобів із глибиною змісту (наприклад, *Страстних пісень*). У ліричних піснях переважає пісенна мелодика, плавність, заокругленість мелодичних ліній, інтимність виразу. Багатьом творам притаманна молитовна структура. Деяким пісням властива прихована танцювальність, що взагалі характерна для української духовнопісенності й указує на вплив світської музики. Про це свідчать і мелодичні ходи інструментального характеру. Часто музична побудова закінчується терцевим тоном у мелодії. Для досягнення тіснішого зв'язку тексту і музики в деяких піснях використовуються звукозображальні елементи.

Ряд духовних пісень проявляє нові на той час риси в структурі твору, тематиці, експресивності виразу, що вказує на пошук нових шляхів розвитку українського духовного пісенства.

1. Бермес І. Віктор Матюк. Біо-бібліографічний покажчик / І. Бермес. – Дрогобич : [б. в.], 1993.
2. Осадця О. Нотографічний покажчик творів Остапа Нижанківського / О. Осадця, Л. Соловій // Записки НТШ. – Львів : [б. в.], 1993. – Т. 226.
3. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич / В. Гордієнко. – Львів : [б. в.], 1998.
4. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича / Л. Кияновська. – Львів : [б. в.], 1997.
5. Стех В. Ангельський хор / В. Стех. – Жовква : [б. в.], 1909. – 1-ше вид.
6. Книжочка місійна. – 1905. – Ч. 5.
7. Церковні пісні. – Жовква, 1926.
8. Місіонар. – Жовква, 1899.
9. Spiewniczek zawierajacy piesni koscielne. – Krakow, 1886.
10. Місіонар. – Жовква, 1902.
11. Книжочка місійна. – 1904. – Ч. 3.
12. Місіонар. – Жовква, 1937.
13. Місіонар. – Жовква, 1907.
14. Місіонар. – Жовква, 1924.
15. Місіонар. – Жовква, 1929.

*В статье анализируются музыкальные характеристики духовно-песенных произведений лирического характера, созданных западноукраинскими авторами конца XIX – первой половины XX века, их место в духовно-песенном наследии этого периода и предназначение. Представлены музыкальные примеры, среди которых как популярные в Галичине духовные песни, так и малоизвестные, но представляющие интерес с точки зрения присутствующих в них музыкально-поэтических экспериментов, что свидетельствует о поиске новых путей развития духовного песнопения.*

**Ключевые слова:** Марийские песни, Страстные песни, музыкальный период, мелодика, ритмоформулы, интонационные обороты, имитация, звукоизобразительность.

*The article deals with musical characteristics of lyrical spiritual songs, written by West-Ukrainian authors at the end of the XIXth – first part of the XXth centuries, their place in spiritual song inheritance of this period and their purpose. Musical examples are given, among them there are both widely known in Halychyna spiritual songs and little known, but interesting because of available among them music poetic experiments, that testifies about attempts of searching of new ways in the development of spiritual songs.*

**Key words:** lyrical spiritual songs, music period, poetic experiments.



### РОЗВИТОК МУЗИКИ І ТЕАТРУ НА КРЕМЕНЕЧЧИНІ В 30-ті роки

*Автор статті аналізує художні особливості культури і мистецтва Кременецького регіону періоду 1920–30-х років ХХ ст. Особливу увагу звернено на Кременецький ліцей, його вплив на культурно-освітні події, ініціативи в організації музичних курсів для педагогів середніх і загальноосвітніх шкіл.*

**Ключові слова:** Кременецький ліцей, музика, театр, мистецька школа.

Мистецьке життя Кременеччини міжвоєнного періоду важливе в аспекті вивчення художніх явищ Західної України. Історіографічний огляд праць дає право стверджувати, що означена тема не була предметом комплексного вивчення, а тому не існує цілісної й усебічної картини мистецького життя регіону зазначених років. Сформульована наукова тема запропонована вперше в обсязі мистецтвознавчої проблематики.

**Мета** дослідження – визначити художні особливості мистецького життя регіону в 20–30-ті роки. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) висвітлити процес становлення музично-просвітницької діяльності; 2) окреслити художні особливості театрального життя міста; 3) простежити розвиток мистецьких явищ осередку.

Дослідження окремих культурних осередків здійснили науковці А.С.Пивненко [1], Я.В.Бондаренко [2].

Вплив Кременецького ліцею на культурно-освітні події в регіоні вивчався в працях С.Коляденко [3] та С.Чуйко [4]. Вагомим внеском у вивчення Кременеччини в історико-культурологічному аспекті є праця Г.Чернихівського [5], проте музично-театральна діяльність осередку залишається майже не висвітленою.

Однією з галузей, яка являє собою дуже вдале поле для глибокого вивчення, є музика. Окрім своєї важливої культурної вартості й естетичного виховання, ця галузь залишається недооціненою в сучасному житті, а надто в шкільництві. Незважаючи на те, що не бракує нам ані добрих традицій, ані музичних здібностей чи геніальних композиторів і віртуозів, зубожіння однієї з віх нашого духовного життя вказує на певні прогалини навчальних програм, а також на спад загального культурного рівня населення. Зараз важко уявити, що ще в міжвоєнний час провінційними містечками Волині гастролювали театри, знамениті артисти і віртуози, існували музичні курси і студії, школи мали свої аматорські колективи.

У 20–30-ті рр. Кременець, що на Волині, був одним із провідних центрів культури: тут вивувало театральне і музичне життя, відбувалися постійні художні виставки і пленери. Провідний навчальний заклад Волині – Кременецький ліцей – з ентузіазмом продовжував заходи в цьому напрямку.

У липні 1928 р. при закладі була організована нова інституція – Музична канікулярна студія. Статут студії був затверджений Міністерством освіти й оголошений в урядовій газеті [6; 7]. Фактична діяльність Музичної канікулярної студії (далі – МКС) розпочалася 15 липня 1929 р., під час канікул.

Умови праці шкільних учителів завжди вимагали від них опанування всіх предметів, загальної програми. Заклади підвищення кваліфікації брали до уваги цю сторону роботи в шкільництві й намагалися рівномірно розвивати у своїх вихованців зацікавленість до всіх шкільних предметів. Така багатогранність уподобань не відповідала, загалом, людській натурі, і слухачі концентрували увагу на певних предметах, до яких відчували потяг. Слухачами МКС могли бути вчителі загальноосвітніх чи спеціалізованих шкіл, обдаровані люди з відповідною музичною підготовкою. Від них вимагали знань теорії музики і сольфеджіо в межах програми вчительських семінарів. Програма студії розраховувалася на два роки й охоплювала три канікулярні курси та регулярну самостійну роботу [6; 7]. Контроль самостійної роботи здійснювався шляхом надсилання слухачами дирекції закладу щомісячних доповідей із письмовими завданнями, які після приїзду повертались авторові. Теоретичний курс включав: сольфеджіо, музичну літературу, гармонію, акустику, інструментознавство, хорове диригування, гру на інструментах (віолончель, скрипка, фортепіано).

Окрім цього, МКС щороку організувала курси, присвячені різноплановим музичним проблемам: хоровому співу і методиці його навчання, педагогічним і театральним питанням.

Великим кроком уперед було запровадження в програму студій безпосереднього ознайомлення слухачів із музичними шедеврами різних епох і стилів з участю видатних польських віртуозів. Завданням аудиторії було не лише надати можливість почути твори, але й вислухати погляд фахівців на те чи інше музичне явище. Авторами програми МКС були: керівник студії професор Б.Рутковський та один із викладачів – професор Т.Охлевський. Для зосередження уваги слухачів на музичних творах, а не на особі виконавця чи його технічній вправності, автори уникали назви “концерт”, замінюючи його на більш просту “аудицію”. Програма цих виступів залучала твори різних епох, стилів і видів: сольні й колективні виступи, інструментальні й вокальні, лише оркестрові твори не виконувались у зв’язку з відсутністю в роки перших аудиторій оркестру. Програми кожного року мали циклічну цільність, кожна наступна аудиторія була продовженням попередньої й демонструвала найхарактерніші твори й стилі епохи чи автора. Розглянемо програми на прикладі перших п’яти років існування МКС.

Музичні вечори 1928 р. були ілюстраціями до лекцій професора Б.Рутковського про музичні форми. У лекціях розглядалися найважливіші інструментальні музичні форми і вокальні виступи, їх будова, розвиток і застосування. Твори, які оприлюднювали наступного року, показували короткий історичний розвиток у хронологічному порядку – від перших музичних інструментальних форм і давніх клавішних (XVI-XVII ст.) та смичкових (XVII-XVIII ст.) інструментів аж до сучасних.

Музична програма 1930 р. мала професійну ціль і певні історичні рамки: було розглянуто дві епохи музики, найбільш багаті на шедеври – класицизм і романтизм, демонструвались їх стилістичні риси, зв’язки й контрасти. Окремі вечори представляли розвиток сольної пісні (польської та європейської) у супроводі фортепіано.

Цикл вечорів 1931 р. був приурочений виключно польській музиці, починаючи з XVI ст. Крім творів інструментальних (фортепіано і скрипка) і колективних (дуети, тріо, квартети і квінтети), у цій програмі значне місце займають хорові (релігійні, обробка народних, солдатські та ін.). Що стосується розвитку польської сольної пісні, то їй було присвячено аж два вечори.

Упродовж числених концертів музичні твори виконувались на високому рівні мистецької творчості. Серед виконавців були: місцеві музиканти Є.Гахе (скрипка) і М.Мрочковська (фортепіано); гості міста – З.Адамська-Таврошевічова, Т.Ковальський (віолончель), З.Думмек, К.Главіцька, Б.Кон, Я.Висоцька-Охлевська, В.Троцький (фортепіано), Г.Голембійовський, С.Таврошевіч, Е.Умінська-Яворська, Т.Зигалло (скрипка), М.Модраковська, С.Корвін-Шимановська (спів), М.Шалевська (альт), а також квартет Варшавського хору під керівництвом Т.Чудовського. Музичні вечори [6; 7] стали грандіозною подією для всього міста. У переповненій Колонній залі Кременецького ліцею знаходилися не лише слухачі курсів, а й місцева публіка та гості. Завдяки досконалій організації, раціонально скерованій професійній меті, високий рівень виконання став важливим чинником цього культурно-виховного заходу. Задля кращого результату дирекція МКС організувала щомісячні музичні трансляції по радіо, які передавались з Варшави [6; 7].

Лекції читали професори польських консерваторій, переважно Варшавської. Про популярність Кременецької МКС свідчить неабиякий вплив учителів із Західного Поділля, Волині та інших теренів Польщі, проте не всі бажані могли взяти участь за браком місць. Уже 1935 р. набір на вчительські музичні курси становив 270 осіб.

Крім МКС, організованої при Кременецькому ліцеї, значну культурно-просвітницьку роботу в регіоні розгорнула Мистецька секція – ZOS (Zjednoczenie Organizacji Społecznych). Її робота поділялася між чотирма комісіями: літературно-мистецькою, музичною, з питань образотворчого мистецтва та естетики оформлення міста. Діяльність Мистецької секції впроваджувалася двома ефективними шляхами: 1) ознайомлення громадськості з доробком художньої культури через мистецькі твори, 2) сприяння художній творчості й естетиці самого суспільства.

Найбільшим внеском музичної комісії була організація аматорського міського оркестру. При оркестрі було влаштовано безкоштовний курс гри на духових інструментах, який відвідували всі охочі та музиканти оркестру [7, с.309]. Також до функцій музичної комісії належали організація та проведення концертів відомих артистів із залученням не лише місцевої публіки, а й сільських жителів [7, с.309].

Серед найбільших концертів, які відбувались 1932 р., був вечір піаніста А.Велхорського з Варшави та оперної співачки Я.Годлевської. Композитор і професор А.Велхорський, крім загальновідомих шедеврів у другій частині концерту, потішив усіх власними композиціями з лі-

ричними відступами та народним колоритом [8, с.24]. Яніна Годлевська зачарувала кременчан артистизмом, тембром голосу та дикцією. Прозвучали численні уривки світових оперних шедеврів, серед яких арія з опери “Кармен”, твір Корнеліуса “Один тон”, “Магда корчмарка” Монюшка та пісні Чайковського. Акомпанувала співачці місцева піаністка М.Мрочковська [9, с.18].

Найчастіше гастролюючи провінцією музичні, оперні чи театральні колективи малоцінні, тож громадськість ставиться до них із недовірою. Коли ж у Кременці було оголошено про виступ Львівського оперного театру, зал переповнювали бажаючі насолодитися видовищем італійської опери.

Серед артистів осіннього сезону 1933 р. у Кременець завітав соліст Варшавської опери А.Міхаловський. Його бас мала можливість почути не лише публіка, яка зібралась у залі ліцею. З власної ініціативи (безкоштовно) наступного дня він виконав частину концертної програми для учнів лицейних шкіл, чим викликав удячність у молоді [10, с.438]. А вже наступного року Кременець почув його голос завдяки новоствореному музично-просвітницькому колективу ORMUZ (Організація руху музичного). Разом із Болеславом Коном вони дали концерти й у Вишнівці [11, с.340]. Новостворена інституція ORMUZ взяла на себе відповідальність за організацію й постійну підтримку музичного руху цілого краю. ORMUZ узявся постачати провінційні міста музикою найвищого ґатунку у виконанні першокласних українських і польських музикантів. Концерти ORMUZ на Волині й Поліссі організовувалися за допомогою Польського театру, а в Кременці – за сприяння Мистецької секції ZOS. Один із кращих басів Польщі виконав у супроводі випускника Варшавської консерваторії Б.Кона пісні Шуберта, Шумана, Невідомського. Прозвучали твори Шопена, Вагнера, Ліста. Необхідно зауважити, що Б.Кон – піаніст європейського значення, будучи лауреатом конкурсу Шопена в Польщі, також став переможцем Міжнародного конкурсу у Відні, де змагался 400 кращих піаністів Європи [11, с.340]. Незважаючи на постійні закордонні гастролі, віртуоз знайшов час для провінційних містечок Волині.

За сприяння ORMUZ до міста завітали такі музиканти, як Станіслава Корвін-Шимановська та Генрік Штомпка, пізніше Євгенія Умінська та Зігмунт Дугат. Відомі варшавські артисти дали концерти в Кременці та Вишнівці [17, с.73].

Останні концерти показали, що в Кременці вже сформувалося своє коло постійних шанувальників поважної музики. Три аудиторії відбулися з аншлагами.

Велике зацікавлення цього ж року викликали два концерти в Кременці військово-морського оркестру Польщі під керівництвом капітана Дуніна.

Крім пізнавально-просвітницької роботи, яка так бурхливо розгорнулася у Кременці, не менше значення надавалось організації та підтримці аматорських колективів. Найчастіше це були вчительські й народні хори.

У вересні 1933 р. у Кременці відбулася Конференція диригентів народних хорів, організована шкільною інспекцією міста. Окрім теоретичної частини конференції, пізнавальною була практична частина – конкурс волинських хорів, серед яких перше місце зайняв народний хор середньої школи Борцова [12, с.373].

Станом на 1934 р. у Кременецькому повіті існувало 12 хорів сільської молоді; 4 хори Відділів стрілецького об'єднання; 23 хори колишніх вихованок; 7 хорів, організованих на засадах Луцького шкільного округу в Рівному; 7 вчительських хорів при районних конференціях та хори загальних і середніх шкіл. Того ж року постало питання створення загального вчительського хору Кременецького повіту, сформованого з вищезгаданих семи колективів. Кількість хористів коливалася від 250 до 300 осіб. Репетиції проводилися щосуботи в музичному залі Кременецького ліцею [13, с.92].

Музичний розвиток краю тісно переплітається з піднесенням театрального мистецтва в регіоні. У ці ж роки на Кременеччині існувало кілька самодіяльних театральних студій і театрів. Якщо говорити про Польський Волинський театр ім. Ю.Словацького та його значення для міста, то далеко не найважливішими були його вдалі чи не дуже п'єси: мова йде про ту моральну силу, яка так чи інакше творчо впливає на суспільство. Її основа лежить у мистецькому колективі та керівництві, виявляється в лінії репертуару та важкій творчій праці. Вибір репертуару – це важливий і складний процес, що має спрямовуватися назустріч публіці, до того ж провінційній. Марно було б сподіватися, що екстравагантні модернові п'єси, які так полубляють у Варшаві чи Кракові, викликали б захоплення в кременчан. Тому ставити експерименти над ма-

лообізнаною в театральних справах публікою було б некоректно й навіть небезпечно – несприйняття могло б потягти за собою небажання відвідувати подібні вистави.

Польський Волинський театр під керівництвом директора А.Родзівича поступово вдосконалювався. Вистави за 1931–1932 рр.: “Людина з будки суфлера”, “Роксі”, “Моральність пані Дульської”, “Співець власної недолі”, “Одиначка короля шоколаду”, “Адвокат і троянда”, “Повернення до гріха”, “День його повернення”, “Пані Х”, “Турандот”, “Весілля Фігаро”, “Пан Дамазу”, “Відчуття милості”, “Церковна миша”, “Щастя від завтра”, “Хор з мрії”, “Дівчина і смарагд”, “Дон Жуан”, “Мадемуазель”, “Школа”, “Фантазія”, “Старий”, “Усмішка долі” [14, с.339] – містили невеликий відсоток всевітньо відомих шедеврів і значну кількість сумнівних комедій, але вже 1933 р. ситуація з репертуаром докорінно змінилася, і глядачеві пропонувалася “Севільський циркульник”, “Отелло”, “Пастушка” та ін.

Жоден, навіть найталановитіший актор, не в змозі зробити зі слабкого твору сильний. Деякі вистави могли б розважити глядачів у Варшаві, але ці салонні віяння не відповідали смакам у провінції. Варто згадати також незвиклу до таких поглядів шкільну молодь. У місцевому віснику К.Г.Грочинський зазначив: “Генеральна лінія репертуару Польського Волинського театру повинна бути якнайкраще пристосована до специфічних умов життя на Волині...” [14, с.340]. Волинське життя зі своїми тонкощами, іншими ідеалами й поглядами завжди різнилося від богемної столиці, тож урахування такої різниці було необхідним завданням дирекції театру. У наступні роки репертуар поступово змінювався в кращий бік, розширюючи коло слухачів.

Польський Волинський театр завдяки потужній підтримці влади і постійному фінансуванню міг дозволити собі утримання двох десятків акторів з усіх куточків Польщі та кількох постійних декораторів. Першим складом театру були актори: Лючинська, Сарнецька, Славінська, Оконська, Модрженський, Лещинський [17, с.73]. Станом на 1934 р. колектив театру поповнився новими силами. До акторів Лючинської, Оконської, Сарнецької, Славінської, Ковальчук та Зонера приєдналися Г.Бернацька з Вільно, Я.Гославська з Бидгощі, Я.Ергартова і Р.Ягларж із театру “Reduta”, А.Рухарський із Кракова, С.Смочинська і К.Віхярж із Познані, Є.Шафранський і Л.Сквекчинський із Варшави.

Визначною подією в місті стала успішно зіграна місцевим аматорським колективом вистава “Пастушка” Шіллера. Про досягнення успіху свідчить чотириразовий повтор п'єси. У цьому велика заслуга режисера – Ізи Кунацької та музичного супроводу під керівництвом Ф.Мончака. Ця вистава відкрила серед аматорів цілу плеяду сценічних талантів, усього у виставі взяло участь п'ятдесят чоловік [16, с.22]. Варто сказати, що ця п'єса в першому виконанні дуже відрізнялася від звичайної постановки й була представлена в Кременці театром “Reduta” ще 1924 року. Цей театр продовжував функціонувати, хоч і не так жваво, через десять років. Кременчани із сентиментальністю ставилися до його творчих надбань, а “Reduta”, відчувши конкуренцію, часто конфліктував із новоствореним Польським Волинським театром. У будь-якому разі саме він стояв біля витоків театрального мистецтва Кременеччини.

На відміну від модних віянь Польського Волинського театру, репертуар Українського Волинського театру, що часто гастролював рідними теренами, був традиційним і водночас більш близьким для населення. Навіть польські критики відзначають високий рівень виконаних вистав, сильну режисуру, вдалі декорації й костюми. Під час осіннього сезону 1934 р. Український Волинський театр під керівництвом М.Певного запропонував кременецькій публіці такі роботи: “Вій” та “Сорочинський ярмарок” М.Гоголя, “Катерина” Т.Шевченка, “Гандзя” Тобілевича, “Наталка-Полтавка” Котляревського та уривки з п'єс “Циганка Аза”, “Чорноморці” та драми “Дорошенко” [15, с.387]. Єдиним, хоч і досить суттєвим, недоліком Волинського театру була відсутність оркестру чи хоч би доброї народної капели.

#### Висновки

Художні особливості розвитку театрального й музичного мистецтва на Кременеччині в міжвоєнний період розкривають загальну картину художнього життя волинського регіону. На 20–30-ті рр. припадає бурхливий підйом музичного й театрального мистецтва краю. Важлива роль у художніх явищах осередку відводиться Кременецькому ліцею, який був ініціатором організації музичних курсів для вчителів середніх і загальних шкіл. Про значення цих курсів не лише для Волині, а й усїєї Польщі свідчить широкий наплив польської й української молоді, конкурсний відбір контингенту.

Проведення на високому професійному рівні музичних аудиторій сприяло розширенню кола шанувальників не тільки поміж меломанів, але й серед пересічних кременчан. Незвикла до подібних мистецьких явищ, публіка із захопленням відвідувала виступи віртуозів і відомих артистів Польщі.

Наступним кроком до підвищення культури краю була організація численних гастролей музичних колективів провінційними містечками Волині. Не менш дієвим засобом залучення населення до мистецтва була організація аматорських музичних колективів, учительських і народних хорів, театральних труп. Влада всебічно підтримувала будь-які прояви творчості. Поряд із Польським Волинським театром гастролював Український Волинський театр, організовувалися вистави українських митців. Театральне і музичне життя Кременеччини продовжувало бурхливо розвиватись аж до 1939 року. У роки німецької окупації міська інтелігенція, яка не встигла залишити Кременець, була фактично знищена. Спроби радянської влади відродити мистецьке минуле міста особливим успіхом не увінчались, а із часом феномен цього художнього осередку був забутий навіть мистецтвознавцями.

1. Пивненко А. С. Художественная жизнь города Харькова второй половины XIX – начала XX века : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусств. / А. С. Пивненко. – Львов : [б. и.], 2000.
2. Бондарчук Я. В. Мистецтво Острозького осередку II пол. XVI – I пол. XVII століття / Я. В. Бондарчук. – Львів : [б. в.], 2002.
3. Коляденко С. Кременецький лицей в системі освіти Волині (XIX – 30-ті рр. XX століття) / С. Коляденко. – Житомир : [б. в.], 2003.
4. Чуйко С. Лицеї України (XIX–XX століття) / С. Чуйко. – Тернопіль : [б. в.], 1996.
5. Чернихівський Г. Кременеччина від давнини до сучасності / Г. Чернихівський. – Кременець : [б. в.], 1999.
6. Wakacyjne kursy w Krzemencu // Zycie Krzemienieckie. – 1932. – № 7.
7. Zycie Krzemienieckie. – 1934. – № 10.
8. Koncert prof. A. Wielhorskiego // Zycie Krzemienieckie. – 1932. – № 4.
9. Koncert p. J. Godlewskoi // Zycie Krzemienieckie. – 1932. – № 3.
10. Sheybal S. Koncert Aleksandra Michalowskiego / S. Sheybal // Zycie Krzemienieckie. – 1933. – № 11.
11. Pierwszy koncert ORMUZ // Zycie Krzemienieckie. – 1934. – № 10.
12. Konferencja dyrygentow chorow ludowych // Zycie Krzemienieckie. – 1933. – № 9.
13. ... Lec piesni wdal – o lec! jak gizmot! // Zycie Krzemienieckie. – 1934. – № 3.
14. Groszynski K. O linje generalna Teatru / K. Groszynski // Zycie Krzemienieckie. – 1933. – № 8.
15. Wolynski Teatr Ukrainski // Zycie Krzemienieckie. – 1934. – № 11.
16. Pastoralka Leona Schillera. ORMUZ // Zycie Krzemienieckie. – 1932. – № 2.
17. Czarnocki S. Na jubileu Teatru Wolynskiego imienia Juliyusza Slowackiego / S. Czarnocki // Zycie Krzemienieckie. – 1935. – № 4.

*Автор аналізує художественні особливості культури і мистецтва Кременецького регіону в 20-30-х рр. Особливе увагу приділено Кременецькому лицю, його впливу на культурно-освітні події, ініціативи в організації музичних курсів для педагогів середніх і загальноосвітніх шкіл.*

**Ключеві слова:** Кременецький лицей, музика, театр, школа мистецтва.

*The 20–30-th years of the XX century are the period of high development of Musical and Theatrical Art of Kremenets District. The musical courses which were created in Kremenets Lyceum played the important part in the development of culture. The theatrical performances of local theatres and actors on tour involved the population into the World of Arts.*

**Key words:** Kremenets Lyceum, music, theatre, art school.

УДК 785.7: 786.2.087.4

ББК 85.315.42

Габрієлла Асталош

## РОЛЬ ФОРТЕПІАНО В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

*Стаття присвячена проблемі виразових можливостей фортепіанних партій у камерно-інструментальних ансамблях В.Барвінського. У ній зазначені чинники, які сприяли формуванню індивідуальності композитора, а саме: європейська музична культура, національні традиції та фольклорні джерела. Також систематизовано основні виразові засоби фортепіано, що й зумовлюють стилістичні особливості творчості митця.*

**Ключові слова:** Камерно-інструментальний жанр, композиторський стиль, виразові засоби.

Від початку ХХ століття жанр камерно-інструментальної музики значно еволюціонував. Міцний фундамент для подальшого його розвитку заклали такі корифеї українського музичного мистецтва, як М.Лисенко, В.Барвінський, В.Косенко та Б.Лятошинський.

Вагомий внесок у вивчення музичної спадщини В.Барвінського зроблений першою дослідницею творчості композитора, музикознавцем С.Павлишин [10]. Стилістичні особливості творчості композитора досліджувала Л.Кияновська [6; 7]. Деяким питанням аналізу інструментальних творів автора присвячені праці Г.Жук [3], Н.Швець [11], В.Андрієвської [1], Р.Мисько-Пасічник [8], Н.Мойсеєнко [9], В.Грабовського [2]. Однак досі не існує жодної наукової праці, присвяченої специфіці саме камерно-інструментального жанру у творчості митця, тому ця проблема залишається актуальною.

Метою даної статті є вивчення ролі фортепіано та систематизація основних його виразових можливостей, що зумовлюють стилістичні особливості творчості В.Барвінського в камерно-інструментальному жанрі.

Новий період у розвитку музичного мистецтва на Галичині був пов'язаний із відкриттям у 1903 р. Вищого музичного інституту, навколо якого згуртувалися провідні музиканти того часу. Спільними зусиллями ці митці прагнули підняти загальний музичний рівень краю та виховати нове покоління досвідчених, майстерних та професійних українських музикантів. Розвиток сольного та ансамблевого виконавства сприяв значному збільшенню уваги композиторів до камерних жанрів, які до цього часу посідали другорядне місце в їх творчості. Визначальними для розвитку галицької музичної культури наступних десятиліть стали досягнення музикантів-професіоналів, що здобули освіту у вищих музичних закладах культурних центрів Європи. Серед таких музикантів слід назвати імена Н.Нижанківського, В.Барвінського, С.Людкевича, М.Колесси.

Видатний композитор, музично-громадський діяч, музичний критик, талановитий педагог та піаніст-виконавець, Василь Барвінський посів особливе місце в західноукраїнській музичній культурі. Усе його життя і творчість були свідомо спрямовані на розвиток суто української музики та її національних традицій. Композиторська майстерність В.Барвінського формувалася не тільки під впливом тогочасного музичного середовища України. Велике значення для його мистецького становлення мала чеська композиторська школа, яку він прекрасно засвоїв від свого празького педагога, композитора і фольклориста В.Новака. Молодий музикант перейняв усе те, що було йому близьким – це особливості пізньоромантичної гармонічної мови, імпресіоністичну вишукану фактуру, чітку форму, ладо-тональну колористику, вільне застосування поліфонічних прийомів, способи роботи з фольклорним матеріалом [3, с.21]. Вихованець однієї з найкращих європейських консерваторій, яка ставила на меті не тільки високий професіоналізм і вивчення національних та загальноєвропейських традицій, але й охоче підтримувала молодих композиторів у їх прагненнях до пошуків нових виразових можливостей у музиці, В.Барвінський зміг увібрати в себе те розмаїття жанрів і стилів, якими характеризувався той час у мистецтві. Серед провідних стилів першої половини ХХ ст. у творчості В.Барвінського, як зазначає Л.Кияновська [6, с.16–18], найбільше проявились імпресіонізм, символізм, постромантизм, частково неофольклоризм та полістилістика. Музична тканина творів композитора пронизана імпресіоністичною барвистістю, колористикою, багатством тембрів. Особливо близькими натурі митця були романтичні традиції – це тяжіння до камерності, елегантності, пісенності, увага до народного начала, перевага суб'єктивно-ліричної сфери образів та типово романтичних жанрів. Використання найрізноманітніших способів опрацювання фольклорних джерел ріднить митця із засадами неофольклористів. Полістилістика теж стала важливим компонентом в індивідуаль-



ному стилі В.Барвінського, яка виявляється, з одного боку, в майстерному переплетенні й синтезі різних жанрів і стильових ознак, з іншого – у тяжінні до духовності, до краси, до втілення душевних переживань. Усе ж вирішальне значення у формуванні індивідуального стилю В.Барвінського мали саме українські народні джерела, які позначилися на характері будови та принципах розвитку його мелодій, на особливостях ладо-гармонічної мови та метро-ритмічної основи творів, на специфіці їх фактурного викладу тощо. Твори композитора глибинно українські, пронизані національним колоритом. Його творчість залишається цілком своєрідною й неповторною завдяки майстерності й тонкості, з якою митець зміг перевтілити досягнення європейської музичної культури та поєднати їх з українським фольклором, із власним композиторським мисленням.

Витончена, лірико-романтична натура композитора сприяла тому, що саме камерно-інструментальні жанри посіли вагоме місце в його творчості. До камерно-інструментальних творів В.Барвінський звертався протягом усього свого життя і, мабуть, не випадково останнім твором, над яким він працював, був фортепіанний Квінтет. Однак така особлива увага до вищезначеного жанру була пов'язана не лише з особистими уподобаннями композитора. Цьому сприяли ті музичні процеси, які відбувалися в Західній Україні на початку ХХ ст. Поява високопрофесійних музикантів-інструменталістів та їх активна творча виконавська діяльність спричинили розвиток і популярність камерних сольних та ансамблевих жанрів, тому виникає гостра потреба в розширенні й збагаченні відповідного репертуару.

Камерні ансамблі В.Барвінського відіграють важливу роль в історії розвитку цього жанру. Такі ансамблі, як Тріо a-moll та Тріо es-moll (утрачено) для скрипки, віолончелі та фортепіано, Секстет або Варіації для п'яти струнних та фортепіано, струнний Квартет, фортепіанний Квінтет свідчать про високу майстерність і професіоналізм композитора. Стиль камерних творів В.Барвінського формується під впливом традицій, закладених М.Лисенком, і, насамперед, виявляється через використання притаманних українській музиці форм та жанрів, які побутували в практиці композиторів-аматорів ще в середині та в другій половині ХІХ ст. Однак одним із перших на ниві національної камерної музики митець звертається до складних циклічних форм, піднімаючи українську музику на європейський рівень.

Серед камерно-інструментальних ансамблів В.Барвінського вагоме місце займає Секстет для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса, створений у 1914–1915 рр. Цей твір концентрує в собі основні риси зрілого стилю, тому заслуговує окремої уваги. У Секстеті, як і в більшості камерно-інструментальних творів В.Барвінського, фортепіано відіграє важливу роль. Саме цьому інструменту композитор довіряє вже перше проведення основної теми, яка є надзвичайно пісенною, ліричною, мелодійною й має пісенний характер. Початковий акордовий виклад теми наближає її до традицій українського хорового багатоголосся. Пісенна природа теми вимагає від піаніста легатної гри із плавним голосоведенням та гнучким фразуванням. Після вступу ансамблю струнних інструментів уся фактура зливається, утворюючи цілісну музичну тканину, в якій усі її елементи рівноправні, взаємодоповнюючі й, водночас, цілком індивідуальні та рівнозначно важливі. У першій варіації на перший план виходить скрипка, що проводить основну тему, однак фортепіано теж відіграє чималу роль. Його різнопланова фактура поєднує в собі синкоповані акорди, які сприяють танцювальності, та наспівну мелодію у верхньому голосі, яка в зіставленні з основною темою утворює елементи підголоскової поліфонії. У середньому розділі варіації музична тканина стає ще більш насиченою, з'являються нові підголоски в інших інструментів ансамблю. Насичується й фортепіанна партія: акордові комплекси поєднуються тут із широко розкладеними фігураціями. Такий тип фактури ріднить музику В.Барвінського з фортепіанною творчістю Ф.Шопена та М.Лисенка. При цьому всі елементи музичної тканини зберігають наспівність, плавність, про що свідчать неодноразові ремарки *cantabile* та *legatissimo*. Востаннє тема знову звучить у фортепіано, затверджуючи її пісенний характер. Друга варіація, Скерцо, сприймається як своєрідне змагання солюючого інструмента з іншими учасниками ансамблю: тема з'являється то в партіях смичкових інструментів, то в партії фортепіано, зберігаючи загальний танцювальний характер. Третя варіація – “Лірники” – знову контрастує з попередньою. Це лірична кульмінація твору. Імітуючи гру народних музикантів, композитор майстерно використовує в цій варіації багату орнаментику: різноманітні оспівування, мелодичні фігурації, трелі, репетиції, імпровізаційний ритм тощо. Після того, як тема відзвучала в партії альту, вона продовжує поступово розгортатись у партії фортепіано. Ви-

кладена в унісон тема набуває рис речитативу. Провідним принципом форми твору є принцип контрасту, і саме тому наступна, четверта варіація, знову вводить слухача у сферу танцю, енергійність і життєрадісність якого виявляються завдяки ритмічній акцентації, підкресленому штриху *non legato* та авторській ремарці *deciso* (рішучо). Після октавного унісонного викладу цього нового танцювального варіанта основної теми в партіях першої та другої скрипок композитор знову довіряє її фортепіано, збагачуючи тему октавами, акордами, арпеджованим супроводом, численними підголосками та використовуючи віддалені регістри, що надає об'ємності звучанню інструмента. Зазначимо також, що саме фортепіано відповідає за гармонічний план варіації, який є важливою складовою драматургії твору. Новий контраст вносить п'ята варіація – “Думка”. Мелодія є дещо видозміненим, ритмічно ускладненим варіантом основної теми. Ця варіація є досить складною в ансамблевому відношенні: тематичний матеріал почергово передається від одного інструмента до іншого, вимагаючи від кожного учасника ансамблю виразності та експресивності виконання, плавності переходів, особливої чутливості в грі з партнерами. Важливим є збереження цілісності мелодичних ліній і структури цілої варіації. Закінчується цикл варіацій життєрадісною коломийкою. Композитор не відразу вводить тему танцю: спочатку він ніби імітує настроювання струнних інструментів, малюючи живу атмосферу народного музикування. Тільки зі вступом фортепіано тема проявляється цілком. Знов у партії цього інструмента концентрується основний музичний зміст варіації, ніби в стислому викладі дається тематичне й образне зерно, з якого зароджується весь подальший епізод. Далі тему підхоплюють усі інструменти ансамблю, підсилюючи загальний танцювальний настрій. Як і в четвертій варіації, тут важливу роль відіграє підкреслення ритмічної основи танцю, виявлення певних ритмічних зворотів і структур, характерних жанру коломийки, підбір відповідних штрихів. Фінал – це апофеоз життєрадісного танцю, де всі партії об'єднуються в єдине ціле, підсилюючи одна одну й досягаючи правдивого оркестрового звучання.

Зроблений вище аналіз одного з найбільш вдалих творів композитора дозволяє дійти висновку, що фортепіанні партії відіграють вагому роль у його камерно-інструментальних ансамблях. Завжди насичені, віртуозні, вони часом навіть значно складніші за партії інших учасників ансамблю. Однак які б виразові засоби автор не використовував, вони завжди підпорядковані змісту твору. Виявити ж ідею композиції, закодовану в музичних символах, повинні виконавці. Їм сам митець відводив цілком особливу роль. На думку В.Барвінського, інтерпретатор має виступати посередником між композитором і слухачем, до глибини душі проникнутися твором, “пережити” його. Маєстро цінував у виконавцях насамперед витончену музикальність, щирість і безпосередність у висловлюванні, темпераментність [4, с.122].

Серед найважливіших виразових засобів В.Барвінського зазначимо такі: а) національно-забарвлена мелодика, в якій народна пісня стає важливим підґрунтям і виявляється як шляхом прямого цитування, так і через узагальнення фольклорного матеріалу, і в цьому В.Барвінський є прямим продовжувачем традицій М.Лисенка; б) гнучке фразування, породжене пісенною природою тем, мислення широкими мелодичними лініями; в) використання багатого орнаментики, в якій відчувається вплив гри народних музикантів; г) багатство динамічних відтінків і тембрових барв звучання; д) ритмічна імпровізаційність та метрична змінність, що тісно пов'язані з панівним у творчості митця принципом варіаційного розвитку, і підкреслена, регулярно-акцентна ритміка, породжена специфікою українських танців; е) насиченість фактури, що пов'язана з тяжінням до її поліфонізації, важливим для композитора були індивідуалізація голосів, співвідношення пластів фактури, тонів та співзвучань в акордах, різних підголосків при плавному голосоведенні та проспіваності всіх елементів фактури; е) перевага легатної гри з глибоким звуковидобуванням, що наближає звучання фортепіано до співу; ж) особливе значення педалі, яка стає невід'ємним елементом усієї фактури й часто є імпресіоністично-забарвленою; з) ладо-тональна та гармонічна основа творів поєднує в собі елементи українського фольклору з романтичними та імпресіоністичними рисами, тому гармонія несе в собі двоякі завдання: вона забезпечує особливу колористику, певну сонорність твору і водночас відповідає за логічність розвитку музичної думки; и) форми творів та принципи їх розвитку тісно пов'язані з народними джерелами.

Камерно-інструментальні твори В.Барвінського за своєю мистецькою вартістю посіли унікальне місце в українській музиці. Творчість композитора відіграла вагому роль у становленні національного жанру, особливу увагу митець приділяв створенню концертного репертуару й розвитку професійного виконавства. Музика В.Барвінського відрізняється майстерним

поєднанням національних джерел, що надає їй особливої душевної широти та безпосередності, з романтичною чуттєвістю, класичною строгістю форми та сучасними на той час засобами музичної мови. Усе це виділяє композитора серед його сучасників і підносить його творчість на світовий рівень. Камерно-інструментальна музика В.Барвінського знайшла своє продовження у творчості багатьох українських композиторів, зокрема А.Кос-Анатольського, М.Колесси, М.Скорика та інших.

Ця стаття стала спробою узагальнити основні виразові можливості фортепіано в камерно-інструментальних ансамблях В.Барвінського. Однак поставлена нами проблематика не вичерпується й вимагає подальшого дослідження.

1. Андрієвська В. Фортепіанний квінтет Василя Барвінського у дзеркалі європейської стилістики XVIII – XIX століть / В. Андрієвська // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство / Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського : зб. ст. – К. : [б. в.], 2004. – Вип. 37. – С. 166–173.
2. Грабовський В. Подорож по Україні Василя Барвінського / Валентин Грабовський // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали. – Тернопіль : АСТОН, 2003. – С. 130–138.
3. Жук Г. Б. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці I пол. XX ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03 / Галина В'ячеславівна Жук. – Львів : [б. в.], 2005. – 161 с.
4. Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство / Наталія Кашкадамова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали. – Тернопіль : АСТОН, 2003. – С. 118–129.
5. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів В.Барвінського / Наталія Кашкадамова // В. Барвінський і українська музична культура. Статті і матеріали. – Тернопіль : АСТОН, 1998. – С. 25–30.
6. Кияновська Л. Традиції Василя Барвінського у львівській композиторській школі XX ст. / Любов Кияновська // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали. – Тернопіль : АСТОН, 2003. – С. 172–179.
7. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі XX ст. / Любов Кияновська // В. Барвінський і українська музична культура. Статті і матеріали. – Тернопіль : АСТОН, 1998. – С. 15–18.
8. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини XX ст. / Роксоляна Мисько-Пасічник // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали. – Тернопіль : АСТОН, 2003. – С. 57–62.
9. Мойсеєнко Н. Камерно-інструментальна творчість В. Барвінського / Надія Мойсеєнко // В. Барвінський. Статті та матеріали. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 51–58.
10. Павлишин С. Василь Барвінський / Стефанія Павлишин. – К. : Музична Україна, 1990. – 88 с.
11. Швець Н. Пізній період творчості Василя Барвінського / Наталія Швець // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали. – Тернопіль : АСТОН, 2003. – С. 153–159.

*Стаття посвячена проблеме выразительных возможностей фортепианных партий в камерно-инструментальных ансамблях В.Барвинского. В ней определены факторы, которые содействовали формированию индивидуальности композитора, а именно: европейская музыкальная культура, национальные традиции и фольклорные источники. Также систематизированы главные выразительные средства фортепиано, которые и обуславливают стилистические особенности творчества композитора.*

*Ключевые слова: камерно-инструментальный жанр, композиторский стиль, выразительные средства фортепиано.*

*This article is devoted to problem of expressive possibilities of piano parts in V.Barvinskyj's chamber-instrumental ensembles. In it there are reasons, that promoted the forming of composer's individuality, and they are: a European musical culture, national traditions and folklore sources. Also there are systematized the main means of expressiveness of piano, that determine a stylistic peculiarities of the artist's creation.*

*Key words: Chamber-instrumental genre, composer's style, expressive possibilities.*

УДК 786.2: 78.089.2

ББК 85.315.42

Наталія Сулій

## ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

*У статті висвітлюються проблеми єдності циклів фортепіанних мініатюр в українській музиці другої половини XX століття на прикладі творів Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова. Також прослідковуються зв'язки між стилем композитора, виразовими засобами та формотворенням на мікро- й макрорівнях.*

*Ключові слова: цикл, стиль, виразові засоби, постмодернізм, додекафонний ряд.*

Кожна епоха вносить щось нове в історичному, соціальному, мистецькому, культурному планах. Музичне мистецтво є невід'ємною частиною цих процесів і розвивається за такими ж законами. Це стосується не тільки таких категорій, як простір і час, але й техніки письма, виразових засобів (мелодики, гармонії, ритму, фактури). Вищезгадані фактори, безумовно, віддзеркалилися на особливостях стилю, жанру та форми. Використання класичних структур зазнавало в композиторів другої половини XX століття крайньої індивідуалізації. Беручи за основу традиційну форму-схему, композитори кожен твір компонували як нову індивідуальну форму згідно з особистим задумом та вирішенням. “Відмова романтизму від типізованих структур і синтаксичних зв'язків класицизму, законів “абсолютної музики”, від складених на її основі ієрархії виразових засобів у XX ст. обернувся признанням множинності моделей. ... Прагнення до поліфонізації, вбачання множинності поєднувалось з орієнтацією на граничну індивідуалізацію” [6, с.110–111].

Суттєві зміни спостерігаємо й стосовно музичного синтаксису. Залежно від світогляду композитора, його творчих орієнтирів та спрямувань вирішувалися проблеми нового синтаксису. Для багатьох постмодерністів творчість “... означала створення або відновлення власної мови” [6, с.111].

Відомою є позиція Штокхаузена: “ніяких повторів, ніяких змін, ніякого розвитку, ніякого контрасту... Наш світ – наша мова – наша граматики” [цит. за: 6, с.111].

Питанням висвітлення цих проблем присвячені наукові праці таких відомих сучасних музикознавців, як М.Лобанова [6], В.Задерацький [2], С.Павлишин [8; 9], Л.Кияновська [3], О.Козаренко [4; 5], Н.Гуляницька [1], Б.Сюта [10; 11; 12]. Однак питанням єдності циклічних побудов, зокрема циклам фортепіанних мініатюр, приділено недостатньо уваги.

**Мета** пропонованого дослідження – визначити самотутні стильові особливості кожного композитора, навіть кожного твору, універсальне та неповторне в комплексі виразових засобів, нові підходи до формотворення, нові концепції стосовно організації єдності циклічних творів, зокрема циклів фортепіанних мініатюр.

На теренах українського музичного простору перші зразки постмодернізму з'явилися у творчості Л.Грабовського, В.Сильвестрова, далі розвинулися у композиціях В.Балея, М.Кузана, В.Бібка, В.Губаренка, І.Карабиця, Є.Станковича. Зміни естетико-філософських та світоглядних концепцій композиторів знайшли відбиток і в знаходженні нових виразових засобів і, відповідно, відобразилися у нових підходах до формотворення. Ці фактори не могли не вплинути на створення нових концепцій стосовно організації єдності циклічних творів, зокрема циклів фортепіанних мініатюр. Твори вищезазначених композиторів відзначалися “... новими підходами до організації звукового матеріалу, новими принципами організації мистецького часу та простору творів, періодичною практикою звернення авторів до ресурсів так званої експериментальної музики (як складової “нової”). ... Серіалізм чи сонорика, алеаторика чи електронна музика – всі ці явища викликали до життя нове бачення цілісності й способів її формування (відкриті твори, вільні форми тощо)” [12, с.39].

Прикладами таких творів можуть служити “Маленька камерна музика №1 для п'ятнадцяти солюючих струнних інструментів, “Concerto misterioso” для дев'яти інструментів Л.Грабовського, “Медитації” для віолончелі та камерного оркестру В.Сильвестрова; а також твори для фортепіано, що стануть предметом нашого дослідження: “Чотири двоголосні інвенції” Л.Грабовського, “Тріада” В.Сильвестрова.

Саме з початку шістдесятих в українській музиці, а точніше, “... з 1958–1959-х років починають обережно з'являтися твори, що віддзеркалюють індивідуальні творчі прагнення та концепції, а часто й нові творчі орієнтири та естетичні настановлення авторів. І хоча пошуки оновлення традиційних способів організації творчої цілісності, а також нові їх способи почали ма-

теріалізуватися лише за кілька років, сягнувши найбільших висот щойно з кінця 1960-х рр., перші показові щодо цього твори були оприлюднені негайно” [12, с.18].

Цікавими прикладами (не тільки у фортепіанній літературі) переосмислення ролі всіх складових музичного твору (виразових засобів, архітектонічних моделей) у процесі його організації як художньої цілісності є твори представників українського авангарду 60-х років.

Зокрема, це “Чотири українські пісні” ор. 6 для хору з оркестром Л.Грабовського. У творі відбувається трансформація зразків народно-пісенної творчості і використання її в поєднанні з особливостями індивідуального творчого почерку. Тут немає цитування фольклорного матеріалу. Автор “вкраплює у тканину твору змодельовані ним мелодико-гармонічні та ритмічні одиниці, що “допомагають” слухачеві розпізнати національний характер музики” [12, с.19].

Слід також відзначити, що об’єднувальним чинником циклу виступають не особливості жанру, оскільки однозначно його визначити не вдається, “це щось середнє між кантатою, вокально-симфонічною поемою та сюїтним циклом”, за визначенням музикознавця Б.Сюти. Для організації єдності форми композитор застосував наскрізний принцип розвитку, неточне повторення матеріалу вступу, що створює аркоподібний ефект обрамлення, методи темброво-коліристичної драматургії. Отже, “Чотири українські пісні” – зразок відродження в українській музиці ХХ століття барокового принципу – так званого “змішаного жанру”.

Прикладом пошуку нової організації єдності циклу є “Чотири двоголосні інвенції” для фортепіано (1964) Леоніда Грабовського. Основою техніки тут виступає додекафонія. “Метод композиції на основі дванадцяти тонів, у співвідношенні один до одного”, – таку лаконічну дефініцію одній з арсеналу технік музики цього періоду дав А.Шенберг” [цит. за 1, с.194]. “Чотири двоголосні інвенції” був першим “оприлюдненим” додекафонним твором Л.Грабовського.

В основі циклу “Чотири двоголосні інвенції” лежать додекафонні ряди (у кожній інвенції інший). Уважно проаналізувавши серію кожної інвенції, ми знаходимо певну систему й закономірності. Так, серія першої та третьої інвенції – це тема (I інвенція) та її обернення (III інвенція); таке ж співвідношення прослідковуємо в другій та четвертій інвенціях. Першим звуком кожної серії та, водночас, віссю симетрії служить звук “с”.

Л.Грабовський. I інвенція (1–2 тт.)  
Moderato

Вслуховуючись у додекафонний ряд кожної інвенції, відзначаємо досить чітко виявлене тоніко-домінантне співвідношення першого початкового та заключних звуків серії (ясно видно в I та IV інвенціях, у II та III – доміантові звуки є 11-м та 10-м у серії). Стосовно похідних проведень у кожній інвенції, то найчастіше використовується проведення серії в оберненні. “З одної головної думки розвиваються всі наступні – ось найміцніший зв’язок”, – писав А.Веберн. [цит за: 1, с.196].

Такий принцип розвитку серії спостерігаємо на рівні кожної інвенції.

Отже, у komponуванні серії, її використанні та найрізноманітніших трансформаціях спостерігаємо логіку й певні закономірності, що підпорядковані в цих моментах раціоналістичному мисленню. Про це явище Б.Таут висловлювався так: “Жодна деталь не існує сама по собі, усе повинно задумуватися, щоб служити необхідною частиною цілого. Усе, що добре функціонує, добре виглядає” [цит. за 1, с.194].

Поєднання чотирьох інвенцій в єдиний цикл досягається контрастним протиставленням різнохарактерних мініатюр. Використання двох серій у I та II інвенціях та проведення їх в обер-

ненні у двох наступних (III та IV) поглиблює контраст між частинами. Водночас, контрастне чергування різних за характером та відмінними “темами”-серіями частин служить і традиційним об’єднувальним фактором.

Л.Грабовський. II інвенція (1–2 тт.)  
Poco allegretto

Отже, єдність циклу досягається використанням серій в оберненні (I та III і, відповідно, II та IV), у побудові кожної інвенції, а також спільною віссю симетрії – звуком “с”.

Величезного значення в серійній музиці набула фактура. Вона виявилася “тим засобом, завдяки якому представлялася можливість здійснювати принцип – завжди одне й те ж і разом із тим різне” [1, с.209]. Звідси – одним із визначальних об’єднувальних факторів виступають традиційні поліфонічні принципи розвитку.

Упродовж усього твору (цілого циклу та кожної інвенції) ми не знаходимо точного повторення додекафонного ряду, а лише його різноманітні перетворення. Композитор використовує традиційні принципи організації фактури, а також “імплантує” нові виразові засоби в апробовані двочастинні (I, III, IV інвенції) та тричастинні (II інвенція) побудови. Сама назва “Чотири двоголосні інвенції” вже передбачає поліфонічний фактурний виклад.

Так, наспівно-лірична тема-ряд I інвенції з ритмічно-регістровими змінами, в оберненні, у зменшенні (аугментації) проводиться повністю 17 разів. Двочастинність побудови визначаємо за чітко вираженою ритмічною варіантною повторністю (третьою звуком серії) у кульмінаційній точці твору (11-й т.).

Л. Грабовський. I інвенція (11–12 тт.)

Танцювальні риси другої інвенції створюються метро-ритмічною організацією та регістровими переключками характерної інтонаційно-ритмічної фігури, а кульмінація ж припадає на точку золотого січення (13:9) розробкової середньої побудови. Серія з переважно ритмічними змінами проводиться 18 разів, причому з єдиним “ідентичним” повторенням октавою нижче на початку репризи.

Теми-ряди III (серія проходить 23 рази) та IV (серія також проходить 23 рази) інвенцій є, відповідно, серіями в оберненні, з незначними варіантними змінами I та II інвенцій. (Важко задоцільно зауважити, що серія із четвертої інвенції лягла в основу ще одного циклу для фортепіано “П’ять характерних п’єс” (1962). Тут на основі єдиної серії митець komponує п’ять різножанрових, контрастних за характером номерів, що об’єднуються в цикл за сюїтним принципом).



Отже, “Чотири двохголосні інвенції” – це зразок нового рівня поліфонічного письма, в якому все ж присутні основні закони поліфонії: наявність “теми-серії” та її зміна шляхом ритмічного, інтонаційного та регістрового варіювання; проведення “серії” в оберненні (другі частини I та II інвенцій, окремі проведення теми в IV інвенції), стретне (друга частина I інвенції) та ракохідне проведення.

Серія як закон для написання твору сприймається й розуміється кожним композитором дуже індивідуально. Так, у компонуванні кожної інвенції циклу Леонід Грабовський майстерно вирішує проблему співвідношення загальних “програмних” законів використання додекафонного ряду з індивідуальними особливостями авторського письма. Єдність циклу ґрунтується на основі використання однієї техніки – додекафонної. Хоч у традиційному розумінні серія не є темою, у даному випадку (і в аналогічних) вона виконує тематичні функції, а також створює інтонаційну єдність звукового матеріалу та відображає логіку взаємозв’язків між окремими звуками музичної тканини. “Тематичні” зв’язки реалізуються не лише при основному структурному викладі, але й на іншому рівні – шляхом співвідношення рядів і його похідних форм (обернення, збільшення, зменшення).

Цікавими прикладами нових способів організації єдності циклів є ряд творів Грабовського, написаних у другій половині 60-х років, де “апробуються співвідношення звуку, часу і структури для створення довершеного цілого” [12, с.30]. Це “Гомеоморфії №№ 1 і 2” для фортепіано (1968–1969 рр.), “Гомеоморфія № 3” для 2-х фортепіано (1968-1969 рр.), “Гомеоморфія № 4” для великого симфонічного оркестру (1970 р). Новаторським зразком організації єдності циклу є “Маленька камерна музика № 1” для 15 сольних струнних (1966 р.), де ці принципи прослідковуються на рівні жанру (арпеджіо – баркарола, хорал, ритурнелі), стилістики (органічне поєднання серійності, алеаторичності. Одночасно спостерігаємо жанрову та стильову різноманітність у межах циклу.

Цікаві зразки постмодернізму представлені композиціями раннього періоду творчості Валентина Сильвестрова. Виходячи зі стильової неоднозначності (творчість композитор сам поділяє на шість стильових періодів) мистецького доробку митця, спостерігаємо в його творах найрізноманітніші способи організації цілісності, також різні принципи об’єднання циклів. Уже в середині та другій половині 60-х років композитор “розробив свій оригінальний спосіб організації художньої цілісності, базований на домінуванні драматургічних принципів і використанні цілком довільних (обумовлених лише драматургічною необхідністю) трансформацій музичних жанрів, форм, частин обраних форм. Усі, навіть найдрібніші деталі, прискіпливо опрацьовуються з погляду їх місця і функції в єдиному художньому цілому, що є мистецьким аналогом безмежного звучання Всесвіту і Природи” [12, с.31].

Музикознавець С.С.Павлишин у монографії “Валентин Сильвестров” висловлює думку стосовно цього періоду про існування “нового” типу форми – “надформи, сонорного поля. Йдеться про зникнення точної інтонації, ліричної музики, яка уособлює все людське, і насправді не її загибель, а злиття з “космічною” – сонорною звуковою масою” [8, с.19].

Таким чином, продемонстровано єдність циклу в поемній композиції “Гімн” для симфонічного оркестру (1967). Її складовими є сімнадцять сегментів, що розкривають різні грані пісенно-дифірамічного образу (тут відбувається й поєднання серіальної та сонористичної композиторської техніки).

Прикладами нової організації циклічних композицій для фортепіано є “П’ять п’єс” (1962), “Тріада” (1962), “Музика в старовинному стилі для фортепіано” (1973), “Дитяча музика” № 1 та № 2 (1973). Оскільки творам шістдесятих та сімдесятих років притаманні різні стильові риси, то й об’єднувальні параметри циклів фортепіанних мініатюр є різними.

“Тріада” відноситься до другого етапу творчості<sup>1</sup>, який характеризується поєднанням серійної техніки з ліричністю настроїв: “... композитор послідовно застосовує тут серійну техніку, саме в цей час ліричність проступає в нього як дуже важлива риса почерку. Власне з серійністю вона створює індивідуально окреслене ціле” [8, с.8].

<sup>1</sup> За основу беремо періодизацію, висвітлену на сторінках монографії С.Павлишин “В.Сильвестров” (1989). Поділ на такі періоди запропонував В.Сильвестров: “Сам композитор поділяє свою творчість на шість періодів” [с.7].

Три основні розділи циклу “Тріада” – “Знаки”, “Серенада”, “Музика сріблястих тонів”, у свою чергу, поділяються на частини: перший – на сім, два наступні – відповідно, три кожен. Отже, тут циклічний твір виступає як макроцикл, що поділяється на доволі самостійні й завершені частини – мікроцикли.

У першому мікроциклі “Знаки” композитор створює відчуття неокресленості, незавершеності, недомовленості (ніби поставлене запитання). У музичному вираженні це паузи, зупинки, витримані акорди, складно візерунковий ритм. Задум втілений у семи частинах, що чергуються за принципом темпових контрастів, а структура кожної з частин визначається фактурними, динамічними й агогічними змінами. Основою, “будівельним матеріалом” кожної із частин є різні гемітонні групи, що творять хроматичний мікролад (при розгляді – це три-чотири звуки в тісному розташуванні)<sup>1</sup>. Сильвестров компонує гемітонні групи, що проявляють себе в акордах та мелодиці.

#### “Знаки”. № 1.

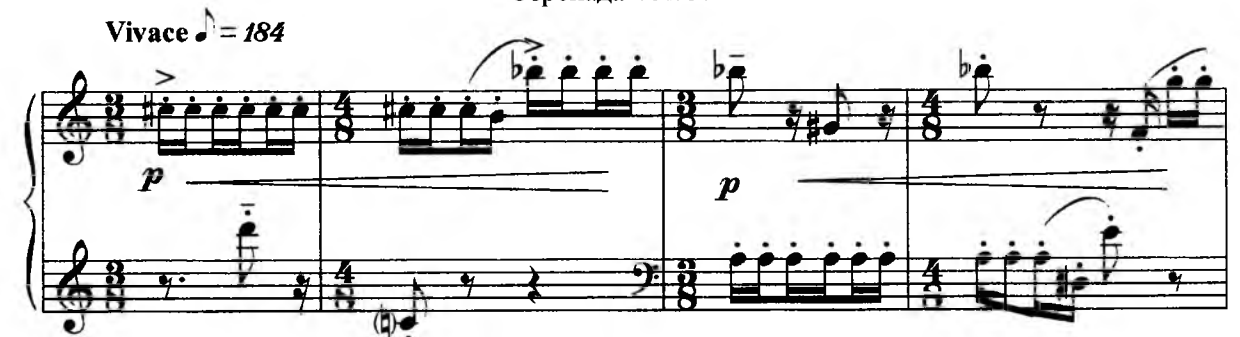


Фактурний тип викладу базується на пуангилістичній техніці із дзеркальним (дещо неточним) використанням принципу симетрії. Такі ж засоби музичної виразності застосовує А.Веберн у “5 п’єсах” ор. 5 № 5.

У “Серенаді” при використанні гемітонних груп композитор створює лірично-пісенні твори (1-ша та 2-га частини).

Третя, остання, частина мікроциклу токатна, але й тут присутні наспівні мелодичні звороти. Як слушно відзначає С.С.Павлишин, “Серенада в цілому є узагальненням жанровості. Перший номер – Allegro – має фактуру типу Веберна – Булеза, тільки дуже проспівану. У наступному Andantino мелодійність виходить на перший план. ... Номер третій (“як токката”)” [8, с.49].

#### “Серенада”. № 3.



<sup>1</sup> “Гемітоніка – важливий вид ацентричної хроматини ХХ ст. У першій половині століття у закінченому, чистому вигляді, вона була властива стилю Веберна, а в інших композиторів синтезувалась з іншими звуковисотними системами, у другій половині століття стала загальною композиторською нормою, як підсистема – властива для всієї музики ХХ століття” (Холопова, с.418).

Третя частина – “Музика сріблястих тонів” – служить ніби обрамленням циклу. Лірична пісенність тут поєднується з експресивнішим напруженішим настроєм. І водночас поряд із цим можна також провести паралелі на рівні мелодико-інтонаційних зв'язків та організації засобів музичної виразності: такі ж зупинки руху, паузи, складна метро-ритмічна організація. “Композитор хотів би, щоб у цьому творі як найважливіші чути було мелодизм, ліричність нового типу” [8, с.49].

Незважаючи на те, що композитор використовує сучасні, новаторські для ХХ століття техніки та засоби музичної виразності, у творі превалює співучість. Сам В.Сильвестров підкреслює цей фактор і “... навіть вважає “Триаду” квінтесенцією мелодійності у своїй творчості... в даному випадку вона є специфічною і водночас важливою, бо з'єднує витончену, але дуже розкидану фактуру” [8, с.49].

Зазначимо також певні особливості формотворення та організації цього циклічного твору. Оскільки кожна частина “Триади” має програмну назву, то прослідковуємо логіку втілення композитором певної філософської ідеї буття. З музичної точки зору фактором об'єднання служить використання одного з важливих видів ацентричної хроматики ХХ століття – гемітоніки. Поєднання різних систем гемітонних груп, що проявляються й у горизонталі, й у вертикалі, прояви фактурного пуантилізму поєднуються з наспівною пісенністю, що домінують лінією проходить через увесь цикл.

“Триада” є прикладом формування такого типу організації циклічних творів, яка відображає композиційну логіку об'єднання твору на різних рівнях, де циклічний твір виступає як макрокцикл, що, у свою чергу, розділяється на частини та підчастини – мікроцикли, які знову ж складаються з окремих номерів, що різняться лише темповими контрастами.

Отже, створюючи свій індивідуальний стиль, кожен із композиторів поєднував традиції, переважно в плані архітектоніки, з новаторськими виразовими засобами, що в даний період проявлялось у використанні нових технік. Застосовуючи формотворчі моделі, що викристалізувалися в попередні епохи, композитори створили такий принцип організації цілісності, в якому ряд фортепіанних мініатюр об'єднується на кількох рівнях: увесь цикл виступає як макрокцикл, який, у свою чергу, поділяється на дрібніші утворення – мікроцикли, що також складаються з менших побудов – мініатюр (а також масштабніших творів).

Принцип циклізації, що розвивався протягом попередніх століть, знайшов своє застосування й розвиток у ХХ столітті. Критеріями об'єднання служать запозичена з попередньої епохи програмність, а також інші найрізноманітніші фактори – спільність образного задуму, опус, єдність чи плюральність технік або жанрів тощо.

Необхідно також звернути увагу на вплив та взаємопроникнення в цілісну будову циклів архітектонічних структур, що виникли й викристалізувалися у попередні епохи. Саме поняття циклізації мініатюр (або крупніших творів) уже передбачає деяку спільність з іншими циклічними формами, що й спостерігаємо в проаналізованих творах.

1. Гуляницькая Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницькая. – М. : Музыка, 1984. – 254 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – 541 с.
3. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського) / Л. Кияновська // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Центр музичної Українистики. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 159–169.
4. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму / О. Козаренко // Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка. Наукові записки. – Тернопіль : Астон, 1999. – Вип. 1. – С. 9–16. – (Серія “Мистецтвознавство”).
5. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова / О. Козаренко // Syntagmaton : збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів : Сполом, 2000. – С. 80–86.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 215 с.
7. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский. – Режим доступа : <http://harmony/musigi-dunea.az/harmony/RUS/>.
8. Павлишин С. В. Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1989. – 84 с.
9. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия / С. Павлишин. – Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. – С. 222.

10. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970–1980-х років (Камерно-вокальні твори) / Б. Сюта // Записки Наукового Товариства імені Шевченка : праці музикознавчої комісії. – Львів : [б. в.], 1996. – Т. ССХХХІІ. – С. 179–193.
11. Сюта Богдан. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років / Богдан Сюта // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К. : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – 2004. – Вип. 5. – С. 95–102.
12. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття / Б. Сюта. – К. : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – 118 с.

*В статтє рассматриваются проблемы единства циклов фортепианных миниатюр в украинской музыке второй половины ХХ века на примере произведений Леонида Грабоvского и Валентина Сильвестрова. Также определены связи между стилем композитора, выразительными средствами и формообразованием на микро- и макроуровнях.*

*Ключевые слова: цикл, стиль, выразительные средства, постмодернизм, додекафонный ряд.*

*The article focuses on the problems of unity of piano miniatures' cycles in Ukrainian music in the second half of XXth century, taking as the examples Leonid Grabovskiy's and Valentuna Syljvestrov's works. The author traces relations between the composer's style, the expressions means and the forms creation on the micro- and macro- levels.*

*Key words: cycle, the miniature, the style, the expressions means, the postmodernism, the predecafon row.*

УДК 786.2: 781.972

ББК 85.315.42

Ірина Новосядла

#### НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ ЯК ОСНОВНИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ФОРТЕПІАННОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДІТЕЙ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ ІІ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

*У статті розглядаються фортепіанні твори композиторів української діаспори для дітей, зокрема Р.Савицького, І.Соневичького, М.Кравців-Барабаш, З.Лиська, В.Безкоровайного, Я.Барнича, М.Фоменка, В.Грудина, С.Лукіянович-Туркевич, В.Витвицького, А.Рудницького, Ю.Олійника. Підкреслюється їх виховне значення, а також дидактична цінність з огляду на використання в сучасному педагогічному репертуарі.*

*Ключові слова: музика для дітей, фортепіанний педагогічний репертуар, українське зарубіжжя, музичне виховання, дидактика, національна музична мова.*

Основним завданням початкової музичної освіти має бути не тільки розвиток професійно-виконавських здібностей дитини, але й формування особистості в її національній визначеності, що неможливе без прилучення до культурної спадщини, до збереження її надбань.

У зв'язку із цим постає питання внесення коректив у зміст навчального процесу музичної школи, який має орієнтуватися, насамперед, на плекання національних музичних традицій. Доречно буде згадати слова Станіслава Людкевича, якими він закликає фахівців до вироблення й практичного застосування плану “...рідного музичного навчання всіма можливими засобами... бо кожне спізнення цієї праці робить її труднішою...” [8, с.298]. У своїх працях із музичної педагогіки С.Людкевич підкреслював, що навчання музики повинно спиратися на народнопісенні зразки, високопрофесійну методику й культурні традиції народу. Саме тому до сучасного педагогічного репертуару необхідно залучати твори, котрі віддзеркалюють ментальність нації, не тільки розвивають фахові навички і є добрим дидактичним матеріалом, але й допомагають художньо пізнати, музично пережити відповідний пласт національної культури.

Таким прикладом можуть слугувати фортепіанні твори для дітей композиторів українського зарубіжжя. Використовуючи в основі своїх творів український народнопісенний матеріал, митці продовжили традиції національної музичної школи, закладені М.Лисенком та С.Людкевичем, і, водночас, перейняли позитивний досвід західноєвропейських композиторів та педагогів ХХ ст. – Б.Бартока, З.Кодая, К.Орфа, котрі також розглядали народну пісню як основу розвитку національної музичної культури й важливий дидактичний засіб музичного виховання дітей. Фортепіанна педагогічна література українського зарубіжжя не лише забезпечувала нав-

чальний процес у діаспорі в II половині ХХ ст., але й заслуговує на використання в сучасному педагогічному репертуарі дитячих музичних шкіл України.

Нотні приклади:

5 Ballade

Music by  
KIR KUKLOWSKY  
Op. 39, No 5

Lento м.м.  $\text{♩} = 59$

К. Кукловський "Балада" з "20 мініатюр на українські теми"

IV

Andante molto

В. Грудин IV частина з "Дитячої сюїти"

Темпо I

М. Фоменко "Бурлеска" з "5 легких п'ес на українські теми"

Натомість спостереження щодо формування сучасного фортепіанного репертуару для дітей довели, що твори композиторів української діаспори займають у ньому незначний відсоток. Констатуючий етап експерименту в рамках даної наукової розвідки був проведений шляхом довільного анкетного опитування серед викладачів ПСМНЗ<sup>1</sup> із різних регіонів України, яке показало, що лише 5% респондентів на запитання: "Чи є в репертуарі Ваших учнів твори композиторів української діаспори?" дали ствердну відповідь. Такий результат є наслідком недостатньої поінформованості викладачів ПСМНЗ щодо творчості митців українського зарубіжжя, про що в анкеті підтвердили майже 85% опитаних.

Упродовж останніх п'ятнадцяти років з'явилися публікації, монографії та наукові дослідження сучасних музикознавців, зокрема С.Павлишин, Л.Філоненка, М.Загайкевич, Н.Кашкадамової, Н.Толошняк, П.Медведика, Л.Лехника, Т.Воробкевич, Б.Сюти, У.Молчко, І.Полякової, О.Фрайт, присвячені видатним композиторам українського зарубіжжя [3–7; 9–12], [14–16]. Крім того, творчість цих митців, як узагальнення здобутків українського зарубіжжя, висвітлена в окремих статтях музикознавців діаспори – З.Лиська, В.Витвицького, А.Рудницького, Г.Лагодинської-Залеської [1–2], [13; 17]. Проте фортепіанна творчість митців розглядається науковцями здебільшого в контексті загального аналізу їхньої творчої спадщини. Натомість малодослідженим є виховний та дидактично-пізнавальний потенціал фортепіанного педагогічного репертуару щодо використання в сучасному музично-навчальному процесі.

Саме тому предметом даної наукової розвідки є фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів української західної діаспори<sup>2</sup> (оскільки в доробку саме цих митців найяскравіше відобразилися національні традиції). Необхідність досліджуваного матеріалу в систематизації та узагальненні, а подекуди і в його конкретизації, є досі актуальною. Практична доцільність такої роботи полягає в сприянні зацікавленості викладачів ПСМНЗ творчістю композиторів української діаспори, до їх ближчого ознайомлення з фортепіанними опусами для дітей, що, вочевидь, мало б забезпечити належний рівень популяризації цих творів.

Отож, мета статті – систематизувати й узагальнити відомості щодо фортепіанних творів композиторів українського зарубіжжя для дітей, проаналізувати вплив національних традицій на формування педагогічного репертуару і, таким чином, обґрунтувати пізнавальну та виховну роль цих творів, довести необхідність поповнення ними сучасного фортепіанного репертуару ПСМНЗ.

Третя, політична, хвиля еміграції виштовхнула з рідної землі багато високоосвічених людей, серед яких було чимало композиторів. Через різні обставини в 40–50-х рр. ХХ ст. за кордон виїжджають А.Рудницький, В.Безкоровайний, З.Лисько, Р.Савицький, І.Соневицький, С.Лукіянович-Туркевич, Я.Барнич, О.Залеський, І.Недільський, В.Витвицький, М.Кравців-Барабаш, В.Грудин, М.Фоменко<sup>3</sup>. Опинившись в еміграції, ця творча еліта змушена була самоідентифікуватися за своїм покликанням, розгорнути на чужині багатогранну діяльність для розвитку освіти та мистецтва серед своєї громади. Вони зробили вагомий внесок у пропагування українського мистецтва на чужині, створили міцне підґрунтя для розвитку національних засад у музичній освіті українців за кордоном.

Плідно займаючись викладацькою діяльністю, розуміючи необхідність у поповненні педагогічного репертуару творами, котрі б репрезентували національну культуру, традиції й виховували в підростаючого покоління патріотичні почуття, композитори створюють власні опуси для дітей.

<sup>1</sup> ПСМНЗ – початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади.

<sup>2</sup> Під "західною" діаспорою маються на увазі українці, які проживають на території американського та австралійського зокеанія, а також в Західній Європі [6, с.5].

<sup>3</sup> Кожен із цих митців займався багатогранною творчою діяльністю ще в 30-х роках на батьківщині, зокрема викладали у ВМІ ім. М.Лисенка у Львові, у його філіях на теренах Галичини, а також у Київській та Харківській консерваторіях. Свою плідну працю вони продовжили й у вимушеній еміграції, зокрема в Українському Музичному Інституті Америки та Канади (заснованими на кшталт Львівського Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка).



На жаль, відсутність окремих нотних примірників творів композиторів української діаспори не дозволяє повною мірою проаналізувати їх<sup>1</sup>. Тому джерелом для дослідження послугували надруковані твори або ті віднайдені опуси, видання котрих – справа часу, але нотні примірники яких (копії рукописів) можуть бути доступними широкому загалу, поступово вводяться в обіг.

Нотний музичний матеріал розглянуто за принципом зростання виконавських труднощів – від фортепіанних збірок для початківців до творів для учнів старшого шкільного віку.

Оскільки принцип упорядкування збірок для початківців Р.Савицького<sup>2</sup>, М.Кравців-Барабаш<sup>3</sup>, Ю.Олійника<sup>4</sup> та І.Соневицького<sup>5</sup>, а також спосіб опрацювання в них фольклорного матеріалу подібні, їхній аналіз матиме узагальнюючий характер.

<sup>1</sup> Проблема з виданням творів композиторів українського зарубіжжя існує не лише в Україні, але й у Канаді, Америці та країнах Західної Європи. Чимало творів знаходяться в приватних колекціях та їх видання все ще “під знаком запитання”. Крім цього, на жаль, відсутній єдиний бібліографічний фонд УМІ в Америці та Канаді, що ускладнює пошуки досліджуваного матеріалу.

<sup>2</sup> Роман Савицький (1907–1960) – композитор, концертуючий піаніст і талановитий педагог. Учень В.Барвінського, організатор і перший директор Українського Музичного Інституту Америки (1952–1959). “Основні засади гри на фортепіано” Р.Савицького є цінним методичним посібником для викладачів музичних шкіл.

“Український фортепіанний альбом для початківців” (1947–1954) був опублікований 1977 р. з нагоди 25-річчя УМІА. 1999 р. він був перевиданий в Україні, в Тернополі. До “Альбому” увійшли коляди “Бог предвічний”, “Нова радість стала”, “Во Вифлеємі нині новина”, гаївка “Подольночка”, веснянка “Ку-ку”, коліскова “Ой, ходи сон”, марш “Гей, там на горі Січ іде”, історична пісня “Стоїть явір над водою”, стрілецька пісня “Іхав козак на війноньку”, коломийка “Верховино”, популярна укр. нар. пісня “Іхав козак за Дунай”.

<sup>3</sup> Марта Кравців-Барабаш (1917–2002) – композиторка, педагог, талановита піаністка, член Канадського музично-професійного товариства. З 1952 р. викладала в УМІ ім. М.Лисенка в м. Торонто (Канада), 1970 р. заснувала товариство “Український музичний фестиваль”, завданням якого було проведення щорічних музичних конкурсів для дітей та юнацтва, програма котрих складалася виключно з творів українських композиторів. При цьому в товаристві було засновано видавництво творів українського педагогічного репертуару.

Музичний альбом “Моя Україна” (1978–1982) складається із трьох зошитів, в яких представлені 84 українські народні пісні в полегшеній обробці для фортепіано (у 1-му зошиті – 30 п’єс, у 2-му – 29, у 3-му – 25). Крім українських народних пісень, авторка використала танцювальні мелодії (“Аркан”, “Козачок”, “Запорожець”, “Коломийка”, “Метелиця”), на прикладах яких діти мають змогу ознайомитись із характерними для певних регіонів танцями. Велику увагу композиторка надає ознайомленню дітей із народними інструментами (“Сопілка”, “Трембіта”, “Троїста музика”, “Там, де грали цимбали”). Крім елементів українського багатоголосся, М.Кравців-Барабаш використовує лади народної музики.

<sup>4</sup> Юрій Олійник (нар. в 1931 р.) – композитор, музикознавець, педагог, концертуючий піаніст – невомний пропагандист української музики за кордоном. Із 50-х рр. викладає в Америкен Рівер Коледж у Сакраменто (штат Каліфорнія).

В “Українському фортепіанному альбомі для наймолодших” представлено 15 обробок популярних українських народних пісень: жартівливі “Зайчик”, “Журавель”, “Гришко”, “Женчикок-бренчикок”, “Чорний баран”, “Ой, ходила дівчина бережком”, “Черник”, “Дошик”, ліричні “Ой, під горою”, “Соколонько”, “Налетіли журавлі”, щедрівка “Дударик”, веснянка “Вийди, вийди, Іванку”, гаївки “Вербовая дощечка”, “Подольночка”. До альбому “Українські колядки” увійшли 17 традиційних галицьких колядок.

<sup>5</sup> Ігор Соневицький (1925–2006) – композитор, музикознавець, піаніст і диригент. Упродовж 1959–1961 рр. – директор, а згодом професор УМІА в Нью-Йорку.

Цикл фортепіанних п’єс для дітей “Пори року” складається із чотирьох частин і вміщує 32 композиції. “Зима” (1951 р., 2-ге видання – 1964 р.) – церковні колядки і щедрівки “Бог ся рождає”, “Нова радість стала”, “Небо і земля”, “Дивная новина”, “В полі плужок оре”, “По всьому світу”, “Возвеселімся”, “Закувала сива зозуленька”, “Бог предвічний”.

“Веснянки-гаївки” (1952 р., 2-ге видання – 1967 р.): “Подольночка”, “Ку-ку”, “З-під білого каменя”, “Перепілочка”, “Ой ти, старий діду”, “Жучок”, “Ягілочка”, “А вже весна”.

Обидві збірки дають дітям чітку уяву про народну обрядову пісенність.

“Літо” (1955) – обробки українських народних пісень “Баба і курчата”, “Занадився журавель”, “Добрий вечір, дівчино”, “По дорозі жук”, “Вийшли в поле косарі”, “Чорна кура”, купальська “Гей на Івана”, пластові пісні “У лісі на полянці”, “Пусти ж мене, мати, до табору”, “Ой, на ставі”.

Традиційно кожен збірку композитор завершує п’єсою у формі варіацій.

Ці три збірки були перевидані 1999 р. у Львові. До цього видання автор спеціально дописав розділ “Осінь”, куди помістив п’єсу “Осінь”, стрілецький гімн “Червона калина”, “Коліскову”, знаменитий фортепіанний триптих, створений 1988 р. і приурочений до 1000-ліття хрещення Київської Русі (“Паломники”, “Скоморохи”, “Дзвони”).

Розуміючи вагу національного репертуару на початковому етапі навчання, вищезгадані автори використали у своїх збірках для наймолодших піаністів фольклорні зразки, котрі здатні виховати патріотичні почуття та викликати інтерес до рідної культури, до її традицій: календарно-обрядові пісні (відомі колядки, щедрівки, веснянки, гаївки), коліскові, жартівливі, ліричні, стрілецькі, пластові та маршові пісні, популярні танцювальні мелодії. Кожна збірка побудована за принципом поступового зростання складності п’єс. Дидактична спрямованість визначається формуванням у п’єсах піаністичних навичок: використання основних прийомів гри, оволодіння різними штрихами, вироблення координації ігрових рухів, розвиток поліфонічного слуху. Простота мелодичного малюнку, детальні фразувальні, агогічні, артикуляційні та аплікатурні вказівки роблять збірки зручними для використання в навчальному процесі. Важливо підкреслити, що до кожної п’єси збірки є словесний текст пісні, що значно полегшує сприйняття музичного матеріалу дитиною й сприяє швидкому його засвоєнню, а запропоновані ілюстрації стимулюють розвиток творчої уяви учня.

Окремої уваги заслуговують п’єси В.Безкоровайного<sup>1</sup> та Я.Барнича<sup>2</sup>. Твори цих композиторів для дітей можна умовно поділити на дві групи:

<sup>1</sup> Василь Безкоровайний (1880–1966) – музикант-просвітитель, композитор, диригент, педагог. Із 1948 року і до кінця свого життя композитор проживав у м. Буффало, викладав у філії УМІА.

“Легкі твори на фортепіано” репрезентують чотири обробки українських народних пісень: “З тої гори”, “Ой, під газом”, “Ой дівчина-горлиця”, “Чи є в світі молодиця”.

До педагогічної збірки “При ялинці” увійшли 16 відомих галицьких колядок. В обох збірках композитор прагне зберегти оригінальність мелодичного образу, точно цитуючи народну тему у верхньому голосі. Фортепіанний переклад досить простий і цілком виправданий з огляду на дидактичну спрямованість збірки.

“Заколисна пісня”, тв. 13 В.Безкоровайного витримана в традиціях “пісень без слів” західноєвропейських композиторів (зокрема, Ф.Мендельсона). Крім того, п’єса продовжує тематичний ряд, розпочатий українськими композиторами кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – М.Лисенком, Д.Січинським, Я.Степовим, С.Людкевичем, В.Барвінським.

“Танець Нілюсі”, “Танець Любчика”, “Вальс Роми” і “Вальс Андрійчика” – п’єси, присвячені дітям та онукам композитора: доньці Неонілі та синові Любомиру, онукам Ромі й Андрію. У п’єсах українські пісенно-танцювальні інтонації поєднуються зі стилістикою “салонних” танців ХІХ ст. Музиці властиві асоціативність та зображальність – характер кожного танцю відповідає конкретному образу.

До педагогічного репертуару В.Безкоровайного відносяться також обробки українських народних пісень і танців для виконання в 4 руки (“І шумить, і гуде”, “Вийшли в поле косарі”, “На городі калинонька”, вальс “Вільхівка”, марші “Гей, марширують...”, “Ой, видно село”). Зберігши інтонаційно-мелодичну основу, композитор збагачує гармонічний супровід несподіваними модуляційними переходами й відхиленнями. Використання цих п’єс у навчальному процесі видається цікавим та потрібним з огляду на “скромність” сучасного українського фортепіанного ансамблевого репертуару.

<sup>2</sup> Ярослав Барнич (1896–1967) – композитор, педагог, талановитий диригент і музично-громадський діяч. Наприкінці 40-х рр. митець виїхав до США, викладав у двох філіях УМІ – у Лорейні та Клівленді.

Основа п’єси “Obitus” становлять два різнохарактерні вальси (своєрідні попури, в котрих відчувається вплив західноєвропейських класиків та романтиків – Л.Бетховена, Р.Шумана, Ф.Шуберта): №1 – запальний, пристрасний, №2 – легкий, граціозний.

Твір “Під сумну годину” продовжує традиції, започатковані українськими композиторами кінця ХІХ ст. – Й.Витвицького, М.Завадського, Я.Лопатинського:

І ч. – “Думка”, написана в традиціях жанру (на фоні глибоких октав у басі звучить протяжна, наспівна, епічного плану мелодія),

ІІ ч. – “Коломийка”, яка служить контрастом до попередньої частини. “Фольклорне” – походження цього запального, колоритного танцю підкреслюється орнаментикою, синкопованим ритмом, гуцульським ладом.

“Задка-туга” – вальс, витриманий у традиціях романтичної музики з “присмаком” салонності. За основу теми п’єси “Коник” Я.Барнич використав жартівливу українську пісню “Гоп, гоп, гоп – конику, галоп!”, запозичену з читанки 1905 р., і розвинув основну тему, використовуючи різноманітні прийоми, що імітують біг коника: маршовий ритм, штрихи портаменто і стакато, акценти, створюючи в дитячій уяві образ веселих забавлянок. Важливим дидактичним моментом є те, що автор проставив під нотами текст згаданої української пісенки.

1) фольклорні зразки в авторській обробці (“Легкі твори на фортеп’яні”, збірка колядок “При ялинці”, обробки українських народних пісень і танців для виконання в 4 руки В.Безкоровайного і “Коник” Я.Барнича);

2) оригінальні п’єси на основі певного побутового жанру, в якому традиції українського фольклору поєднуються зі стилістикою західноєвропейської музики II половини XIX ст. (“Заколисна пісня”, “Танець Нілюсі”, “Танець Любчика”, “Вальс Роми”, “Вальс Андрійчика” В.Безкоровайного, “Obitus”, “Під сумну годину”, “Згадка-туга” Я.Барнича).

П’єси другої групи заслуговують особливої уваги з огляду на їх навчально-методичну спрямованість, оскільки розвивають у дитини конкретні піаністичні навички (майстерність агогіки та фразування, володіння акордовою та октавною техніками, арпеджіо, технікою регістрових стрибків і позиційної гри) і творчу уяву.

Групу п’єс для учнів середнього шкільного віку також репрезентують “5 легких п’єс для фортепіано на українські теми” М.Фоменка<sup>1</sup> та “Дитяча сюїта” В.Грудина<sup>2</sup>.

Обидві збірки споріднюють доступність образного змісту, лаконічність форми, динамічність розвитку тематичного матеріалу, піаністична зручність. Проте, на відміну від збірки М.Фоменка, яка майже повністю побудована на фольклорному матеріалі, в циклі В.Грудина лише в одному номері (IV) використано народно-пісенні інтонації.

Широка гама виражальних засобів для відтворення різноманітних образів обох фортепіанних циклів, детальні виконавські вказівки дають можливість юним піаністам якнайкраще розвинути свою фантазію та піаністичні навички.

До дитячих фортепіанних циклів, які вирізняються оригінальністю мислення та новаторським підходом до опрацювання народних джерел, слід віднести збірки С.Туркевич<sup>3</sup> та

<sup>1</sup> **Микола Фоменко** (1894–1961) – композитор, піаніст, педагог і музичний критик, колишній випускник та викладач Харківської консерваторії. З 1951 р. жив у Нью-Йорку, поєднуючи викладацьку діяльність в УМІ із сольними концертними виступами.

“5 легких п’єс для фортепіано на українські теми” (1952 р.) – цикл різножанрових та різнохарактерних мініатюр на основі українських фольклорних мотивів: 1. Марш (“Гей, нумо, браття, до зброї”); 2. Танок (оригінальна обробка “гопака”); 3. Бурлеска (основна тема – жартівлива пісня “Ти казала прийди, прийди”); 4. Вальс-пастораль (цитатний матеріал не використовується); 5. Дотепне скерцино (на тему жартівливої пісні “Спать мені не хочеться”). Тип фактури здебільшого гомофонно-гармонічний, проте акомпанемент є доволі самостійною партією з певними піаністичними труднощами: перехрещення рук, ламані октави, стрибки, гамоподібні пасажи, виконання яких вимагає чіткої координації ігрових рухів.

<sup>2</sup> **Володимир Грудин** (1893–1980) – випускник, а згодом викладач Київської консерваторії, учень Р.Глієра. Працював як педагог-піаніст у Празі, Парижі, а з 1950 р. викладав в УМІ в Нью-Йорку.

“Дитяча сюїта” складається із шести невеликих та нескладних за формою різножанрових мініатюр. Частини сюїти лише пронумеровані – жодна з них не має конкретної програмної назви. Проте в кожній мініатюрі яскраво виражені сюжетність та ілюстративність музики, яка викликає в уяві певні асоціації: жваві й грайливі I та III номери зображають світ дитячих розваг (гра “навипередки”, в “хованки”); II частина нагадує менует, музика якого переносить в епоху лицарів і трубадурів на середньовічний бал; IV номер – наспівна лірична мелодія, що звучить як матусина коліскова; V частина – зразок мрійливо-поетичної лірики: у легкому, граціозному вальсі кружляють казкові ельфи; VI номер – марш іграшкових солдатиків. Образи “Дитячої сюїти” приваблюють своєю ширістю й доступністю, оскільки відтворюють близький і зрозумілий дитині світ її розваг і фантазій.

<sup>3</sup> **Стефанія Туркевич** (1898–1972) – перша українка, чия композиторська творчість стала вагомим внеском у національну професійну музику. Здобувши мистецьку освіту у Львові, Відні, Берліні, Празі, композиторка була “першою авангардисткою у вітчизняному музичному мистецтві” [9, с.3]. Із 1946 р. С.Туркевич жила і працювала в Англії.

Цикл фортепіанних дитячих п’єс (1934–1946), присвячений онукові Роману, складається з 9 різнохарактерних програмних мініатюр, назви котрих відобразили звичні для дитини образи, поняття й ситуації: п’єси з елементами гри (“Прогулянка”, “До школи”, “Хованка”), портретна замальовка (“Мамине слово”), п’єси з елементами звукообразності (“Горобчик”, “Коник”), мініатюри на обрядово-побутову (“Народна”, “Коліскова”) та релігійну (“Молитва”) тематики. Специфічний зв’язок п’єс може розглядатись як зображення подій “одного дня з життя дитини” (аналогічно до “Дитячого альбому” П.Чайковського чи “24 дитячих п’єс” В.Косенка).

Мініатюри репрезентують оригінальний індивідуальний стиль композиторки, їх інтонаційно-гармонічний склад приваблює своєю неординарністю (нахил до діатоніки, використання дисонансних сполучень, паралельних інтервалів і тривуків).

З.Лиська<sup>1</sup>. У цих творах сучасна музична мова органічно сплітається з фольклорним елементом, що зближує обох митців із Б.Бартоком. Обидві збірки є корисним навчальним і виховним матеріалом, оскільки сприяють піаністичному росту учнів, формуванню їх світогляду. Авторський стиль С.Туркевич влучно охарактеризувала дослідниця творчості композиторки Стефанія Павлишин: “Для дитячої збірки композиторка знайшла дуже відповідну мову, зближену до народних джерел. Теми-мелодії тільки злегка забарвлені альтераціями, підголосками, органічними пунктами... Головно ж привертає увагу роль гармонічних барв, зрештою, цілком в рамках тональності й відповідно до образу” [12, с.145].

Прикладом втілення народного пісенно-танцювального матеріалу у творах великої форми є Сонатина в 4 руки В.Витвицького<sup>2</sup>.

Цей твір є цікавим для використання в сучасному педагогічному репертуарі, оскільки фортепіанна творчість композиторів діаспори здебільшого репрезентована опусами малих форм, натомість дуже рідко зустрічаються поліфонічні цикли і твори великої форми, адресовані дитячій аудиторії. Крім того, задум “дуєтного” виконання саме цього жанру приваблює своєю новизною та неординарністю.

До педагогічного репертуару зараховуємо й Дитячий альбом К.Кукловського<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> **Зиновій Лисько** (1895–1969) – композитор, фольклорист, піаніст, педагог, музичний редактор і критик. Більшу частину свого життя митець прожив за кордоном – спочатку в Чехії, Німеччині, а згодом у США (з 1961 р. обіймав посаду директора УМІ в Нью-Йорку).

До збірки “Фортепіанні мініатюри на українські народні теми” увійшло п’ять п’єс, адресованих учням середнього та старшого шкільного віку: “Ой, гайку красно грають”, “Ой у полі”, “Огірочки”, “Світи, місяцю”, “Дикі кози”. У них композитор не вдається до прямого цитування фольклору, оздоблюючи його акомпанементом, а на основі народної мелодії створює власну гармонічну мову – коли багатий самостійний супровід ніби “огортає” просту, скромнішу за музичним змістом мелодію. Композитор мислить інструментально, добре орієнтується у піаністичних, складнофактурних виразових засобах.

До цієї збірки не увійшли інші дві п’єси композитора – “Недужий ведмідь” і “Мандрівка ведмеда з зайцем”, в яких також майстерно використані темброві можливості інструмента, різноманітні ігрові прийоми та штрихи для створення відповідного образу.

<sup>2</sup> **Василь Витвицький** (1905–1999) – композитор, музиколог, педагог, Голова Об’єднання українських музик у США, автор численних публікацій і статей про митців українського зарубіжжя. З 1949 р. митець викладав у філії УМІ в Детройті.

Сонатина в 4 руки В.Витвицького вперше була надрукована 1980 р. у м. Торонто, Канада, у видавництві “Українського музичного фестивалю”.

Твір складається з двох частин: I частина написана в тричастинній формі, де в крайніх розділах мелодія містить ознаки думи (змінний метро-ритмічний малюнок, розповідні протяжні інтонації), а середня частина побудована на інтонаціях енергійної, грайливої веснянки (коротенькі мотиви-поспівки, бурдонні квінти в басу); II частина – сонатне allegro, яке будується на двох контрастних темах: запальний танок у темі головної партії змінюється ліричною, наспівною темою побічної.

Партії I та II фортепіано нагадують “дуєт” соліста з оркестром, де оркестровий супровід виконує не тільки акомпануючу функцію, а й “дублює” тему соліста, збагачує її, надаючи зовсім іншого тембрового забарвлення. “Оркестровість” фактури проявляється також в імітації інтонацій-перегуків різних музичних інструментів (теми-поспівки проходять почергово в різних регістрах фортепіано).

<sup>3</sup> **Кір Кукловський** (нар. у 1913 р.) – композитор, диригент симфонічного оркестру в Парижі, Мюнхені, диригент Українського професійного театру в Нью-Йорку, з 1950 р. жив у США.

Дитячий альбом (авт. визначення) – “20 мініатюр на українські теми”, присвячений доньці композитора Марії, – оригінальна авторська обробка народних “шлягерів”. Найпопулярніші жанри музики – пісня, марш, танець – представлені в ньому у своїх різновидах: вальс, полька, баркарола, скерцино, балада, гумореска, пастораль, романс. Є також такі жанри, як прелюдія та музичний момент. Окремі мініатюри мають програмні назви – “Весна” (№2), “Дитяча пісня” (№8). В основі кожної п’єси – тема відомої української народної пісні: “Лугом іду, коня веду” в “Баркаролі” (№3), “Їхав козак на війноньку” в “Баладі” (№5), “Ой, під вишнею” в “Польці” (№7), “Я лисичка, я сестричка” в “Дитячій пісні” (№8), “Ой, під гаєм-гаєм” в “Пасторалі” (№10), “Ідуть стрільці січові” в “Марші” (№11), “Тече річка невеличка” у “Відомій мелодії” (№14) і т. п. Дитячий альбом К.Кукловського містить стильові ознаки бідермаєра: опрацьовані композитором відомі українські народні мелодії, взяті за основу збірки, ніби перекидають місток до п’єс українських композиторів кінця XIX – поч. XX ст. – М.Завадського, А.Єдлічки, Я.Лопатинського та ін., написаних для домашнього музикування. Однак у своїх мініатюрах К.Кукловський не обмежується традиційним викладом основної теми з гармонічним супроводом: у п’єсах переважає варіантно-варіаційний тип розвитку, автор часто використовує імітаційну та підголоскову поліфонію, модуляційні звороти, ладові відхилення. Крім того, теми відомих пісень трансформуються за характером і змінюють свій “первісний” вигляд: енергійний, рішучий марш “Їхав козак на війноньку” перетворюється в наспівну, задушевну тему “Балади” (№5), жартівливо-грайливу пісню “Ой, під гаєм-гаєм” композитор подає як лірико-поетичну пастораль (№10).

Альбом адресований дітям середнього та старшого шкільного віку, оскільки виконання мініатюр вимагає певної піаністичної підготовленості: володіння октавною, акордовою, дрібнопальцевою та кантиленною технікою, навиками гри “стрибків”, подвійних нот тощо. Цей збірник є корисним дидактичним матеріалом, адже він не тільки розвиває піаністичні навички, а й завдяки “оновленому” вигляду відомих українських мелодій сприяє пробудженню зацікавленості учня до рідної пісні.

Зразком майстерного втілення фольклорного матеріалу в концертну форму є цикл “*Чотири концертні п’єси на українські теми*” А. Рудницького<sup>1</sup>. П’єси становлять не лише педагогічну, а й мистецьку цінність.

Тривала робота А. Рудницького як диригента вплинула на його композиторський “почерк”: оркестрове мислення проявилось у масштабності задуму, широкому регістровому діапазоні, багатстві тембрової палітри та динамічних нюансів, вдалому використанні різноманітного туше, в поліфонізації та багатовимірності фактури. П’єси циклу можуть входити до репертуару учнів старших класів, до конкурсних програм, оскільки вимагають музичальності й доброї технічної оснащеності виконавця.

Отже, систематизація й узагальнення особливостей фортепіанного репертуару для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя дозволяє підкреслити його дидактично-пізнавальний і виховний потенціал щодо практичного застосування в сучасних навчальних програмах ПСМНЗ України.

Звернення митців до національних традицій, використання українських народних мелодій в основі фортепіанних опусів для дітей не випадкове: включення обробок народних пісень у навчальний репертуар є своєрідним поверненням до рідної культури, адже, за словами А. Кос-Анатольського, українська пісня завжди була останнім бар’єром, який боронив нас перед утратою національного самоусвідомлення. В українському зарубіжжі, в умовах, де відчутний вплив мало чужомовне оточення, значення українських народних пісень і коляд у виховній роботі справді важко було переоцінити. А використання зразків українського фольклору в сучасному музичному навчальному процесі є надзвичайно потрібним і корисним, оскільки серед підростаючого покоління спостерігається повальне захоплення чужою для нас культурою та звичаями.

Свого часу твори вищезгаданих композиторів разом із творами інших українських митців стали основою національного педагогічного репертуару учнів УМІА. Вважаємо, що національно-виховний потенціал цих творів, розвиток у них основних виконавських навичок, формування самостійності музичного мислення на матеріалі народної пісні (найбільш доступному для дитячого сприйняття) є важливою підставою для поповнення ними сучасного педагогічного репертуару ПСМНЗ України.

1. Витвицький В. За океаном / Василь Витвицький. – Львів : [б. в.], 1996. – 100 с.
2. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Василь Витвицький ; упор. Л. Лехник]. – Львів : [б. в.], 2003. – 400 с.
3. Воробкевич Т. Передмова / Тетяна Воробкевич // Лисько З. Фортепіанні мініатюри на українські народні теми. – Львів : [б. в.], 2005. – С. 3–4.
4. Воробкевич Т. Передмова / Тетяна Воробкевич // Фоменко М. Моя веселка. П’ять легких п’єс для фортепіано на українські теми. – Львів : [б. в.], 2006. – С. 3–4.
5. Загайкевич М. Навіки з Україною / Марія Загайкевич // Музика. – 2001. – № 3. – С. 2–3.
6. Карась Г. Основні етапи розвитку музичної культури української діаспори / Ганна Карась // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство. – 2004. – Вип. VI. – С. 3–12.
7. Кашкадамова Н. Роман Савицький – піаніст і педагог / Наталія Кашкадамова // Музика. – 1991. – № 4.
8. Людкевич С. Організація музичного виховання / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / [упор. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 293–298.

<sup>1</sup> Антін Рудницький (1902–1975) – композитор, відомий музикознавець і диригент, піаніст, педагог. З 1938 р. митець жив у США, працював професором музичної академії у Філадельфії, з 1959 р. – керівник і головний диригент Союзу українських хорів Америки. Композитор належить до яскравих представників українського авангардизму.

Фортепіанний цикл “*Чотири концертні п’єси на українські теми*” складається з *Прелюдії, Скерцино, Елегії* та *Токати*. Крайні частини не містять конкретного фольклорного джерела, хоча весь музичний матеріал будується на типових народних пісенно-танцювальних інтонаціях. В основі II частини – відомий “Щедрик”, а III ч. побудована на темі української народної пісні “Пряля”.

9. Молчко У. Марта Кравців-Барабаш та її фортепіанний альбом “Моя Україна” / Уляна Молчко // Наукові записки Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (4). – Тернопіль ; К., 2000. – С. 40–47.
10. Муха А. Композитори України та української діаспори / Анатолій Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 351 с.
11. Павлишин С. Ігор Соневицький / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 120 с.
12. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2004. – 158 с.
13. Рудницький А. Про музику і музик / Антін Рудницький. – Н.-Й. ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1980. – 336 с.
14. Толошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного / Наталія Толошняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 1999. – Вип. I. – С. 162–168.
15. Філоненко Л. Передмова // Ярослав Барнич. Дитячі твори для фортепіано / Людомир Філоненко. – Дрогобич : Коло, 2007. – С. 3–9.
16. Фрайт О. Художньо-естетичні та виховні вартості циклу фортепіанних п’єс С. Туркевич для дітей / О. Фрайт, М. Подобана // Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : матеріали Всеукраїнського науково-практичного семінару студентів, аспірантів, молодих вчених. – Дрогобич : [б. в.], 2007. – С. 111–115.
17. Sonevyts’kyi I. Dictionary of Ukrainian composers / I. Sonevyts’kyi, N. Palidvor-Sonevyts’ka. – L’viv, 1997. – 336 p.

#### Нотографія фортепіанних творів:

1. Барнич Я. Дитячі твори для фортепіано / Я. Барнич ; ред.-упор. Л. Філоненко. – Дрогобич : Коло, 2007. – 36 с.
2. Безкоровайний В. При ялинці : збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами / В. Безкоровайний. – Івано-Франківськ : [б. в.], 1999. – 31 с.
3. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп’ян : 1. З тої гори. 2. Ой під гаєм / В. Безкоровайний. – Львів ; Тернопіль : Літос. – 2 с.
4. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп’ян : 3. Ой дівчина горлиця. 4. Чи є в світі молодича / В. Безкоровайний. – Львів ; Тернопіль : Літос. – 2 с.
5. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп’ян : Заколисна пісня, тв. 13 / В. Безкоровайний. – Львів ; Тернопіль : Літос. – 4 с.
6. Безкоровайний В. Танець Нілюсі. Вальс Роми. Вальс Андрійчика. Ой видно село (в 4 руки). І шумить, і гуде (в 4 руки) / В. Безкоровайний [Рукопис].
7. Витвицький В. Сонатина в 4 руки / В. Витвицький // Твори українських композиторів для двох фортепіано та фортепіано в 4 руки / Ред.-упор. О. Німилевич, У. Молчко. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 20–41.
8. Грудин В. Дитяча сюїта / В. Грудин // Українська фортепіанна музика. Педагогічний репертуар для дітей та юнацтва : навчальний посібник. Ч. 2 / упор. Т. Завадська, О. Козачук. – К. : Муз. Україна, 2006. – С. 68–84.
9. Лисько З. Фортепіанні мініатюри на українські народні теми / З. Лисько. – Львів : [б. в.], 2005. – 11 с.
10. Моя Україна. Українські пісні для малих дітей. Книжка I / обробка для фортепіано М. Кравців-Барабаш. – Львів : Вільна Україна. – 32 с.
11. Моя Україна. Українські пісні для малих дітей. Книжка II / обробка для фортепіано М. Кравців-Барабаш. – Львів : Вільна Україна. – 32 с.
12. Моя Україна. Українські пісні для малих дітей. Книжка III / обробка для фортепіано М. Кравців-Барабаш. – Львів : Вільна Україна. – 32 с.
13. Олійник Ю. Український фортепіанний альбом (для наймолодших) / Ю. Олійник ; упор. О. Олійник. – YVO Productions, USA, 1995. – 19 p.
14. Олійник Ю. Українські колядки. Фортепіанний альбом для початківців / Ю. Олійник ; упор. О. Олійник. – YVO Productions, USA, 1996. – 23 p.
15. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців / Р. Савицький ; упор. О. Смоляк. – Тернопіль : Астон, 1999 – 20 с.
16. Соневицький І. Веснянки-гаївки. Українські пісні для фортепіану / І. Соневицький. – Нью-Йорк : У світі, 1952. – Вип. II. – Весна. – 12 с.
17. Соневицький І. Мініатюри (народні та пластові пісні). Українські пісні для фортепіану / І. Соневицький. – Jersey City : Svoboda, 1955. – Вип. III. – Літо. – 23 с.
18. Туркевич С. Цикл п’єс для дітей / С. Туркевич // Фортепіанні твори / упор. С. Павлишин. – Львів : [б. в.], 2005. – С. 97–112.
19. Фоменко М. Моя веселка. П’ять легких п’єс для фортепіано на українські теми / М. Фоменко. – Львів : [б. в.], 2006. – 16 с.
20. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді / зібрала Т. Богданська. – Тернопіль : Астон, 2000. – Ч. 1. – 90 с.



21. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді / збрала Т.Богданська. – Тернопіль : Астон, 2000. – Ч. 2. – 85 с.
22. Rudnytsky Antin. Four concert studies on ukrainian folk songs / Antin Rudnytsky. – Henry Elkan Music Publisher Co., Inc., N.Y. – 16 p.
23. Kuklowsky Kir. 20 miniatures of ukrainian themes. Album for the Young for the piano, op. 39 / Kir Kuklowsky. – Music Publishing Co., New Jersey, USA. – 21 p.

*В статті розглядаються фортепіанні произведения композиторів української діаспори для дітей, а іменно: Р.Савицького, І.Соневіцького, М.Кравців-Барабаш, З.Лиська, В.Безкорвайного, Я.Барнича, М.Фоменка, В.Грудина, С.Лукинович-Туркевич, В.Витвицького, А.Рудницького, Ю.Олійника. Підчеркується їх виховне значення, а також дидактична цінність, виходячи з використання в сучасному педагогічному репертуарі.*

*Ключеві слова: музика для дітей, фортепіанний педагогічний репертуар, українське зарубіж'я, музичне виховання, дидактика, національний музичний мовленнєвий стиль.*

*Herein, we analyze the children's repertoire of the Ukrainian composers living outside of Ukraine. The preservation of national traditions is a major focus of the current study. The piano pieces for children have also been discussed in the context of their didactic orientation.*

*Key words: piano pieces, pedagogical repertoire, national idea, the composers living outside of Ukraine, didactic orientation.*

УДК 785.11: 78.082.1

ББК 85.315.040

Олена Колісник

### СИМФОНІЯ № 1 “SINFONIA LARGA” Є.СТАНКОВИЧА – ЯСКРАВІЙ ЗРАЗОК СИМФОНІЇ-ДРАМИ В НЕОБАРОКОВОМУ СТИЛІ

*У статті здійснено розгляд особливостей композиторського письма Є.Станковича на прикладі Симфонії № 1 “Sinfonia Larga”. Досліджується формотворчий, ладо-гармонічний і фактурний аспекти, втілення композитором неobarокових рис, поєднання традиційних та новітніх виразових засобів.*

*Ключові слова: неobarоковий, архітектоніка, драматургія, драма, ладо-гармонічний, поліфонічний, алеаторика, сонорика, кластер.*

Симфонічна музика серед різноманітної жанрової палітри Євгена Станковича є однією з найважливіших сфер, що охоплює надзвичайно багатогранний образний світ і є творчою лабораторією композитора.

Є.Станкович – представник українського постмодернізму, творчість якого, поряд із Леонідом Грабовським, Мирославом Скориком, Валентином Сильвестровим та ін., заклала основу “українського авангарду” [3, с.21] 60-х років, що став важливим етапом опанування новими засобами музичної технології. Як відомо, для естетики постмодернізму (другої половини ХХ ст.) характерною є робота за “стильовими моделями” [3, с.20].

Одним із перших зразків розвитку цього жанру у творчості Є.Станковича стала Симфонія № 1 “Sinfonia Larga” для 15 струнних 1973 року написання. Пізніше були написані опуси: “Героїчна”, “Я стверджуюся”, “Ligica”, Симфонія пасторалей, Dictum та інші. Його перу належать і дев'ять камерних симфоній для різних складів. Проте саме “Sinfonia Larga” стала одним із творів, що кинув виклик добре налагодженій системі українського симфонізму 70-х років і знаменував перехід на полярну стильову орбіту яскравої творчої індивідуальності.

До вивчення статті композитора та деяких аспектів його музики звертаються такі науковці, як Є.Дзюпина [1; 2], О.Зінкевич [4; 5; 6], І.Зінків [7], О.Козаренко [9], Л.Кияновська [8], С.Лісецький [10] та інші.

Проте симфонічна творчість Є.Станковича ще потребує більш детального вивчення в аспекті формотворення, ладо-гармонічної мови та стилю для якнайповнішого розкриття особливостей творчості цього оригінального композитора, що зумовило актуальність даної статті.

Метою роботи є дослідження способу втілення симфонії-драми композитором у неobarоковому стилі.

Цій меті підпорядковані основні завдання – здійснення комплексного аналізу обраного опусу для виявлення стилістичних особливостей і специфічних моментів у розвитку жанру відпові-

дно до ідейно-образного задуму та висвітлення неobarокових рис у даному творі. У статті досліджено особливості драматургії й архітектоніки твору. Проаналізовано такі виразові засоби, як ладоутворення, притаманні мелодиці Є.Станковича, а також принципи будови вертикальних структур на фоні взаємодії ладо-гармонічних і поліфонічних чинників, що в стилі митця є нерозривно пов'язаними між собою. Окрім цього, порушуються питання взаємозв'язку головних виразових засобів із другорядними, роль яких збільшується в сучасній музиці – ритмом, тембром, динамікою, агогікою, артикуляцією, новітніми способами інструментального інтонування тощо.

За жанром “Sinfonia Larga” – симфонія-драма, вирішена в сонатній формі з епізодом у розробковому відділі (див. Схему “Sinfonia Larga”). Багатозначність твору представлена контрастними образами, вміщеними в одночастинну форму, завдяки чому досягається надзвичайна вибухова сила емоційно-образного заряду твору.

Образне навантаження головної партії<sup>1</sup> (далі – Г.П.) експозиції – дуже напружене, сповнене протиріччя і конфлікту. “Тема-крик”<sup>2</sup> (Г.П.) “бере дихання” лише на межах речень, коли голоси поліфонічної музичної тканини “розв'язуються” в гармонічну вертикаль.

У побічній партії (далі – П.П.) провідною стає тендітна лірична тема, затьмарена скорботними авторськими роздумами (після ц.2). “В її інтонаційно-загостреному рельєфі можна простежити обриси мелодичного зітхання, що проникли з головної партії симфонії”.

У ролі розробки в “Sinfonia Larga” служить епізод із новою темою та наскрізним типом розвитку. Поштовх усьому – нова “інтонація-крик” – висхідний стрибок на сексту через октаву (ц.8 т.5), – яка отримує бурхливий розвиток у розробці. Подібну тему спостерігаємо й у творі Станковича “Що сталося в тиші після відлуння” в репрізі.

Музикознавець О.Зінкевич<sup>3</sup> проводить до образності цих вигуків, які скандуються унісонном віолончелей (останній звук бере й контрабас) і посилені кластерними ударами акордів (альти і контрабаси), семантичну паралель із третьою частиною восьмої симфонії Шостаковича. Тут аналогічні засоби, за словами Мазеля, “посилення й загострення інтонацій зітхання і крику, які часто використовуються в музиці – народжують яскраві зображальні асоціації, наприклад, зі свистом кулі чи бомби, падіння яких супроводжується різким ударом” [Цит. за: 7, с.52].

Реприза повертає образи експозиції, але з появою нових акцентів, Г.П., проведення якої значно скорочені, втратила своє напруження. До її звучання приєднуються “голоси минулого”: низхідні інтонації плачу (у quasi – алеаторичній нерегулярній імітації флажолетів скрипок (ц.13 тт.6–7, 10–12), у мелодичних сплесках першої скрипки вгадується рельєф ораторських вигуків фугато з розробки (ц.13 т.14, 18), репетиції на одному звуці – як пейзажні прикмети П.П., які входять у колористичний прошарок розробки.

Водночас ці голоси-спогади змушують поступово набирати напруги тему-думку (звучність виростає до *fff*) і приводять до нового кульмінаційного вибуху в зоні сполучної партії (ц.14 т.1 – ц.15 т.10). Саме цей розділ виконує функцію патетичної реакції, яку в експозиції виконувала Г.П. Наслідком стає його значне розширення (24 такти замість 4-х) та використання “лексичних” зворотів й елементів Г.П.: великих органних вертикалей-кластерів, поєднання сонористичної і функціонально-гармонічної організації фактури, які були пропущені в її репрізі.

Структура П.П. у репрізі розширюється та зазнає якісної трансформації. Лірична тендітна тема, що була символом якогось ідеалу, перевтілилася із плану суб'єктивного в об'єктивний, стала більш монументальною та набула рис епічності, величності й суворості.

Отже, розділи композиції, як етапи розвитку, відповідають різним психологічним відтінкам: сповнена протесту патетична Г.П., заглиблений скорботний роздум – П.П., нова хвиля протесту “виростає” в розробці, і в репрізі відбувається оцінка повернених пам'яттю подій, але вже без емоційного напруження, у більш мудрому й “об'єктивованому” осмисленні минулого.

<sup>1</sup> При структуруванні композиції “Sinfonia Larga” ми взяли класифікацію Олени Зінкевич [5, с.44], за якою Г.П. має три проведення – вступне, перше і друге; перше і друге проведення поділяються на два речення.

<sup>2</sup> Зінкевич Е. Симфонические гиперболы / Е. Зинкевич. – Сумы : Слобожанщина, 1999. – 252 с.

<sup>3</sup> Там само.

Важливим виразовим засобом є фактурна організація “Sinfonia Larga” – переважно поліфонічна або поліпластова. Яскравим прикладом цього служить тема Г.П. (від чотирьох до семи лінеарних голосів), що при збереженні сонористичних якостей тканини побудована за принципами горизонтального розгортання. Кожен із цих голосів має власну часову організацію та ритмічне дихання. При цьому вони зливаються в нерозривну однорідну фактурну тканину. Однак верхній голос виділяється звуковисотно (перші–треті скрипки), набуваючи характеру ведучого голосу. Його напружений, повільний секундовий висхідний рух, який охоплює великий діапазон (від g<sup>1</sup> до dis<sup>3</sup>), стає одним із найважливіших факторів у досягненні високого рівня експресії.

Витримана поліфонічність фактури головної партії “...вступає у конфлікт з невластивою для поліфонічної фактури чіткістю поділу на “проведення”, а в межах їх – на поліфонічні фази” [5, с.44]. Утворенню цього розподілу сприяє “розв’язання” всіх поліфонічних ліній у вертикаль – у моменти, коли гармонічно-енергетичне напруження сягає критичного рівня.

Таким чином, утворюється сумарна вертикаль, яка підкреслюється одночасним інтонаційним зміщенням усіх голосів на сильній долі або довгій тривалості такту. Ці засоби є дуже вагомими, виконують одночасно й формотворчу роль, оскільки використовуються на межах розділів форми, “розчленовуючи” композицію цілого на окремі побудови.

Принцип поліфонічного розгортання з повільним рухом голосових ліній, “приготуванням” і “розв’язанням дисонансів” продовжується і в П.П. симфонії, але звукова тканина розрізана – кількість голосів та фактурна щільність зменшується.

Партитура побічної партії також семантично розширована: кожна група інструментів несе своє образне навантаження, їх драматургічне співвідношення утворює багатозначність П.П.

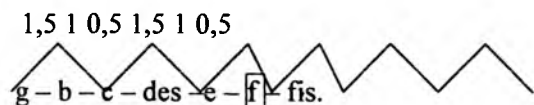
Важливе значення у створенні динамічного напруження відіграє поліфонічний виклад у розробці (ц.10): фігуроване розгортання (перша ріспоста – унісон альтів, друга – унісон п’ятих – восьмих скрипок, третя – перші–четверті скрипки) поступово витісняє з музичного простору витриманий фон й активізує імітаційний рух, тема проводиться від різних її моментів, у варіюваному вигляді, скорочується часовий інтервал вступу голосів. Реприза також побудована за принципами імітаційної поліфонії.

Таким чином, поліфонічна фактурна організація посідає важливе місце в симфонії у вигляді розгалуження партитури на голоси або пласти імітаційної, підголоскової або контрастної поліфонії.

Важливим фактором створення комплементарної організації голосів у головній партії є неперіодичність метрики в умовах нерегулярної ритміки. Постійна зміна розмірів: 3/16, 4/4, 7/16 і т. д. характерна для викладу тематизму головної партії та його подальшого розвитку в симфонії.

Кластерна природа вертикалі “Sinfonia Larga”, зумовлена сонористичною звукоорганізацією, поєднується з тональним мисленням вищого порядку. Наприклад, у Г.П. вертикальна сумарність, утворена горизонтальними лініями голосів перших трьох тактів, указує на ладотональність “с”, а останній акорд вступного проведення головної партії – на ладотональність “f” (1 т. перед ц.1).

Вступне проведення головної партії закінчується складноорганізованим акордом із ладотональним центром “f”, що складається з одночасно взятих звуків ладу:



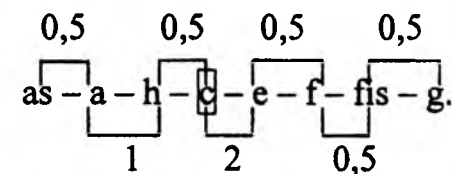
З іншого боку, цей акорд можна трактувати штучним геміольно-цілотноним-півтоновим утворенням, повтореним двічі:



1,5 тона – 1тон – 0,5 тона – 1,5 тона – 1 тон – 0,5 тона, що зовні нагадує за будовою симетричні лади О.Месьєна. З наведеної інтервальної схеми будови цієї вертикальної структури видно, що вихідна ланка (півтора тона – тон – півтон) транспонується ніби тритоном угору за методом “трансляційної симетрії”.

Перше речення першого проведення розпочинається акордом [b-c-es-f-fis-a (ц.1 т.1), який є звуками гармонічного b-moll (fis=ges), та завершується акордом-кластером as-a-h-c-e-f-fis-g (1 т. перед ц.2).

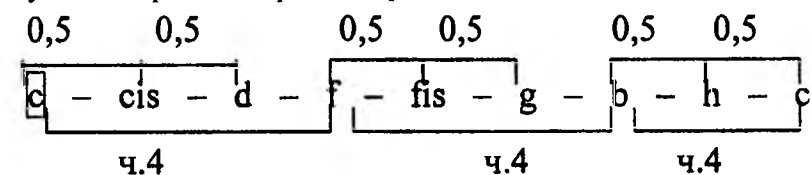
Початок другого речення першого проведення (ц.2 т.1) відзначений акордом, утвореним із секунд і терцій:



Надалі друге речення першого проведення Г.П. розгортається в ладотональності “as” (ц.2 т.1), але в його мелодичній каденції фактурні голоси зливаються в акорд (E-h-d-dis/es-b) із ладотональним центром “e” (ц.3 т.1).

Перше речення другого проведення Г.П. починається акордом [e-g-b-c (ц.3 т.1), а завершується дванадцятизвучним хроматичним акордом від “as” (1 т. перед ц.4), що з початком другого речення другого проведення партії переходить в акорд-кластер (a-b-d-e-f-fis) у ладотональності “a” (ц.4 т.1). У каденції другого речення другого проведення Г.П. звучить акорд (c-fis-d-f-des-b-h-g) із ладотональним центром “c” (1 т. перед ц.5).

Закінчується Г.П. симетричним акордом із таким принципом побудови, що передбачає чергування малосекундових грон за квартовим принципом:



Отже, протягом звучання Г.П. відбувається рух по таких ладотональностях: c-f-b-g-c-as-e-f-as-a-c, як по шаблях головної ладотональності “с”, який, долаючи відчуття автентичних кадансувань у мелодичних побудовах, особливо відчувається в цезурах, на межах форми.

У результаті поєднання поліфонічних ліній у такі моменти утворюється полі- та моноінтервальна акордика, кластерна акордика, а також акордика, заснована на вертикалізації певного відтинку звукоряду.

Політональне поєднання різних ладотональних центрів спостерігаємо в шарах фактури П.П. Крім того, у темі створюється “звукова перспектива”, що полягає в диференціації шарів фактури через використання просторового фактора за допомогою тембрових засобів.

Тема солюючого голосу скрипки партії (ц.6 т.4) має перемінну ладову основу й проводиться секвентно: перша ланка секвенції – висхідний рух до опори “f”, друга ланка – до “b” і третя – низхідний рух до опори “dis”. За другим проведенням звучить лише перша ланка секвенції з опорою на “f” (6 т. перед ц.7). У цей час фоном у третіх–восьмих скрипок служать гармонічні послідовності в ладотональності “d”: ц.6 т.1 – шостий тризвук із квартою (b-e-f), ц.6 т.5 – другий квартсекстаакорд (b-e-g), ц.6 т.6 – неаполітанський квартсекстаакорд і т. д. Кінець П.П. (1 т. до ц.7) позначений завершенням усіх ліній середнього шару вертикаллю – d-moll’ний секстаакорд, утілення високої і світлої скорботи.

Отже, на прикладі трьох проведеннь Г.П. та двох П.П. продемонстровано множинність варіантів утворення вертикалі Є.Станковичем. Аналогічні прийоми творення гомофонно-гармонічної й поліфонічної тканини спостерігаємо протягом подальшого розгортання твору.

Поряд із вертикальними поліфонічними утвореннями в симфонії часто використовуються сонористичні й алеаторичні принципи звукової організації.

Зокрема, у перехідному розділі від експозиції до розробки (зона заключної партії – ц.7) утворюється сонорний фактурний шар у перших–восьмих скрипок із перемінним звучанням усіх звуків хроматичного кластера від dis до h (який стане фоновим матеріалом у розробці “Sinfonia Larga”).

У створенні такого своєрідного переходу використані водночас сонористичні й алеаторичні принципи звукової організації та засоби імітаційної поліфонії. Разом вони утворюють сумарну вертикальну структуру, яка, з одного боку, має на меті досягнення колористичного ефекту (на нашу думку, імітація пташиного щибету, подібно до “Каталогу птахів” О.Месьєна), а з другого – формує тривожний і напружений емоційний настрій, що виражає внутрішній стан

миття. Цей фон зберігається протягом майже всієї розробки: в якісь моменти змінюються фігуративні блоки, але семантика й драматургічна суть залишається та сама.

Тут виникають алюзії до Карпатського концерту Мирослава Скорика. У третій його частині також спостерігаємо сонористичний супровід до теми, утворений рухом шістнадцятими в партії струнних (ц.49 т.1–7).

Ще одним прикладом поєднання поліфонічних і сонористичних засобів служить головна кульмінація розробки, представлена повним кластером tutti на *ffff* і справжнім скрябінським “обвалом” [5, с.53] у вигляді низхідних інтонаційних ходів у скрипок та альтів, що стають виразниками катастрофи. Імітаційне накладання низхідних мелодичних ліній, які знаходяться в секундово-му співвідношенні, їх ритмічне розходження, глісандування, кластерна педаль у середніх і низьких голосах – усе це відбувається в хроматичному кластері з діапазоном від “d1” до “g2”.

Отже, “Sinfonia Larga” Є.Станковича – приклад симфонії драми, вираженої в одночастинній сонатній композиції. Водночас спостерігаємо риси тричастинності завдяки появі нової теми в розробковому розділі.

Використання такої архітектонічної побудови не є випадковим для композитора, адже прагнення до сонатної одночастинності можна спостерігати в Струнному квартеті, Камерній симфонії № 3 та інших творах Станковича, в яких сонатна форма поєднувалася з рондальністю й рисами наскрізності.

Важливе художнє значення у творі належить поєднанню барокових форм мислення, що проявляється на різних рівнях музичної мови, з ознаками сучасних композиторських систем. Особливо це проявляється в принципах фактурної організації симфонії: характер співвідношення голосів у симфонії наближений до законів добахівської строгої поліфонії – з її особливою плавністю інтонаційних ходів, неспішністю ритмічного розгортання, з “добахівською ритмікою” – часовимірною, а не акцентною; поліфонічним розгортанням в експозиційному викладі Г.П. і П.П., використанням фугато в розробці.

У цьому плані виникають музичні асоціації із творчістю великих композиторів, в яких поліфонічний склад також є невід’ємним елементом музичної мови: Бели Бартока, Альфреда Шнітке, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика.

У ладотональному плані приходимо до висновку, що у творі використана дванадцятишквалова тональність, що проявляється у вигляді ладотональних центрів, зазначених вище, головним серед яких стає звук “с”. Зокрема, протягом звучання Г.П. відбувається рух по ладотональностях: c-f-b-g-c-as-e-f-as-a-c, як по щаблях головної ладотональності “с”. А в П.П. політональне поєднання різних ладотональних центрів спостерігаємо в шарах фактури тощо.

У результаті поєднання самостійних тематичних ліній лінеарно-поліфонізованої фактури на межах форми виникає утворення різноманітних вертикалей-співзвуч, утворених поєднанням поліфонічних шарів у “Sinfonia Larga”: полі- та моноінтервальна акордика з основним тоном або без нього, хроматичні або півтоно-тонові кластери, а також акордика, заснована на вертикалізації певного відтинку звукоряду.

Окрім того, композитор використовує співзвуччя із чвертьтоною варіантністю шаблів, що характерно й для інших його творів, зокрема Квартету.

Важливими композиторськими засобами двадцятого століття є також використання “Sinfonia Larga” сонористичних засобів та алеаторики. Сонорність проявляється у використанні акордів-кластерів, акордів із чвертьтоною варіантністю тонів, флажолетні акорди, яскравий приклад використання цього засобу – заключна партія в експозиції симфонії – утворення сонорного фактурного шару в перших–восьмих скрипок із перемінним звучанням усіх звуків хроматичного кластера від *dis* до *h*.

Не можемо не провести творчих паралелей у цьому сенсі із творчістю інших сучасних композиторів, твори яких також послужили яскравими зразками талановитого застосування сонорики у своїй музиці. Зокрема, використання сонористичних звучань знаходимо в Бартока, у “Звуках ночі” й у III ч. “Музики для струнних і ударних”, у “Карпатському концерті” і Першому скрипковому концерті Скорика, у Concerto grosso № 1 Шнітке тощо.

Алеаторичними засобами в музиці “Sinfonia Larga” служать: глісандовані закінчення фраз у темах, різноманітна ритмічна алеаторика у вигляді довільного прискорення чи уповільнення ритмічного малюнку, довільне повторення вказаного музичного відтинка, гра трелей кожним інструмен-

том в іншому темпі й на відносно іншій звуковій висоті (ц.18) і т. д. У цьому плані також виникають асоціації з творчістю Шнітке (Concerto grosso № 1), Скорика (Скрипковий концерт № 1).

Отже, “Sinfonia Larga” Є.Станковича – твір, що стає в ряд із творами Шостаковича, Лятошинського, Бартока, Шнітке, Скорика та інших великих композиторів ХХ століття, яскравий зразок талановитого втілення симфонії-драми композитором у необароковому стилі, що виражається в поєднанні барокового принципу організації поліфонічної музичної тканини із засобами композиторського письма сучасності, крізь призму індивідуального мислення композиторського генія.

Втілення композитором симфонії-драми виражається в поєднанні барокового принципу організації поліфонічної музичної тканини із засобами композиторського письма сучасності.

1. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є. Станковича / Є. Дзюпина // Народна творчість та етнографія. – К. : [б. в.], 1982. – С. 35–41.
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Є. Дзюпина // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 82–91.
3. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби / Т. Дубровний. – Львів : НТШ, 2007. – 184 с.
4. Зинкевич Е. Жизнь традиций / Е. Зинкевич // Борис Николаевич Лятошинский : Сборник статей. – К. : Музична Україна, 1987. – С. 168–176.
5. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы / Е. Зинкевич. – Сумы : Слобожанщина, 1999. – 252 с.
6. Зинкевич Е. Динамика обновления / Е. Зинкевич. – К. : Музична Україна, 1986. – 184 с.
7. Зінків І. Трансформація ритмоструктури коломийки / І. Зінків // Народна творчість та етнографія. – К. : [б. в.], 1984. – Вип. 1. – С. 57–63.
8. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
10. Лісецький С. Євген Станкович / С. Лісецький. – К. : Музична Україна, 1987. – 64 с.
11. Sinfonia Larga для 15 струнних. Партитура. – К. : Музична Україна, 1977. – 53 с.

*В статті розглядаються особливості композиторського письма Є.Станковича на прикладі Симфонії №1 “Sinfonia Larga”. Исследуются формообразующий, ладогармонический и фактурный аспекты, воплощение композитором необарочных признаков; синтезирование традиционных и новаторских выразительных средств.*

**Ключевые слова:** необарочный стиль, архитектоника, драматургия, драма, ладогармонический, полифонический, алеаторика, сонористика, кластер.

*The article reveals the author’s peculiar way of composing taking as example Symphony № 1 “Sinfonia Larga”. Under investigation are the ways creating forms, mode and texture aspect, the embodiment of neobaroque features by the composer; combination of traditional and modern expressive means.*

**Key words:** neobaroque, architectonics, dramaturgy, drama, mode, harmony, poliphonic, aleatoric, sonorous, cluster.

Схема “Sinfonia Larga”

Експозиція					РБ		Реприза					Кода					
a	b	c	d	e	a'	b'	c <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	d'								
Г.П.	С.П.				3.П.	Еп.	Г.П.			С.П.	П.П.	П.П.	3.П.				
Вст.	1 пр.		2 пр.		1 пр.	2 пр.	1 пр.	2 пр.	3 пр.	1 пр.	2 пр.						
пр.	1 р.	2 р.	1 р.	2 р.													
c-b	b-g	f-e	f-as	c	f-b-dis	f	es	n-e-b-g-c	c	B	g	fis	ges-h-ges	f-b	es	c	
13	12	12	15	8	4	19	6	15	32	13	9	2	24	22	14	5	3



УДК 78.2

ББК 85.313 (2 Укр) 7-4

Вікторія Сидоренко

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ГІТАРНОЇ ТРАДИЦІЇ  
В ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЯХ УКРАЇНИ

*Пропоноване дослідження присвячене огляду характерних рис, провідних напрямів і тенденцій розвитку гітарного мистецтва в Західній Україні, які були продиктовані перебігом історичних подій на цих землях, та зумовлених ними культурних впливів.*

**Ключові слова:** гітарна традиція, аматорське музикування, концертна практика, виконавство, організовані форми фахового навчання.

Гітарне виконавство, освіта та композиторська творчість на західноукраїнських землях утворюють складний багаторівневий процес, на який вплинули історичні, політичні, національні, територіально-географічні чинники, що зумовили специфіку протікання культурно-мистецьких процесів. Народно-інструментальне виконавство в наш час має досить розвинену теоретичну базу, насамперед у галузі самодіяльного народно-оркестрового виконавства, академічних напрямків баянного та бандурного мистецтва. Водночас, публікацій, присвячених гітарній музиці України, й досі залишається небагато, зокрема тому, що: “Всьому виною була горезвісна Постанова ЦК ВКПБ 1949 р. “Про оперу В.Мураделі “Велика дружба”, в якій нищівної критики зазнав “космополітизм у мистецтві”, де гітара (так само, як акордеон і концертино) була визнана “буржуазним” інструментом і вигнана зі стін ВНЗу” (переклад із рос. мій – В. С.) [19, с.19]. Класи гітари у фахових навчальних закладах Західної України поступово формуються протягом 1950–1960-х рр., а набувають поширення, систематичного характеру та високого професіоналізму в 1970–1990-х рр.

І якщо виконавські успіхи українських гітаристів та гітарних ансамблів підтвержені відзнаками на фестивальных та конкурсних акціях міжнародного рівня, творчість українських композиторів для гітари соло стрімко зростає за чисельністю й нині складає важливу складову репертуару не лише вітчизняних, але й зарубіжних виконавців, то музикознавчі праці, присвячені гітарній проблематиці різних напрямків (особливо аналітичного та історичного спрямування) й досі залишаються рідкістю. Зокрема, становлення фахового народно-інструментального музикування в західних регіонах України розглядається в дослідженнях М.Загайкевич, Т.Старух, Л.Мазепи, Т.Росул, К.Демочко, особливостей музичного (у тому числі й гітарного) бідермеєру в Галичині торкаються праці Б.Кудрика, З.Лиська, традиції сольного та ансамблевого аматорського музикування на окремих інструментах (фортепіано, скрипці, цитрі) та в контексті творчості певних композиторів подано в дослідженнях В.Витвицького, О.Антоновича, П.Медведика, Л.Кияновської, Л.Мельник. Однак ці праці не розкривають процесів становлення гітарної традиції в українському середовищі Галичини, Буковини і Закарпаття, які поставила за мету автор статті, а торкаються їх лише побіжно, у власному контексті.

Розвиток гітарного мистецтва в Західній Україні має свої характерні риси, які були подиктовані перебігом історичних подій на цих землях та зумовлених ними культурних впливів. Привертає увагу свідчення Станіслава Варгоцького (Wargocki, бл. 1567 – бл. 1629) з документа, датованого 1609 роком, цитованого Д.Рогалем-Левицьким, про велику популярність гітари в Польщі<sup>1</sup> у вказаний період, тобто початку XVII століття [17, с.75].

За часів Габсбурзької імперії розвиток форм світського музикування, заснування й функціонування численних громадсько-культурних організацій відбувається за участю австрійських, німецьких та чеських музикантів, нерідко професійні музиканти-виконавці запрошувалися для музикування в домашньому колі, для навчання дітей. Усе це стає підставою для формування нової культури, щільно пов’язаної з міським побутом. Так, наприклад, від знаменитих гастролерів, що виступали на сценах Львова та інших міст Галичини, преса зберегла згадки про концерти відомого італійського гітариста Андріо у 1824 р. [12, с.219], Юліуса Плейснера (1828 р., мистецький часопис “Mnemosyne”)<sup>2</sup>, у наступні десятиліття – краків’янина Станіслава Щепановського [20, с.7]. Українська музична традиція доповнює гітарну практику представниками

родин священників, в яких найбільш послідовно плекалося домашнє музикування в різних формах. А.Вахнянин відзначав важливе значення гітари в побуті духовенства, найбільш музично-освіченого серед українського населення цього періоду: “Інструментом до акомпанементу при наших співах була виключно гітара. Гітара була тоді в кожному попівському домі. При ній співано і слухано, приспівуючи. Фортепіано майже не знано в руських хатах” [2, с.17].

Зі Львовом пов’язана творчість і Савина Абрисовського (1874–1900) – композитора-аматора й художника, теж вихідця зі священничої родини на Тернопільщині. Він здобував освіту в Краківській академії красних мистецтв, товаришував з О.Кобилянською й навіть послужив прототипом персонажа для її повісті “Через кладку”. Його музична творчість охоплює різноманітні жанри для гітари та фортепіано, а композиції також виходили друком у львівських видавництвах: “Vogue la galère”: Будь що будь! Вальс для гітари-соло (Львів, 1899), “Sous réciprocité”: У взаємність. Вальс для гітари (Львів, 1899), “Вальс” (Львів, 1899) [11, с.373].

Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах у міському середовищі Західноукраїнського регіону XIX ст. (мандоліна, цитра<sup>1</sup>, тамбур, гітара, сербські, угорські та українські інструменти) відбувається переважно в межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Зокрема, у галицькому культурному середовищі гітара була досить поширеним інструментом. “Протягом першої половини XIX ст. фортепіано – традиційний інструмент домашнього музикування – було серед українського населення Галичини дуже рідкісним явищем. Частіше зустрічалися гітара, інколи флейта або скрипка”, – відзначає М.Загайкевич [6, с.34].

На Буковині, яка вважалася одним із найбільш відсталих регіонів Габсбурзької імперії, “... не існувало тоді ні мистецьких колективів, ні відповідних приміщень, де могли б виступати заїжджі митці. Навіть маєтні меломани і ті змушені були задовольнитись так званім домашнім музикуванням. З інструментів найбільш поширеною була гітара, під акомпанемент якої співали пісні або виконували нескладні музичні п’єси. Що ж до фортепіано, то воно довгий час було великою рідкістю” [5, с.89]. Цікаво відзначити, що серед найпоширеніших інструментів у народному виконавстві Буковини дослідник виділяє трембіту, дрімбу, сопілку, скрипку, цимбали та гітару [5, с.102]. У міському середовищі функціонують також клуби цитристів при музичних товариствах (як, наприклад, при румунському товаристві “Armonia” в Чернівцях). До цього ж періоду слід віднести збірку “15 пісень” для голосу з гітарою, “Вальс” та п’єсу “Моя вечірня зірка” І.Воробкевича, що свідчить про популярність цього інструмента в освічених колах даного регіону. Згодом, у 1850-ті рр., “у місті значно збільшилась кількість учителів музики, чимало стало фортепіано; на цьому інструменті, а також на флейтах, гітарах та на смичкових грали в багатьох родинях” [5, с.93].

Серед творів гітарного репертуару другої пол. XIX – поч. XX ст. у збірках львівських нотозбірень (ЦДІА УРСР у Львові, архіву бібліотеки ЛНМА ім. Лисенка та ін.) наявні рукописні та друковані ноти, що належали до приватних колекцій та бібліотек кількох музичних товариств (“Театральне Товариство Українська бесіда”, Галицьке Музичне Товариство у Львові). Гітарна музика в них представлена різноманітними складами: гітара-соло, вокал і гітара, ансамблі гітар, фортепіано та гітара в поєднанні з голосом. Для неї притаманна обширна й характерна палітра жанрів: пісенно-танцювальні побутові композиції, нерідко з фольклорним орієнтиром – козаки, марші, вальси, мазури, думки, коломийки, обробки народних пісень, переклади творів відомих композиторів; більш розгорнуті форми з ознаками циклічності – фантазія, попури, варіації на теми опер чи народних пісень, віртуозна транскрипція, концертний парафраз, програмно-живописна п’єса-картина тощо мають досить представницьку персоналію мистецьких постатей (оригінальні твори та перекладення В.Белліні, Л. ван Бетовена, Ф.Шуберта, Ф.Карулли, Й.К.Мертца, Дж.Мейєрбера, М.Глінки, Я.Лопатинського, І.Воробкевича, М.Вербицького, О. (або І.Х.) Сінкевича, С.Абрисовського, С.Щепановського, Я.Н.Бобровіча). Окремо звернемо увагу на жінок-композиторів, які писали й публікували твори для гітари-соло та гітари і голосу, – Л.Пуже та Т.Папару, що було рідкісним явищем у той час<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цитра – особливий різновид лютні, відомий із XIV століття, вона мала назву “англійської гітари” і вважалась однією з попередниць класичної гітари.

<sup>2</sup> ЦДІАЛ. – Ф. 514, оп. 1, спр. 174, с. 26.

Львівська композиторка і педагог Теодозія Папара (*mademoiselle Theodosie de Papara*)<sup>1</sup> – власниця одного з найдавніших музично-освітніх закладів Львова: її школа фортепіано, згідно з архівними даними<sup>2</sup>, була відкрита у 1862 р., поряд з органною школою Римо-Католицької Архідієцезії (1841 р. заснування), Школою співу ім. св. Цецилії (бл. 1850), школою фортепіанної гри Л.Марека (бл. 1840) та музичного закладу Л.Вільчопольської (музичної школи для дівчат, початок роботи – 1851 р.) [10, с.119].

Найвизначнішим представником галицького гітарного мистецтва слід вважати Михайла Вербицького – видатного діяча української культури, творчий доробок якого позначений рисами національного романтизму, основоположника “перемиської” композиторської школи, яка згуртувала навколо себе західноукраїнських композиторів-романтиків. Митець був випускником Львівської духовної семінарії, в якій культивувалося гітарне виконавство.

У 1830–1850-ті роки Львівська духовна семінарія, поруч зі Ставропігією, була тим осередком, де навчався цвіт майбутньої музичної інтелігенції – майбутні організатори хорів, скрипалі, співаки, композитори і музичні критики. Серед них – Іоан Хризостом Сінкевич – старший товариш й одночасно вчитель М.Вербицького, під керівництвом якого майбутній композитор опановував основи гри на гітарі. З.Лисько зазначав, що для вихованців Львівської греко-католицької семінарії невід’ємною ознакою естетичного вишколу було добре володіння гітарним виконавством: “Належало до доброго тону заспівати сентиментально з супроводом гітари, або заграти варіації на дуже популярну тоді тему “Не ходи, Грищо”, або “Іхав козак за Дунай” [8, с.45].

На час навчання М.Вербицького у Львівській духовній семінарії у Львові існувало вже значно розвинене виробництво гітар, очевидно, місцевого виробництва. Серед відомих австрійських виробників особливо славилися гітари мануфактури Й.Г. та Й.А.Штауферів, яка продукувала гітари за італійськими зразками (моделі Г.Б.Фабрикаторе). Як зазначає З.Лисько, Львівська духовна семінарія володіла значним арсеналом цих інструментів: “були звичайні, були цвітковані скалками і навіть сріблом, великі й малі і навіть гітари з фабрики Штауфера у Відні” [8, с.45].

Любов та особливу прихильність до гітари М.Вербицький проніс через усе життя, вона стала тим інструментом, яким для інших композиторів при komponуванні музики є фортепіано. Усі апробації тем майбутніх творів, імпровізації на теми українських народних пісень та інструментальних награвів, які композитор записував від селян та передавав для публікації П.Бажанському в його збірках “Русько-народні галицькі мелодії”, композитор здійснював за допомогою гітари.

Викладання гри на гітарі та інших інструментах було для композитора винятково важливим у період 1837–1849 рр., коли, одружившись після другого курсу навчання, не міг завершити освіту, оскільки студенти 3–4-х курсів семінарії зобов’язані були постійно проживати в гуртожитку. Саме тоді його педагогічна робота у вірменському монастирі Бенедиктинок стала основним джерелом утримання родини [8, с.46]. Цей факт свідчить про велику потребу в гітарних педагогах у той час, а отже, й про популярність інструмента серед найширших кіл населення міста. Очевидно, саме тому М.Вербицький здійснив спробу створити невеликий посібник гітарної гри, ескіз якого зберігався у відділі рукописів бібліотеки НАН України ім. В.Стефаника у Львові під назвою “Поученіє Хітары ведле Мих. Вербицького”<sup>3</sup>, який, на думку М.Загайкевич, був: “складений композитором для своїх учнів та аматорів домашнього музикування. Тут викладені елементарні відомості з нотної грамоти, пояснюється музична термінологія, описані основні способи гри на гітарі. Все розраховано на початківців, які роблять перші кроки на шляху до засвоєння цього інструменту” [6, с.13]. Окрім теоретичної частини, до посібника входили вправи із засвоєння різних видів техніки з певним жанровим нахилом (вальс, козачок) та різних форм, серед яких є і варіаційна.

Для гітари Вербицький здійснював транскрипції відомих творів європейських композиторів, komponував чисельні солоспіви (як на оригінальні теми, так і теми відомих галицьких пісень, деякі з них – запозичені зі збірок В.Залеського – К.Ліпінського), які згодом ставали окремими номерами його народних комічних оперет. І хоча більшість із цих творів не збереглася, на

<sup>1</sup> Примірник цього твору має штемпель ГМТ (Галицького Товариства Музичного у Львові), що свідчить про зацікавленість гітарним репертуаром серед найпрофесійніших музичних кіл міста.

<sup>2</sup> ЛНБ.: інв. № И. 158.484., компл. III, с. 12,13.

<sup>3</sup> Рукописний відділ Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника НАН України (ЛНБ), ф. Консерваторії, 20/49, п. 13.

основі єдиного рукописного гітарного збірника “Guitarre № 16” можна зробити певний аналіз тих нових стилістичних рис, якими збагатилась українська камерно-інструментальна музика 40–60-х років XIX ст. Про цю збірку перший дослідник творчості митця З.Лисько писав: “Ноти на гітару (варіації, марші, вальси, “Венецький карнавал”, школа на гітару та ін.) знаходяться в автографічній збірці “Guitarre № 16”, проте в значній мірі це твори не оригінальні, а переробки чужих авторів” [6, с.92]. У доробку композитора є також мішаний ансамбль “Серенада” для віолончелі в супроводі гітари та гімн “Ще на вмерла Україна” для голосу і гітари [16, с.110].

У 1930-х рр. у Львівській Богословській академії діяли музичні гуртки, в яких вивчалася і гра на різноманітних народних інструментах. Довільні ансамблеві поєднання народних інструментів (з гітарою у складі) використовувались у семінарських концертах та сценічних постановках XIX – першої пол. XX ст. Зокрема, Д.Котко<sup>1</sup>, як педагог Малої Духовної семінарії у Львові в цей період, вів оркестр струнних народних інструментів [1, с.68].

Популярним було використання фольклорних інструментальних колективів та окремих інструментів для акомпанементу театральних вистав аматорських труп та гуртків, які нерідко брали участь у “товариських забавах” і розважальних акціях після вистави. Так, наприклад, у програмі “вечорів пісні гумору і сатири” Театру “Розрада” при Союзі Українського Театрального Мистецтва у Львові (вересень 1922 р.), поряд із двома оперетками, сольними скрипковими мінітюрами, танцювальними композиціями та мовним жанром, знаходимо виконання романсів у супроводі гітари Александром Благодіром [14, с.62].

У 1930-х роках Теодозій Підлісний, учасник хору Д.Котка (а згодом – капели “Трембіта”), організував ансамбль “Чайка” – співацький колектив у супроводі банджо та гітар [15, коментар до ілюстрації XIII].

На Івано-Франківщині гітарне виконавство практикувалось у музичних студіях, робітничих клубах, палацах піонерів (Калуш, Коломия, Івано-Франківськ), де переважала власне ансамблева гра та групові заняття.

На Закарпатті пропаганда української культури, у т. ч. й музичного мистецтва, відбувається завдяки діяльності численних суспільно-культурних організацій, серед яких провідне місце належить товариствам “Просвіта” та “Товариство ім. О.Духновича”, для якого притаманна проросійська мистецька орієнтація. При них існували не лише хорові та оркестрові колективи андреєвського типу (домро-балалаєчні оркестри та ансамблі, нерідко за участю семиструнних гітар), але й театральні та інструментальні гуртки в Ужгороді, Берегові, Мукачеві, Ясинях, Солотвино, Хусті. Велику роботу проводило й музично-драматичне товариство “Боян”, який у 1930-ті роки очолював емігрант із Росії, уродженець Санкт-Петербурга П.Милославський – талановитий композитор, лектор, педагог, учасник, диригент та організатор ряду хорів, виконавець на семиструнній гітарі. У цей період митець також диригує оркестрами народних інструментів товариства “Школьная помощь” в Ужгороді і Мукачеві [18, с.48–57, 146–147, 183]. Це зумовило популяризацію саме семиструнної гітари в побутовому та аматорському музикуванні. Опанування шестиструнною гітарою в цьому регіоні пов’язане з діяльністю В.Гошовського. Уже в юнацькі роки гітара стала його великим захопленням. Під враженням виступів Петра Милославського, видатного музичного діяча, організатора та керівника виконавських колективів на Закарпатті, він писав: “У гітару закохався відразу, коли її вперше побачив у руках П.Милославського, він блискуче акомпанував своїй дружині – чудовій виконавиці старовинних російських романсів. Далі я вчився на гітарі самотужки, яку мені подарував Милославський. В Празі моїми вчителями були: мій шкільний товариш, тоді вже практикуючий публічні виступи у жанрі легкої музики, технічно зрілий гітарист Михайло Єрохін та багата нотна цразька бібліотека” [3, с.83]. У Празі брав уроки гри на шестиструнній гітарі в іспанського гітариста Анхело Іглесія, який відвідував це місто з гастролями в 1942 році. Паралельно В.Гошовський брав участь і в інших виконавських колективах як виконавець та керівник. “В той час я співав у хорі Архангельського, мав свій власний самодіяльний (точніше – аматорський) хор, грав на гітарі в естрадному оркестрі та співав всілякі “вестерни” та циганські романси під власний акомпанемент на гітарі... Від 18 до 30 літ грав на гітарі”, – згадував згодом музичний діяч [13, с.34, 36].

<sup>1</sup> Д.Котко, навчаючись в Ардонській духовно-місіонерській семінарії, прекрасно оволодів грою на кобзі, бандурі, а також фісгармонії, скрипці, мандоліні, гітарі й користувався цими інструментами в концертних виступах [15, с.49].

Зокрема, В.Гошовський в автобіографічних нарисах згадував спільні виступи в ролі гітариста-виконавця зі скрипалькою С.Б.Факторович (виконання сонат Н.Паганіні), зі співачкою П.А.Милославською, участь в естрадному квартеті, яким керував Д.Серій [3, с.84].

У 1946 р. він на запрошення Дезидерія Задора почав роботу в Ужгородському музичному училищі як викладач гітари та керівник ансамблю народних інструментів (створеного ним за взірцем оркестру, завезеного Петром Милославським із Петербурга) [4, с.55].

Підсумовуючи розгляд основних етапів та явищ гітарної традиції Західної України, приходимо до висновків: становлення гітарної традиції в західноукраїнських землях починається ще в XVII ст., однак лише протягом XIX ст. відбувається розвиток організованих форм концертування й навчання серед освічених аматорів (насамперед українського духовенства), який культивується при музичних товариствах, клубах, гуртках, курсах, а також у духовних семінаріях, у ході домашнього, салонного та концертного музикування. До цього періоду належать перші згадки про гастрольні виступи гітаристів-виконавців, поширення та видання гітарних композицій зарубіжних та українських авторів, виробництво гітар місцевими майстрами й торгівлю інструментами провідних європейських фірм.

Гітара функціонує переважно в міському середовищі як акомпануючий, сольний, ансамблевий (у складі народно-інструментальних та естрадних колективів), народно-оркестровий інструмент (ця функція переважає в традиціях Закарпаття), у музичному супроводі театральних вистав, у складі програм розважальних жанрів. Специфікою гітарної традиції Закарпаття є також поширення семиструнної гітари, зумовленої російськими орієнтирами діяльності “Товариства ім. О.Духновича” та одного з провідних музичних діячів цього краю – П.Милославського. Організовані форми академічного фахового навчання в Західній Україні виникають у середині XX століття, однак за умов радянської дійсності, у ставленні до них було чимало ідеологічної упередженості, що зумовлює відносно пізнє формування західноукраїнської гітарної школи порівняно з іншими народними інструментами та нерозробленість гітарної проблематики в музикознавстві.

1. Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові / М. Антонович // Дмитро Котко та його хори : статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упор. С. Стельмащук. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 64–72.
2. Вахнянин А. Спогади з життя (посмертне видання) /Анатоль Вахнянин ; за ред. К. Студинського. – Львів : [б. в.], 1908. – 137 с.
3. Гошовський В. Й. Були колись літа / В. Й. Гошовський // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / упор., передмова, примітки Л. Мокану. – Ужгород : Карпати, 2005. – С. 360–413.
4. Данілова Н. Володимир Гошовський в Ужгородському державному музичному училищі / Н. Данілова, М. Кушнір // Тези XI Міжнародної науково-практичної конференції [“Молоді музикознавці України”] (Київ, 3–7 лютого 2009 р.). – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2009. – С. 54–56.
5. Демочко К. Мистецька Буковина. Нариси з минулого / К. Демочко. – К. : Мистецтво, 1968. – 176 с.
6. Загайкевич М. П. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / М. П. Загайкевич. – Львів : Місіонер, 1998. – 146 с.
7. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. П. Загайкевич – К. : Муз. Україна, 1967. – 168 с.
8. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Зиновій Лисько. – Львів ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1994. – 345 с.
9. Мадяр-Новак В. Ї. Володимир Леонідович Гошовський: 85-річчя від дня народження фольклориста, музикознавця / В. В. Мадяр-Новак // Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2007 рік. – Ужгород : Видавництво В. Падяка, 2006. – С. 356–361.
10. Мазепа Л. З. Шлях до музичної Академії у Львові / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
11. Медведик П. Діячі музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника / П. Медведик // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів : НТШ, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 370–456.
12. Мельник Л. О. Музичне життя Львова 1824 р. у дзеркалі часопису “Мпemosyne” / Л. О. Мельник // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів : НТШ, 1996. – Т. ССХХХII. – С. 216–222.
13. Мушинка М. Автобіографія В. Гошовського в його листах до мене / М. Мушинка // Пам'яті Володимира Гошовського. 1922–1996 : збірник статей та матеріалів / упоряд. В. Пасічник ; НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів : [б. в.], 2006. – С. 19–49.

14. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900–1920 років / О. Нога. – Львів : Українські технології, 2007. – 720 с.
15. Паздрій В. Сіяч Всеукраїнського об'єднання // Дмитро Котко та його хори / В. Паздрій. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 49–57.
16. Петрусь У. Матеріали до нотографії М. Вербицького / Уляна Петрусь // Загайкевич М. В. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. – Львів : Місіонер, 1998. – С. 110–139.
17. Рогаль-Левицький Д. Р. Гітара / Д. Р. Рогаль-Левицький // Современный оркестр. – М. : Музгиз, 1953. – Т. I. – С. 71–85.
18. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX ст. : монографія / Тетяна Росул. – Ужгород : Полі-Прінт, 2002. – 207 с.
19. Самое главное – находить новые вещи. иногда подживляют репертуар : Интервью с Н. Михайленко // Гитаристъ. – 2005. – № 1. – С. 18–20.
20. Orphee M. Stanisław Szczepanowski. Introduction et variations brillantes sur un Air National. Une Larme, Morceau Expresif : for guitar / Matania Orphee. – Columbus : Editions Orphee, 2001. – 8 s.

*Данное исследование посвящено обзору характерных черт, направлений и тенденций развития гитарного искусства Западной Украины, которые были продиктованы историческими событиями на этих землях, и обусловленных ими культурных влияний.*

*Ключевые слова: гитарная традиция, любительское музицирование, концертная практика, исполнительство, организованные формы профессионального обучения.*

*The research work is devoted to the survey of peculiar features, main directions and tendencies in the development of guitar art in Western Ukraine that were caused by sequence of historical events in these lands and authentic cultural influential factors.*

*Key words: guitar tradition, amateur music-making, concert practice, performance, organized forms of professional education.*



## ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.071.2

ББК 85.310.712

Віолетта Дутчак

### ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО: БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ (ЮВІЛЕЙНІ УЗАГАЛЬНЕННЯ)

У статті проаналізовано основні етапи становлення та здобутки творчої особистості заслуженого діяча мистецтв України Оксани Герасименко – бандуристки, педагога, композитора. Пріоритетними завданнями автора статті стали визначення характерних особливостей виконавського стилю О.Герасименко, синтез рис української та латиноамериканської музики в основних жанрах і формах її творчості для бандури. Проаналізовано роль О.Герасименко в популяризації українського інструмента бандури у світі.

**Ключові слова:** Оксана Герасименко, бандура, композиторська творчість, виконавство, стиль, синтез, асиміляція, українська музика, латиноамериканська музика.

Друга половина ХХ ст. відкрила нову сторінку в історії бандурного мистецтва. Наслідком стрімкого розвитку інструмента в академічному напрямі, його удосконалення з метою розширення виконавських можливостей, розширення форм сольного й ансамблевого музикування стало формування нових концертних жанрів для бандури – камерно-інструментальних, у першу чергу, а пізніше – і камерних вокально-інструментальних. Саме в цей період з'являється чимало творів для бандури різної форми відомих українських композиторів: А.Коломійця, В.Кирейка, М.Дремлюги, К.М'яскова, С.Юцевича, І.Шамо, В.Зубицького, Б.Фільц, А.Мухи та ін. Поряд із композиторами-професіоналами, авторами творів для бандури, стають також відомі виконавці та педагоги-бандуристи, які добре обізнані зі специфікою інструмента, серед яких – С.Баштан, І.Марченко, В.Петренко, В.Кухта, пізніше Р.Гриньків, В.Мішалов та ін. Із середини 80-х років до числа композиторів-бандуристів упевнено ввійшла й Оксана Герасименко. Її твори, що в той час надходили в Україну з Куби, стали вагомим внеском в оновлення бандурної музики. Творчість О.Герасименко вразила виконавців ніжним ліричним характером, тонким відчуттям не лише специфіки тембру інструмента, але й несподіваним використанням його фактурних можливостей, зручними аплікатурними комплексами, що відразу видавало в авторі виконавця-практика. За двадцятип'ятирічну виконавську й композиторську діяльність Оксана Герасименко ввійшла до числа найбільш популярних композиторів для бандури, її стиль виконавства й письма став не лише прикладом для наслідування, але й предметом наукових досліджень. Серед авторів останніх – Микола Досінчук-Чорний, Любомира Яросевич, Богдана Фільц, Любов Кияновська, Богдана Фроляк, Віолетта Дутчак, Вікторія Сидоренко, Інна Мокрогуз та ін. [4; 6–10; 16–18; 26–27; 30–37]. Крім того, про творчість О.Герасименко (як солістки, ансамблістки, композитора та аранжувальника) неодноразово знаходимо відгуки журналістів – мистецьких критиків на сторінках періодики України, країн Європи, Азії, Північної та Латинської Америки [1–3; 10–12; 19–22; 24–25; 29; 36; 38–47]. Сьогодні Оксана Василівна Герасименко – відома музично-громадська діячка, член Національної спілки кобзарів та Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України, доцент Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка. До ювілею видатної бандуристки, педагога й композитора актуальним стає узагальнюючий аналіз її творчості відповідно до періодів життя мисткині, що й склало мету статті. Відповідно конкретизовані такі пріоритетні **пошукові завдання:** проаналізувати й систематизувати етапи життєвого і творчого шляху Оксани Герасименко, здійснити характеристику рис її виконавського стилю, визначити синтез української та латиноамериканської музики в основних жанрах і формах її творчості для бандури, аналіз ролі бандуристки в популяризації українського інструмента у світі.

Оксана Герасименко народилася у Львові 2 червня 1959 року. Вона – представниця відомої родини Герасименків, донька бандуриста, педагога, майстра, професора Львівської національної музичної академії, заслуженого діяча мистецтв Василя Явтуховича Герасименка [14], сестра бандуристки й громадського діяча української діаспори США, заслуженої артистки України Ольги Герасименко [7].

Для першого періоду становлення мисткині характерні такі засади: творча атмосфера й співпраця родинного оточення (разом із сестрою Ольгою під керівництвом батька), практичний досвід гри і співу в ансамблі – концертна виконавська практика в тріо бандуристок, опанування методики гри на бандурі львівської школи Василя Герасименка. До цього періоду належать перші спроби Оксани Герасименко в обробці, аранжуванні творів для ансамблю (тріо) і для соло (вокально-інструментальні й інструментальні), організація творчих учнівських колективів.

Оксана Герасименко згадує: “Хоча ми з сестрою Олею народилися та виховувалися в родині, де бандура звучала завжди, свій шлях у музику я почала як піаністка у ДМШ №1 Львова в класі Галини Андріївни Ситник-Патрушевої (...) Після закінчення школи (1973 р.) на сімейній раді було вирішено опанувати бандуру – цей інструмент здавався більш перспективним на майбутнє, і до того ж виконавство включало ще й вокал, що було для мене особливо цікаво. Підготовка до училища (...) – переконливе свідчення методичної майстерності батька. Тато, який вчив і мене, і сестру, був щодо нас особливо вимогливим та відповідальним, твердо дотримувався принципу – він, насамперед, безкомпромісний строгий педагог, а лише потім – батько.

Уже тоді, в студентську пору, в 1974 р. ми з сестрою та Христина Маковська (Залуцька) утворили тріо: я була першокурсницею, а Оля і Христина навчалися на другому курсі. Згодом (від 1977 р.) Христю замінила Ольга Войтович. Роботою колективу керував тато (...) З раннього дитинства я захоплювалася тріо сестер Байко, і нашим тріо бандуристок музичного училища ми старалися наслідувати всі кращі традиції ансамблевого співу, сформовані їхнім у той час унікальним родинним творчим колективом” [5].

Тріо брало участь у численних урочистостях, що відбувалися під егідою управління культури, партійних та комсомольських органів, виступало на концертах у районних центрах, військових частинах, на виборчих дільницях. Колектив не раз займав призові місця на фестивалях і конкурсах, був нагороджений Почесними грамотами та дипломами Всесоюзного комітету захисту миру, ВДНГ УРСР, Союзу радянських спілок дружби, дипломом Міністерства культури України та іншими відзнаками.

У кінці 1978 р. учасники тріо вперше записали півгодинну програму на Львівському телебаченні, згодом щорічно готували нові передачі. Того ж року колектив здобув звання лауреата Всеукраїнського фестивалю “Молоді голоси” та Республіканського огляду творчої молоді навчальних закладів Міністерства культури Української РСР і виступив на заключному концерті в Палаці культури “Україна” в Києві, став лауреатом Першої премії Всесоюзного конкурсу, присвяченого XI Всесвітньому фестивалю молоді та студентів. У репертуарі колективу переважали народні пісні та композиції українських митців. Як згадує Оксана Герасименко, “це перше місце, ми – тоді ще юні студентки, розділили з професійним тріо бандуристок Українського (тепер Національного) радіо. Нашою головною перевагою були цікаві інструментальні композиції, що було рідкістю у тодішніх репертуарних програмах і важливою методично-педагогічною установкою в роботі батька, адже це створювало нагоду продемонструвати технічні і виразові можливості вдосконалених ним інструментів. Роки навчання в училищі дали мені якісну професійну базу (у 1978 р. я вступила до консерваторії одразу на другий курс), особливу любов до ансамблевої гри, перший сценічний досвід та незабутні спогади юності” [5].

Усебічна фахова освіта, ґрунтовне опанування теоретичних дисциплін, яскрава музична фантазія дозволили Оксані Герасименко розпочати творчі пошуки репертуару для бандури ще під час навчання в консерваторії. Основними жанрами цих пошуків стали аранжування та обробки народних пісень. Адже репертуару для інструмента ще було обмаль, невинно автори В.Івасюк, І.Сльота та І.Бердник, І.Вимер, Ю.Ланюк, І.Майчик, О.Яковчук присвячують колективу тріо свої нові вокально-інструментальні та інструментальні обробки і композиції. Оксана активно пробує себе в обробках та перекладах для тріо бандуристок.

1982 року Оксана закінчила оркестровий факультет Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка (клас бандури В.Я.Герасименка), проте працювати за спеціальністю їй довелося вже не в Україні. За сімейними обставинами (у зв'язку з одруженням) вона виїжджає за кордон.

Перший життєвий і творчий період Оксани Герасименко (1959–1982) засвідчує її становлення не лише як професійної виконавиці (солістки та ансамблістки), але й виховання задатків організатора художніх колективів, перші проби як автора обробок та аранжувань. Останні відбувалися переважно в типовому для того часу руслі фактурного розподілу партій між трьома виконавцями відповідно до вокальних партій. Проте вже тоді відчутним стає акцент автора на віртуозно-інструментальні можливості бандури.

З 1983 по 1991 рр. Оксана Герасименко проживала в Республіці Куба, де працювала музичним інспектором управління культури провінції Гранма (місто Баямо). Саме для цього періоду характерними рисами стають усвідомлення бандури як найбільш оптимального інструмента для виразу власних емоцій, ідей, сприйняття світу. Важливо, що діяльність Оксани Герасименко на Кубі не може бути адекватно порівняна з діяльністю митців-емігрантів Америки, для яких переважно заняття музикою відбувалося у вільний від основної роботи час на аматорському рівні. Натомість Оксана, внаслідок діяльності як “музичного чиновника”, могла проводити свою виконавську та організаційну діяльність на високому фаховому рівні. Підтримуючи роботу музичних авторів, композиторів, виконавців (солістів та оркестрів) країн Латинської Америки і Куби зокрема, вона внесла вагомий особистий внесок як виконавець та композитор у розвиток концертної музики провінції, за що 1993 року була нагороджена Почесною грамотою Спілки композиторів Республіки Куба. Крім того, вона стала одним із засновників обласного фестивалю авторської пісні “Sindo Garay”, де взяла безпосередню участь як член журі, а також як композитор-аранжувальник. 1986 року О.Герасименко була відзначена дипломом за аранжування кубинської пісні для естрадно-симфонічного оркестру на цьому фестивалі.

О.Герасименко впродовж кількох років очолювала організаційний комітет Фестивалю духових оркестрів у провінції, а 1986 року взяла участь як піаністка-концертмейстер у Національному фестивалі духових оркестрів Куби. Водночас вона проводить активну концертну діяльність як солістка-бандуристка, учасниця муніципального хору та піаністка-концертмейстер.

Робота в іншомовному та інокультурному оточенні стала для О.Герасименко справжньою школою знайомства з латиноамериканською музикою. Для останньої пріоритетними рисами є синтезований характер музики, що ввібрала в себе як питомі риси креольської культури (іспанських та португальських переселенців), так й афро-американську специфіку. Так, креольська музика передбачає широке використання ансамблевих форм різного тембрального забарвлення, обов’язковий супровід співу грою на гітарі та її місцевих різновидах. У ній переважають тридольні розміри, поліметрія, перевага мажоро-мінору, спів паралельними терціями. Як бачимо, стилістика креольських музичних зразків оптимально співвідноситься з особливостями української національної музики. Натомість, впливи афро-американської культури проявились у трансформації тридольних метрів у дводольні, посиленні синкопованих і гострих ритмічних структур мелодики та акомпанементу, пріоритеті коротких мелодичних секвенційних послідовок над протяжними розгорнутими побудовами, відсутності ввідного тону в мелодиці, перевазі імпровізації над симетричністю структури [23]. Експериментальний характер афро-американської музики, виявлений у вилученні сильних та дробленні слабких долей, складної системи поліритмії, переваги в ансамблях ударних і шумових інструментів, функційному використанні струнно-щипкових інструментів як ритмічних, а не мелодично-гармонічних, експресивно-емоційній манері виконання, пізніше суттєвим чином вплинув і на стиль Оксани Герасименко, як виконавський, так і композиторський.

Тембральна та технічна суміжність української бандури й популярної в латиноамериканській музиці гітари сприяли активному сприйняттю бандури кубинськими слухачами та колегами – професійними музикантами. Саме до другого творчого періоду Оксани Герасименко належать її тріумфальні виступи на міжнародних гітарних фестивалях у Гавані (1986, 1988, 1990), на яких вона побувала на запрошення відомого кубинського композитора й гітариста Лео Брауера.

З 1986 року Оксана Герасименко постійно виступала в дуеті з відомим кубинським флейтистом, композитором та диригентом Карлесом Пуї, який усіляко сприяв її композиторській творчості. 1989 року у співтворстві з ним вона створила музику до дитячої театральної вистави “Galapago” (“Черепашка”).

З 1989 по 1991 Оксана Герасименко переходить повністю на виконавську роботу – артистки при філії Національної концертної організації м. Баямо. Саме на Кубі Оксана вирішила організувати струнний квартет, щоб виступати разом у складі ансамблю. І ця співпраця виявилася доволі плідною не лише у виконавському аспекті, але й композиторському. Створивши такий колектив, до якого ввійшли також флейта і бандура, О.В.Герасименко пише свої перші аранжування для нього. Це були пісні кубинських авторів, а також дві пісні українського композитора Юрія Ланюка, які він свого часу написав для тріо бандуристок. Позитивний досвід аранжування для різного складу колективів, засвоєння технічного арсеналу багатьох оркестрових інструментів, їх тембральних міксів у партитурах сприяв утвердженню Оксани Герасименко в можливості власних композиторських спроб.

1989 року на Кубі гастролював відомий струнний квартет імені М.Лисенка. Виконуючи свої обов’язки як працівник управління культури, а також із метою популяризації української музики, Оксана Герасименко запропонувала виконати в концерті свою першу композицію для струнного квартету “Український триптих”, написану на теми українських народних пісень. Прем’єра твору (за редакцією учасника квартету О.Клочкова) успішно прозвучала в інтерпретації цих видатних музикантів.

У кубинський період Оксана Герасименко здійснює численні переклади гітарної, лютневої та фортепіанної музики латиноамериканських композиторів, обробки народних пісень, аранжування для бандури та флейти, бандури та гітари, струнного квартету. Вона створює й ряд власних композицій, серед яких п’єси, що згодом увійшли до першого авторського збірника “Ліричні п’єси для бандури”. Тоді були написані “Концертні варіації для бандури і фортепіано”, “Соло для флейти”, “Фантазія” та багато ін.

У цей період Оксана Герасименко починає вивчення курсу джазової гармонії та оркестрування під керівництвом відомого кубинського композитора, диригента та аранжувальника Армандо Ромеу.

Теоретичний і практичний досвід організатора і композитора Оксана Герасименко успішно використовує й у власній виконавській творчості. Вона здійснила записи на радіо Куби, брала участь у телевізійних програмах Національного телебачення країни, серед яких “De la Gran Escena”, “Gala” та ін. 1988 року вона здійснила запис платівки LG на студії EGREM, куди увійшли пісні та інструментальні твори українських, латиноамериканських композиторів у власних аранжуваннях, авторська “Фантазія” для бандури та “Ave Maria” Й.Баха – Ш.Гуно.

Відгуки в тогочасній кубинській пресі про сольну та ансамблеву гру Оксани Герасименко засвідчують високий виконавський рівень бандуристки, її досконале відчуття специфіки музики: “... вона та її інструмент – це правдивий подарунок для зору, ... бандура – це суміш арфи і античної лютні, на якій виконавиця грає з великим чуттям...” [42]. Автори публікацій підкресливали у творчості Оксани Герасименко провідну рису – невтомну популяризацію української музики засобами національного інструмента бандури й мелодикою народних пісень: “...це концерт, щоб запам’ятати подорож на прекрасну місцевість та відчути ідентифікацію з культурними традиціями України” [38]. Доцільним буде згадати слова, сказані про українську письменницю діаспори Віру Вовк (Бразилія), які вповні можуть стосуватися й Оксани Герасименко: “Вражає її вміння сполучити чужинне оточення з українською душею”.

Із сольними концертами та в дуеті з видатним японським гітаристом Ічіро Сузукі (див. фото) Оксана Герасименко брала участь у міжнародних музичних і гітарних фестивалях в Іспанії, Франції та Японії впродовж 1989–1992 років, де виступала поряд із найвидатнішими представниками музичної еліти світу: Пако де Люсія, Вікторія Лос Анхелес, Нарцісо Єнес, Ал ді Меола та ін.

Таким чином, другий кубинський період творчості Оксани Герасименко (1983–1991) став визначальним для її утвердження у статусі яскравої виконавиці-бандуристки, що органічно виступала як солістка (співачка, інструменталістка) й учасниця мішаних ансамблів, і популярного композитора та аранжувальника. Саме на Кубі відбулося початкове становлення сольного виконавського стилю бандуристки, що синтезувало традиції “класичної” бандурної естетики та естрадної манери співу і гри. Також до кубинського періоду належать перші фахові спроби аранжування та композицій Оксани Герасименко, що знайшли своїх вдячних шанувальників-слухачів і професійних виконавців.



З 1991 року, повернувшись на батьківщину, Оксана Герасименко викладає у Львівській національній музичній академії імені М.Лисенка, успішно поєднуючи педагогічну діяльність із виконавською та композиторською творчістю. Публікації (статті, рецензії, відгуки та ін.) в українській, зарубіжній пресі, журналах і наукових виданнях про Оксану Герасименко є свідченням багатогранної та плідної творчої діяльності визначної бандуристки в цей період.

В Україні Оксана продовжує співпрацю із солістами, струнними квартетами, камерними оркестрами, залучаючи їх до виступів у своїх концертах. Творчі контакти пов'язували її з Ольгою Лучак (скрипка), Катериною Немеш (флейта), Мироном Блощицаком (духові), Андрієм Карп'яком (флейта), Соломією Канчалабою-Швайковською (віолончель) та іншими львівськими музикантами, з якими вона чимало виступала в містах України, на міжнародних фестивалях “Віртуози Львова”, “Київ Музик Фест”, на концертах Днів української культури в Польщі, Хорватії, Італії, Франції, Канаді та на міжнародних бандурних фестивалях в Україні та за кордоном.

Саме для струнного квартету, бандури та флейти-пана чи флейти були написані композиції, що ввійшли до першого авторського інструментального компакт-диска “Таїна”, записаного 2002 року у співпраці з вищезгаданими музикантами, а також зі струнним квартетом Львівської філармонії у складі Романа Сокрути, Володимира Мегедена та Соломії Канчалаби-Швайковської під керівництвом заслуженого артиста України Володимира Дуди. Музикою, що ввійшла до компакт-диска, озвучено численні програми львівського та Національного радіо і телебачення, різних країн світу, а також ряд документальних фільмів, серед яких “Жар-птиця” (студія “Кінематографіст”, Київ), “Повернення” (ЛТБ, Львів) та ін.

Бандура в поєднанні зі скрипкою, наєм, флейтою, струнним квартетом звучить також у піснях та колядках, що ввійшли до компакт-дисків Оксани Герасименко “На Різдво Христове”, “Різдвяні сні”, “По всьому світу з колядою” та “Адорасьйон” (див. Додаток).

До неординарного аудіоальбому “Adoracion” увійшли власні переклади О.Герасименко для бандури гітарних творів Вілла Лобоса, Августіна Варріоса, Лео Броуера та ін., пісні кубинських, аргентинських, бразилійських авторів та інших латиноамериканських композиторів. Аранжувальник органічно сполучила тембр бандури і голос, відтворюючи специфічну фактуру латино-американських творів, відчуваючи їх ритмічну пульсацію, імпровізаційну структуру побудови, мелодичність і внутрішню експресію виконання.

Композиторська творчість О.Герасименко концентрується переважно на музиці для бандури, а також для фортепіано, флейти, струнного квартету, оркестру та ін. В її авторському доробку – Концертні варіації для бандури та фортепіано, Камерна тричастинна сюїта для бандури та фортепіано (бандури і струнного квартету), симфонічна поема “Victoria” для бандури та оркестру, струнний квартет, варіації на тему стрілецької пісні “Ой там при долині” та цикл прелюдій “Осінні акварелі” для фортепіано, “Українське рондо” для скрипки та фортепіано, “Каталонське рондо” для бандури та гітари, численні інструментальні п'єси для бандури соло, бандурних ансамблів, бандури і флейти (ная, скрипки, віолончелі, фортепіано, гітари), для струнного квартету з бандурою, музика для театру, вокально-інструментальні твори та ансамблі, обробки народних пісень, багато перекладів, аранжувань – близько 400 творів, що стали вагомим внеском у навчально-педагогічний та концертний репертуар бандуристів та музикантів інших спеціальностей в Україні та за кордоном.

Загальний характер творів Оксани Герасименко позбавлений надмірних ідеологічних обертонів, проте її звернення до текстів Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, сучасних українських письменників сповнені глибокої шани й любові до України, її пісні, історії. Навіть симфонічна поема для бандури з оркестром “Victoria”, написана 2004 року під впливом українських подій Помаранчевої революції, за характером більше романтична, аніж драматична.

Особливу нішу в авторській інтерпретації О.Герасименко займає жіноча поезія (М.Стеценко, Т.Угрин, М.Чумарна, О.Бабій та ін.). Тонке відчуття ліричного настрою, переживань кохання, змін емоційного стану героїнь у солоспівах та ансамблях автором відображені напрочуд ніжно, душевно, проте виразно й експресивно. Бандура в її вокально-інструментальних творах виступає не просто акомпануючим інструментом, вона творить об'ємну, незалежну і водночас щільно пов'язану з мелодичною лінією фактуру, насичену всіма тембральними барвами (специфічні прийоми гри – тремоло, тремоляндю, флажолети, глісандо, октавні подвоєння, арпеджіоподібні пасажі з використанням повного діапазону інструмента; поліритмічні комплекси, що контрапунктично

відтіняють мелодію; синкоповані ритми, які надають гостроти й чуттєвості композиціям тощо). Спів і гра гармонійно зливаються у всіх вокально-інструментальних творах О.Герасименко.

У композиторській творчості Оксани Герасименко напрочуд виразно постає контактування ознак як української національної, так і латиноамериканської музики. Такий синтез у сучасному мистецтвознавстві називають “музичною асиміляцією” – взаємодією різних музичних мов, “що полягає в засвоєнні й переосмисленні певних елементів і засобів однієї мови іншою” [28]. Музична асиміляція проявляється у творах композиторки на синтаксичному та жанровому рівнях. Синтаксичні елементи латино-американської музики – синкопований ритм, мажорна субдомінанта та натуральна домінанта в мінорі, поліметрія, кварткові ходи, мажоро-мінорні контрасти, джазова та блюзова акордика і гармонічні побудови – органічно входять до багатьох творів О.Герасименко (“Камерна сюїта”, “Каталонське рондо”, “Темненька нічка”, “Во Вифлемі”, “Світанок”, “Роздум”, “Посаджу я грушечку”, “Ой під вишнею” та ін.).

Інший рівень музичної асиміляції проявляється у зверненні О.Герасименко до традиційних для різних культур форм і жанрів, інтерпретованих засобами українських національних музичних інструментів бандури, ребра, цимбал, що, зокрема, зустрічається в її аранжуваннях творів композиторів Бразилії, Аргентини, Куби та ін. Тембр бандури часом також зазнає переосмислення, імітуючи гітару, дзвіночки, цимбали, мандоліну тощо.

Хоча у творчості О.Герасименко спостерігаються домінуючі міжкультурні взаємодії в синхронному перерізі (у даному випадку сучасних латиноамериканського й українського мистецьких ареалів), проте помітним є й внутрішньокультурний симбіоз діахронічного характеру. Останній проявляється у творенні специфічного виконавського стилю, що охоплює традиції як сценічної бандурної віртуозно-концертної практики ХХ ст., так і ліричну естрадно-романсову манеру текстової подачі, щирю бардівську довіреність до слухача, співпереживання разом із ним та ін. Очевидно, тому майже всі кульмінаційні мелодичні вершини в її солоспівах позбавлені динамічного форсування звука, натомість насичені внутрішнім емоційним напруженням, пристрасним поривом, фактурним об'ємом. Широку палітру романтичних інструментальних творів О.Герасименко (сольних та камерно-ансамблевих) Л.Кияновська слушно визначає як “зразки розважальної музики, але не настирливої, агресивної, а напрочуд вишуканої, призначеної для душевного заспокоєння та примирення із самим собою” [14, с.38].

Переконливим свідченням майстерності Оксани Герасименко як композитора стала Перша премія Міжнародного конкурсу композицій для бандури ім. Григорія Китаєстого, що проходив у Торонто (Канада) 2000 року, за концертну інструментальну фантазію “Купало”.

Удосконалення професійних навиків компонування та обробки Оксана Герасименко здійснювала на теоретико-композиторському факультеті Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка у класі композиції Мирослава Скорика, який завершила 2005 р.

Композиторська та виконавська практика Оксани Герасименко невіддільні одна від другої. Її талант виконавиці органічно продовжувався в композиції, а нові твори відразу ж проходили й власну сценічну апробацію.

На запрошення відомого гітариста Хуана Фалу з Аргентини О.Герасименко виступала на концертах Міжнародного фестивалю “Гітари Світу'99”, що проходив у Буенос-Айресі та інших містах країни.

2003 року в Сакраменто (США), 2006-го в Манілі (Філіппіни), а 2008 року у Львові (Україна) Оксана Герасименко виконала прем'єру Третього концерту для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника<sup>1</sup>, пізніше записаний на компакт-диск разом із симфонічним оркестром “Віртуози Львова” Львівської обласної філармонії під керівництвом Юрія Луціва [2].

У репертуарі О.Герасименко – понад 200 творів різноманітних жанрів та стилів, аранжування творів українських та зарубіжних композиторів, обробки народних пісень. Концертна діяльність бандуристки відзначена багатьма грамотами і дипломами.

Її сольні виступи на відомих сценах світу завжди супроводжувалися позитивними відгуками в пресі, рясніли захоплюючими епітетами та емоційними характеристиками: “... її промовистий голос співзвучний із голосом Едіт Піаф і є таким же вартісним, як голос цієї знаменитої

<sup>1</sup> Юрій Олійник (нар. 1931 р.) – композитор, музикознавець, педагог, концертуючий піаніст, популяризатор української музики за кордоном. Проживає в Сакраменто (США). Разом із дружиною, Ольгою Герасименко-Олійник, очолює Товариство збереження української спадщини Північної Каліфорнії.



співачки”; “... цей сучасний стиль, хоча є аполітичним і далеким від епічних дум старих кобзарів, має сильний емоційний вплив” [39]; “... невимушена гра та досконала майстерність у володінні інструментом”; “... слухачка аудиторія насолоджувалась інтимною витонченістю та ніжністю, притаманними бандурі” [40]; “... ясна, чиста, прозора музика, дійсно опромінена сонцем таланту” [37]; “... витончений лірико-поетичний світ її творчої фантазії та трепетно піднесене сприйняття краси життя” [30].

Жерар Седрю – відомий французький менеджер, що організував понад 8 тисяч концертів у 110 країнах світу, один із небагатьох професійних менеджерів з організації виступів бандуристів у світі, зауважував: “Музика Оксани Герасименко – це саме така музика, яка з першого разу, як її слухаєш, заставляє вас вібрувати щастям і може викликати сльози, – стільки в ній краси і романтичності, що вона здатна подарувати емоції, які я не часто міг пережити музично у моєму житті. Коли ви слухаєте музику Оксани, ви переноситесь в Україну, у країну, яку я так люблю, і яку я, француз, намагаюся відкрити світові через музику. Дякую за те, що Ви мені дали стільки щастя, Ви є прекрасний посол своєї країни і можете розраховувати на мене, щоб зробити її знаною” (електронний лист від 2 травня 2009 р.) [5]. Рауль Мальдонадо, аргентинський гітарист і композитор, який проживає в Сан Шерон (Франція), в одному з листів до Оксани Герасименко писав: “... звучання твоєї бандури у поєднанні з теплою твоєю голосу, творять ауру замріяності (ambiente de ensueño), що досягається лише в цьому дивовижному світі, який є твоїм...” (лист від 2 жовтня 2000 р.) [5].

У науково-методичному доробку Оксани Герасименко – численні авторські педагогічні посібники технічних та концертних творів для бандури соло та ансамблів, що слугують вагомим підґрунтям для забезпечення студентів навчальним репертуаром: “Етюди для бандури на різні види техніки”, “Українські колядки для ансамблів бандуристів”, “Юним бандуристам” та ін. (див. Додаток), програми навчальних курсів, методичні праці та наукові статті, присвячені історії та сучасності бандурного мистецтва.

Серед учнів Оксани Герасименко – артисти концертних установ, педагоги початкових та середніх музичних навчальних закладів України. Першочергово слід згадати квартет бандуристок “Львів’янки” (у складі Коломієць Оксани, Нікітіної Лесі, Григорчук Ірини, Кушнір Олени), котрий під керівництвом О.Герасименко здобув звання дипломанта II Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича (2001), лауреата Національного конкурсу ім. Г.Китастого (2003), лауреата III Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича (2004), гастролював у містах України, Польщі, Німеччини, Угорщини та ін. Сьогодні колектив змінив статус навчального на професійний – у творчому складі артистів Львівської обласної філармонії. Квартет записав ряд компакт-дисків: “Калино, покровителько любові” (2001), “Львів’янки” (2004), “Скарби душі” (2006), переважну частину репертуару яких займають обробки, аранжування та авторська музика Оксани Герасименко (див. Додаток). Серед її випускників і теперішніх студентів є також лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів бандуристів – Ірина Губ’як, Тетяна Бондар, Вікторія Грицюк, Наталія Винницька та ін.

Оксана Герасименко – активний громадський діяч України, член Національних спілок: Всеукраїнської музичної спілки (з 1996 р.), спілки кобзарів України (з 1999 р.), спілки композиторів України (з 2006 р.). Вона неодноразово брала участь у роботі журі всеукраїнських конкурсів (Дубно, Луцьк), Всеукраїнського фестивалю бандурного мистецтва ім. Остапа Вересая (2009), працювала головою журі Другого Всеукраїнського фестивалю-конкурсу кобзарського мистецтва ім. З.Штокалка “Срібні струни” (Тернопіль, 2006).

11 червня 2009 року в концертному залі Львівської обласної філармонії відбувся авторський ювілейний концерт Оксани Герасименко “Таїна любові”. У програмі концерту прозвучали вокально-інструментальні (“Народи мені, дівчино, сина” на сл. Олеся Бердника) та інструментальні твори для бандури соло (“Вальс квітів сакури”, Концертна фантазія “Купало”), однорідних ансамблів (“Вишиванка долі” на сл. Марії Чумарної, “Музика полів” на сл. Терези Угрин, Концертна фантазія “Ятрань”, “Зоряний Львів” на сл. Марії Чумарної) та мішаних колективів (“Українське рондо” для бандури і фортепіано, “Пісня для Мами” на сл. Марії Чумарної для бандури і скрипки, “Таїна” для бандури, ная та камерного оркестру, “Сповідь” на сл. Марії Чумарної для голосу і камерного оркестру), обробки народних пісень (“Ой я знаю, що гріх маю”, “Там на горі, на горбочку”, “Дунаю, Дунаю”).

Окремою цікавою сторінкою концерту стали нові аранжування Оксани Герасименко творів Володимира Івасюка – “Балади про дві скрипки” (сл. Василя Марсюка) для двох бандур, а також пісень “Запроси мене у сни свої” (сл. Богдана Стельмаха), “Балада про мальви” (сл. Богдана Гурі), “Лиш раз цвіте любов” (сл. Богдана Стельмаха) для голосу, бандури й академічного камерного оркестру “Віртуози Львова” (керівник – заслужений діяч мистецтв України Сергій Бурко, диригент – заслужений артист України Мирон Юсипович), де соло виконала сама ювілярка.

На звітному концерті прозвучали й прем’єри творів Оксани Герасименко – інструментальної “Елегії” (пам’яті Володимира Івасюка) для камерного оркестру і двох бандур, а також пісні “Золото-блакитна Україна” на сл. Марії Чумарної, яку виконали у фіналі всі учасники концерту.

Концерт засвідчив і спадкоємність традицій родини Герасименків. Усі виконавці виступали з інструментами роботи батька Оксани, професора Василя Герасименка, – бандурами “Львів’янка”, а серед учасників концерту були також діти Оксани Герасименко – співак Адріан Гарсія-Герасименко (з піснею “В день, коли полюбиш” сл. і муз. Карлоса Гарделя, аранж. Оксани Герасименко) та Квітана Демків-Герасименко (скрипка), яка виконала сольні інструментальні партії в “Українському рондо” та “Пісні для Мами”.

Таким чином, проведене ювілейне узагальнення зумовило ряд висновків. Життєвий і мистецький шлях Оксани Герасименко можна умовно розділити на такі три періоди становлення професіоналізму: навчання (1959–1982), кубинський період (1983–1991), львівський період творчості (від 1991 р. і до сьогодні). Серед векторів її творчої діяльності – педагогіка, виконавство та композиція. Усі ці напрями невід’ємні один від одного, а взаємодоповнюючись та взаємозбагачуючись, вони в сукупності визначають мистецький феномен Оксани Герасименко на сучасному музичному небосхилі України. Обставини життєвого шляху Оксани Герасименко визначили її своєрідну виконавську манеру як бандуристки і співачки, що об’єднує традиції естрадно-романсового та бардівського стилю, органічний синтез співу та гри на інструменті, що проявляється в контрастному чи доповнюючому акомпанементі. Композиторський доробок О.Герасименко – твори для бандури, гітари, флейти, струнного квартету, оркестру – знайшов своїх вдалих виконавців і слухачів, заповнив ще одну нішу академічної музики – концертно-естрадною, у т. ч. для бандури, як інструмента з багатим тембральним та емоційно-виразовим потенціалом.

1. Бандуристка з України Оксана Герасименко: Небувалий концерт в Буенос-Айрес // Наш клич. – Buenos Aires, 1994. – Septiembre.
2. Бандуристка Оксана Герасименко буде виконувати Концерт № 3 Юрія Олійника в Сакраменто // Український квартальник ТЗУС Північної Каліфорнії, 2003. – Літо–осінь. – С. 7.
3. Береговий О. Успішне турне талановитої бандуристки Оксани Герасименко по Аргентині / Олесь Береговий // Бандура. – Нью-Йорк, 2000. – № 71–72. – С. 41–47.
4. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко: До історії української бандурної педагогіки / О. Бистрицька // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К.: [б. в.], 2004. – Вип. 35. – С. 270–276.
5. Герасименко О. Спогади [Рукопис] / Оксана Герасименко.
6. Дутчак В. Герасименко Оксана Василівна / В. Дутчак // Українська музична енциклопедія. – К.: ІМФЕ ім. М.Рильського, 2006. – Т. 1. – С. 450–451.
7. Дутчак В. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник в контексті бандурного мистецтва України та діаспори / Віолетта Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – № 14. – Івано-Франківськ: Плай, 2008. – С. 143–152.
8. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис. ... канд. мистецтвознавства / Дутчак Віолетта Григорівна. – К.: [б. в.], 1996. – 240 с.
9. Жеплинський Б. М. Герасименко Оксана Василівна / Б. М. Жеплинський // Енциклопедія Сучасної України. – К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. – Т. 5. – С. 536.
10. Захарчук О. Її бандура зачаровує, дивує і хвилює / О. Захарчук // Культура і життя. – К., 2001. – № 15. – 13 червня.
11. Звуки бандури торкаються струн душі // The Gendai Guitar. – Tokyo, 1991. – № 310 (червень).
12. Зелінська В. Мої враження від фестивалю-конференції та роль жінки у розвитку бандурного мистецтва / Віра Зелінська // ТЗУС Північної Каліфорнії. – 2000. – Літо.
13. Кинтана В. Мелодии Украины: старинные украинские мотивы и музыка других народов звучат в исполнении молодой советской бандуристки / В. Кинтана // Куба. – Куба, 1988. – № 4.
14. Кияновська Л. Лицар бандури: До 80-річчя Василя Герасименка / Любов Кияновська. – Львів: ТеРус, 2007. – 60 с.

15. Кияновська Л. Кобзарська доля на перетині тисячоліть: Василеві Герасименку – 75 / Любов Кияновська // Бандура. – Нью-Йорк, 2002. – № 77. – С. 43–51.
16. Кияновська Л. Львівська бандурна школа другої половини ХХ ст. (Василь Герасименко та його учні) / Любов Кияновська // Karpacki Collage Artystyczny (Biuletyn). – Przemysl. – 2005. – С. 63–72.
17. Кияновська Л. Оксана Герасименко. Творчий портрет / Любов Кияновська // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: Українська академічна школа : підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – К. : НМАУ ім. П.Чайковського, 2005. – С. 279–281.
18. Кияновська Л. Фольктерапія по-українсьому / Любов Кияновська // Національна трибуна. – Нью-Йорк, 2003. – 4 травня. – Ч. 17 (1017).
19. Концерт талановитої бандуристки-композиторки // Бандура. – Нью-Йорк, 1994. – № 49–50. – С. 46–47.
20. Копак О. Ангел української бандури / О. Копак // Просвіта. – Львів : [б. в.], 2005. – Ч. 3 (278).
21. Кришталева О. “Victoria” ангела української бандури / О. Кришталева // City life. – 2006. – № 9 (16). – С. 76–77.
22. На Союзівці виступить бандуристка зі Львова // Svoboda. – Jersey City and New York, 1990. – August 25.
23. Пичугин П. А. Латиноамериканская музыка / П. А. Пичугин // Музыкальный энциклопедический словарь / [главный редактор Г. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – С. 295–296.
24. Оксана Герасименко в Аргентині // Бандура. – Нью-Йорк, 1995. – № 51–52. – С. 55–57.
25. Романюк П. Гості з України – професор Василь Герасименко та композитор-бандуристка Оксана Герасименко / П. Романюк // Український кварталник ТЗУС Північної Каліфорнії. – 2000. – Весна.
26. Сидоренко В. Гітара у мішаних камерних ансамблях О. Герасименко в контексті сучасної української гітарної творчості / Вікторія Сидоренко // Музикознавчі студії : наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – Вип. 21. – С. 105–111.
27. Стадник Н. Сьнячний промінь зі Львова / Н. Стадник // Шлях перемоги. – К. : [б. в.], 1999. – 24 лютого. – Ч. 7 (2338).
28. Сюта Б. Асиміляція музична / Б. Сюта // Українська музична енциклопедія. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2006. – Т. 1. – С. 101.
29. Терен-Юськів Т. Ще один концерт талановитої бандуристки / Теодор Терен-Юськів // Національна трибуна. – Нью-Йорк, 1990. – Ч. 46 (407). – 25 листопада.
30. Фільц Б. Другий міжнародний фестиваль бандурного мистецтва у Перемишлі / Богдана Фільц // Бандура. – 1997. – № 61–62. – С. 41–49.
31. Чорний М. Аргентинське турне Оксани Герасименко / Микола Чорний // Народна воля. – Скрантон (США), 1995. – 18 березня.
32. Чорний М. Бандуристка з України Оксана Герасименко / Микола Чорний // Бандура. – Нью-Йорк, 1991. – № 37–38. – С. 38–40.
33. Чорний М. Визначна бандуристка – на міжнародних сценах / Микола Чорний // Svoboda. – Jersey City and New York, 1991. – Ч. 126. – 5 липня.
34. Чорний М. Визначна бандуристка з України Оксана Герасименко / Микола Чорний // Америка. – Філадельфія, ПА, 1990. – 3 листопада.
35. Чорний М. О. Герасименко в Аргентині / Микола Чорний // Svoboda. – Jersey City and New York, 1995. – 11 лютого.
36. Шевченко Т. Радість і сум сім’ї Герасименків / Т. Шевченко // Експрес. – Л. : [б. в.], 1999. – 11 серпня.
37. Яросевич Л. Щедрий ужинок майстра / Любомира Ярославич // Бандура. – 1998. – № 63–64. – С. 10–14.
38. Alvarez M. Erlinda / Erlinda Alvarez M. // “¡Venceremos!”. – Huatanamo (Cuba), 1989. – 26.10.
39. Beach Smith P. Concert of triumph, struggle / Patricia Beach Smith // The Sacramento Bee. – 2003. – November 17. – P. E2, E5.
40. Beach Smith P. World on a string / Patricia Beach Smith // The Sacramento Bee. – 2003. – № 316. – November 12. – P. B8, E1, E5.
41. Casali D. Oksana: La Bandura y la Musica en Cranma / Dania Casali // La Demajagua. – Bayamo (Cuba), 1988. – 13 de marzo.
42. Fiallo Jorje. Un Espectaculo integral / Jorje Fiallo // Trabajadores. – Havana (Cuba), 1986. – 1.05.
43. Oksana Herasymenko y Ichiro Suzuki // Harmony. – Tokyo, 1991. – Vol. 32–34. – April – May.
44. R.A.B. Talentosa bandurista Ucraina visitara la Argentina // La Palabra Ucraina. – Buenos Aires, 1994. – Julio.
45. R.A.B. Talentosa bandurista Ucraina visitara la Argentina // Наш клич. – Buenos Aires, 1994. – Agosto.
46. Ucraina en la voz de // El Territorio, 1994. – 28 de septiembre.
47. Vilar A. El concert de Guerasimenko, una ocasió per coneixer un instrument i una cultura: La inteirpret ucraïnesa actua avui al Festival de Palamos / Albert Vilar // Punt. – Barcelona (Espace), 1989. – 28 de julio.

## Додаток

## НОТНІ ВИДАННЯ ДЛЯ БАНДУРИ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО (ЗА ХРОНОЛОГІЄЮ)

1. Концертні варіації для бандури і фортепіано. – США: YVO Prod., 1996. – 12 с.
2. Народи мені, дівчино, сина: Пісні на слова українських поетів. – США: YVO Prod., 1996. – 16 с.
3. Безкрилої любові не буває: Вокальні твори та ансамблі у супроводі бандури. – Львів : ТеРус, 2001. – 48 с.  
“Безкрилої любові не буває” (сл. І. Павліва), “Ой зацвіту сухоцвітом” (сл. Т.Угрин), “Порятуй мене, осене рання” (сл. М. Стеценко), “Як стрільці йшли з України” (сл. і муз. Р.Купчинського), “Ой я знаю, що гріх маю” (укр. нар. пісня), “Музика полів” (сл. Т.Угрин), “Ой глибока криниченька” (сл. Т.Угрин), “Дош” (сл. Т.Угрин), “Вечір надворі” (укр. нар. пісня), “Зорали дівчата” (укр. нар. пісня).
4. Осінні сни: Ліричні п’єси для бандури. – США: YVO Prod., 1991; перевид. – Львів, 2001. – 40 с.  
“Вальс квітів сакури”, Варіації “Стоїть гора високая”, “Елегія”, “Роздум”, “Меланхолія”, “Осінні сни”, “Карпатські наспіви”, “Прелюдія”, “Світанок”, “Фантазія”.
5. На крилах мрій: Ліричні п’єси для бандури – США: YVO Prod., 1997; перевид. – Львів, 2001. – 38 с.  
“Вербо, вербо”, “Цвіте терен”, “Коліскова Оленці”, “Відлуння”, “Фантазії дощу”, “Сумний вальс” (для двох бандур), “Соло для флейти” (для флейти і бандури), “Посвята” (для флейти і бандури), “На крилах мрій” (для флейти і бандури).
6. Пливи світами, пісне любові: Пісні українських композиторів: Для ансамблю бандуристів / Обр. та аранж. О.Герасименко. – Львів: ТеРус, 2001. – 44 с.  
“Витай між нами” (сл. і муз. Й.Кишакевича), “Вечірня пісня” (муз. К.Стеценка, сл. А.Самійленка), “Чарівна скрипка” (муз. І. Поклада, сл. Ю.Рибчинського), “Україна с, Україна буде!” (муз. Р.Демчишина, сл. З.Ружин), “Котить хвилі Дніпро” (муз. І.Кушплера, сл. М.Петренка), “Ти і я” (муз. І.Кушплера, сл. П.Горещького), “Калино, покровителько любові” (муз. І.Кушплера, сл. М.Петренка), “Чому, калино, в лісі стоїш” (пол. нар. пісня), “Ти до мене не ходи” (укр. нар. пісня).
7. Українські колядки: Для ансамблів бандуристів / Обробки О.Герасименко – США: YVO Prod., 1999; перевид. – Львів, 2001. – 42 с.
8. Юним бандуристам: Інструментальні твори для бандури. – США: YVO Prod., 1999; перевид. – Львів, 2001. – 32 с.
9. Етюди для бандури на різні види техніки (32): Навчальний посібник для учнів та студентів музичних навчальних закладів всіх рівнів акредитації ( вид. у 3-х зошитах). – К.: Держ. метод. центр навч. закладів культури і мистецтв України, 2004. – 84 с.
10. Купало. Концертна фантазія для бандури. – Львів: ТеРус, 2004. – 10 с.
11. Ой у полі жито... \* Любив мене козачок. Українські народні пісні в обробці Оксани Герасименко для жіночого вокального квартету. – Львів: ТеРус, 2004. – 14 с.
12. Сповідь. Вокально-інструментальна композиція для ансамблю бандуристок. – Львів: ТеРус, 2004. – 12 с.
13. Таїна. Інструментальна композиція для ребра (ная), двох бандур та струнного квартету. – Львів: ТеРус, 2004. – 26 с.
14. Сьнячний промінь. Для бандури, флейти та струнного квартету. – Львів: ТеРус, 2004. – 8 с.
15. Загрудний А. 25 Етюдів для бандури. Навчальний посібник для дитячих мистецьких навчальних закладів. (В методичному опрацюванні О.Герасименко). – Львів: ТеРус, 2004.
16. Перевидання: Народи мені, дівчино, сина: Пісні на слова українських поетів. – Львів: ТеРус, 2005. – 20 с.  
“Без тебе день” (сл. О.Бабій), “Гудуть вітри” (сл. Є.Чередниченка), “Пливуть хмари” (сл. Є.Чередниченка), “Народи мені, дівчино, сина” (сл. О.Бердника), “Така її доля” (обробка на сл. Т.Шевченка).
17. Камерна сюїта в 3-х ч.: для бандури та фортепіано. – Львів: ТеРус, 2006. – 32 с.
18. Перевидання: Концертні варіації для бандури та фортепіано. – Львів: ТеРус, 2006. – 20 с.
19. Перевидання: Юним бандуристам: Інструментальні твори для бандури та ансамблів бандуристів. – К.; Львів: ТеРус, 2006. – 72 с.  
Етюди № 1–10. Твори малої форми: “Ковзанець”, “Защебетала ластівка”, “Ой коляда, колядниця”, “Веселі жабки”, “Веселий сніговик”. Поліфонічні твори: “Пасакалія”, “Жига”. Твори великої форми: “Ой вербо, вербо”, “Ой під вишнею”, “Добрий вечір, дівчино”, “Ой на горі сніг біленький”, “Варіації для Михайлинки”, Фантазія на тему гаївки “Посаджу я грушечку”. Твори для ансамблю бандуристів: “Веселі жабки”, “Був у мене сивий кінь”, “Добрий вечір, дівчино”, “Шумка”, “Український танок”, “Весняні дзвіночки”.
20. Перевидання: Українські колядки: Для ансамблів бандуристів / Обробки та аранжування О.Герасименко. Навчальний посібник для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. – К.; Львів: ТеРус, 2006. – 100 с.

- “В Галицькій землі”, “Весела світу новина нині”, “Возвеселімся”, “Во Вифлеємі зоря сіяє”, “Дивная новина – нині Діва сина”, “По всьому світу”, “На небі зірка”, “Теменькая нічка”, “Три славні царі”, “Тріє царі, де ідете?”, “Во Вифлеємі нині новина”, “Чудесна зірка”, “Хто там по дорозі?”, “Що то за предивна?”, “Свята ніч”, “Спи, Ісусе, спи”, “Нова радість”, “Небо і земля”, “Підлили в лампаду масла” (муз. Л.Лещук, сл. О.Стефановича), “Радісна” (муз. Л.Лещук, сл. О.Стефановича), “Миколай” (сл. і муз. Г.Волошак), “Різдвяний сніг” (авторська на сл. М.Стеценко).
21. Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури. – Львів: ТеРус, 2007. – 56 с.
- “Соло для флейти” (“Елегія”), “Посвята”, “Портрет Парижа”, “Спогади”, “На крилах мрій”, “Сонячний промінь”, “Мелодія блакитного неба”, “Сповідь”.

#### ДИСКОГРАФІЯ АУДІОЗАПИСИ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО

1. “Три “О” (Оля, Оксана, Оля) зі Львова” – Ольга Герасименко, Оксана Герасименко, Ольга Войтович, [аудіо-касета]. – (США, 1991): українські народні та авторські пісні (В.Івасюк “Калина приморожена”, Шумить пшениця”, О.Білаш “Над прозорою криницею”, А.Пашкевич “Гуси летіли”, обр. С.Людкевича “В калиновім лісі”, обр. Є.Козака “Наша Анничка”, обр. І. Майчика “То не я калину ламала” та ін.).
  2. “На крилах пісень”: українські пісні та пісні народів світу у виконанні Оксани Герасименко, аранж. О.Герасименко. – USA: YVO Prod., 1994.
  3. “Струни дуці”: авторські пісні та інструментальні композиції. – Композитор і виконавець (голос, бандура) – О.Герасименко, флейта – К.Немеш, най – М.Блощишак. – Канада: Yevshan Corp., 1996. – CYFP 1148.
- Сторона А: Пісні та композиції: “Народи мені, дівчино, сина” (сл. О.Бердника), “Фантазія”, “Без тебе день” (сл. О.Бабій), Варіації “Стоїть гора високая”, “Гудуть вітри” (сл. Є.Чередниченка), “Рідні наспіви”, “Пливуть хмари” (сл. Є.Чередниченка), “Фантазії дощу”.
- Сторона Б: Інструментальні твори: “Сонячний промінь”, “Осінні сни”, “На крилах мрій”, “Відлуння”, “Посвята”, “Вальс квітів сакури”, “Спогади”, “Портрет Парижа”.
4. “На Різдво Христове” – Ольга, Оксана Герасименко та інструментальний ансамбль [аудіо-касета та CD] (США, 1999). – Обробки Оксани Герасименко: колядки та щедрівки (“Весела світу новина нині”, “Три славні царі”, “Хто там по дорозі”, “В яслах лежить”, “Дивная новина нині”, “Тріє царі, де ідете”, “Чудесна зірка”, “Дивная новина десь”, “В Галицькій землі”).
  5. “Adoración”: пісні та інструментальна музика латиноамериканських композиторів, вик. Оксана Герасименко (голос, бандура), аранж. О.Герасименко. Соло флейти – К.Немеш, соло скрипки – О.Лучак, соло пан-флейти – М.Блощишак. – Львів, 1999.
- Сторона А: “Обожнення”, “В день, коли полюбиш”, “Безіменний вальс”, “Морська перлина”, “Мама Інесс”, “Альфонсіна”, “Собор”, “Ностальгічний чоро”.
- Сторона Б: “Дивлячись у твої очі”, “Колискова”, “Помилилася голубка”, “Мазурка-чоро”, “Вальс-чоро”, “Азулау”, “Різдвяна мелодія”, “На брамі Вифлеєму”.
6. “Таїна”: авторські інструментальні твори [CD]. – Росток-Рекордс, 2002. – О.Герасименко (бандура), М.Блощишак (ребро), А.Карп’як (флейта), К.Немеш (флейта), С.Канчалаба-Швайковська (віолончель), струнний квартет Львівської філармонії (керівник В.Дуда).
- “Таїна”, “Роздум”, “На крилах мрій”, “Відлуння”, “Посвята”, “Вальс квітів сакури”, “Мелодія блакитного неба”, “Колискова Оленці”, “Сонячний промінь”, “Осінні сни”, “Соло для флейти”, “Фантазія”, “Сповідь”, “Фантазії дощу”, “Спогади”, “Портрет Парижа”.
7. “Різдвяні сни”: українські колядки. – О.Герасименко – бандура, М.Блощишак – укр. дух. Інструменти, аранж. О.Герасименко [CD]. – ALLCANN WOOD & INDIGO. – Канада, 2002.
  8. “По всьому світу з колядою”: українські колядки. – О.Герасименко (голос, банд.), М.Блощишак (укр. дух. інструменти), О.Лучак (скрипка), аранж. О.Герасименко [CD]. – Львів, 2004.
- “По всьому світу”, “Тиха ніч” (Ф.Грубер), “Спи, Ісусе”, “Теменькая нічка”, “Во Вифлеємі зоря сіяє”, “Парагвайська коляда” (А.Барріос), “Син Матері” (каталонська колядка), “Як упаде різдвяний сніг” (О.Герасименко / М.Стеценко), “Що то за предивна”, “Сумний святий вечір”, “Спи, Ісусе” (Й.Кишакевич), “Коляда” (Л.Лещук / О.Стефанович), “Вифлеємська зоря” (старовинна англ. колядка), “Христос народився” (старовинна англ. колядка), “На брамі Вифлеєму” (аргентинська колядка), “Перше Різдво” (старовинна ірландська колядка), “Зелені рукави” (старовинна англ. колядка), “Аве Марія” (Ф.Шуберт).
9. Festival Guitarras del Mundo, 98/99. – EPSA music, Аргентина, 2000. – Запис двох авторських творів.

#### АУДІОЗАПИСИ КВАРТЕТУ “ЛЬВІВ’ЯНКИ” ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО (ОКСАНА КОЛОМІЄЦЬ, ЛЕСЯ НІКІТІНА, ІРИНА ГРИГОРЧУК, ОЛЕНА КУШНІР)

1. “Калино, покровителько любові” [Аудіоальбом] / Аранжування Оксани Герасименко. – “Мелос”. – Львів, 2001.
- Сторона А: “Калино, покровителько любові” (муз. І.Кушплера, сл. М.Петренка), “Дош” (муз. О.Герасименко, сл. Т.Угрин), “Ой у полі жито” (укр. нар. пісня, обр. О.Герасименко), “Кучері” (муз. Є.Козака, сл. М.Хоросницької), “Березинь” (муз. Г.Хоткевича, сл. М.Філянського), “Баркарола” (муз. М.Лисенка, інстр. Ольги Герасименко-Олійник), “Якби мені...” (муз. І.Кириліної, сл. Л.Українки), “Чарівна скрипка” (муз. І.Поклада, сл. Ю.Рибчинського), “Ой там на товчку” (обр. Л.Думи).
- Сторона Б: “Арія” (муз. Й.Баха), “Далека” (III ч. сюїти “З даліни”, муз. Р.Мальдонадо-Кверібуса), “Пам’ять” (муз. Е.Л.Уеббера, сл. Т.Нани), “Рег оригінал” (муз. С.Джопліна), “Сповідь” (муз. О.Герасименко), “Україна є, Україна буде!” (муз. Р.Демчишина, сл. З.Ружин).
2. “Львів’янки” [CD]. – Студія “Кантілена”. – Львів, 2004. – Аранжування О.Герасименко: “Ave Maria” (муз. Ф.Шуберта), Соната В-dur (муз. Д.Бортнянського), “Арія” (муз. Й.С.Баха), “Шумить пшениця” (муз. В.Івасюка, сл. С.Пушика), “Любив мене козачок” (укр. нар. пісня, обр. О.Герасименко), “Далека” (III ч. сюїти “З даліни”, муз. Р.Мальдонадо-Кверібуса), “Пам’ять” (муз. А.Ллойда Вебера, сл. Т.Нани), С.Джоплін. “Рег оригінал”. – Авторські твори О.Герасименко: “Весна прийшла” (сл. М.Чумарної), “Ой глибока криниченька” (сл. Т.Угрин); “Нехай наповняться...” (муз. А.Веделя), “Баркарола” (муз. М.Лисенка, інстр. Ольги Герасименко-Олійник), “Ти до мене не ходи” (обр. А.Кос-Анатольського, інструм. Ок.Герасименко), “Та ти гадаш, мій Андрійку” (обр. Х.Залуцької).
  3. “Скарби душі” [CD]. – Студія “Мелос”. – 2006. – Аранжування О.Герасименко: “Якби мені...” (муз. І.Кириліної, сл. Лесі Українки), “Зачароване джерело” (муз. І.Кушплера, сл. М.Петренка), “Чарівна скрипка” (муз. І.Поклада, сл. Ю.Рибчинського), “Собор паризької Богоматері” (муз. Р.Кок’янте, сл. Л.Пламонтонна), “Аничка” (лемківська пісня). – Авторські твори О.Герасименко: “Сповідь”, “Прости, прощай” (сл. М.Чумарної), “Дош” (сл. Т.Угрин), “Впали каплі” (сл. М.Мотюка), “Прелюдія”.

*В статті проаналізовані основні етапи становлення і досягнення творчої особистості заслуженого діяча мистецтв України Оксани Герасименко – бандуристки, педагога, композитора. Приоритетними завданнями автора статті є визначення характерних особливостей виконавського стилю О.Герасименко, синтез черт української та латиноамериканської музики в основних жанрах і формах її творчості для бандури. Проаналізована роль О.Герасименко в популяризації українського інструмента бандура в світі.*

*Ключеві слова:* Оксана Герасименко, бандура, композиторське творчество, виконавство, стиль, синтез, українська музика, латиноамериканська музика.

*The bandura player, pedagogue, composer, honoured art worker Oxana Gerasymenko's formation main stages and the art person achievements are analysed in presented article. The article author priority task is the O.Gerasymenko art style characteristic peculiarities definition, the synthesis of the Ukrainian and Latin America music trait in the main genres and forms of the her bandura creative work. O.Gerasymenko role in the Ukrainian instrument bandura popularization in the world is examined.*

*Key words:* Oxana Gerasymenko, bandura, composer creative work, performance, style, synthesis, assimilation, Ukrainian and Latin America music.



УДК 785.7  
ББК 85.315-03

Юрій Волощук

### ЧИННИКИ ВЗАЄМОДІЇ АВТЕНТИКИ ТА АКАДЕМІЗМУ В НАРОДНО-АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАВСТВІ ГУЦУЛЬЩИНИ (на матеріалі творчої діяльності ансамблю “Черемош”)

У статті досліджується вплив професійного виконавського мистецтва на майстерність провідних народно-ансамблевих колективів Гуцульщини; аналізується зв'язок їхнього виконавського стилю з фольклорними елементами виразності; вивчається специфіка втілення виконавського фольклоризму у творчості ансамблю народної музики “Черемош”.

**Ключові слова:** народно-інструментальний ансамбль, автентика, академізм, народно-професійні взаємовпливи, фольклор, фольклоризм, реконструкція фольклору.

Одним із важливих стильових компонентів музичного фольклору Гуцульщини є народно-інструментальне ансамблеве виконавство, яке має давні та міцні традиції й широкі перспективи розвитку в епоху глобалізаційних процесів. Тому сучасне вітчизняне музикознавство та фольклористика особливу увагу приділяють дослідженню організованих форм виконавського фольклоризму або так званої професійної реконструкції фольклору у творчості народно-ансамблевих колективів.

Слід зауважити, що процес функціонування народно-інструментального мистецтва Гуцульщини наразі знайшов відображення в численних публікаціях музикознавців, фольклористів та органологів. Зокрема, серед українських дослідників, які працювали в цій царині, відзначимо Миколу Лисенка, Климента Квітку, Гната Хоткевича, а також сучасних музикологів – Михайла Хая, Андрія Гуменюка, Анатолія Іваницького.

Найбільш значний внесок у розвиток музичного інструментознавства та психологію традиційної інструментальної творчості зробив видатний український етномузиколог Ігор Мацієвський. Його великий науковий доробок присвячений теоретичним та методологічним проблемам традиційної інструментальної музики, її музичним формам, сферам та функціонуванню у світі.

Шляхи створення методологічної бази для втілення в навчальному процесі виконавського фольклоризму, як одного з перспективних напрямів удосконалення і розвитку національної виконавської школи, накреслюються Ігорем Андрієвським.

Класифікацію народних інструментальних ансамблів ХХ століття у всій різноманітності їх функціонування як єдиної системи наукового пізнання здійснює у своїх розвідках Лілія Пасічняк. Вона ж визначає роль та місце “троїстої музики” в народно-інструментальному мистецтві України.

Однак у працях етномузикологів надто фрагментарно висвітлюються питання взаємозв'язків професійного та народного скрипкового виконавства, не систематизуються особливості функціонування етно-фольклорного виконавства на теренах одного з яскравих етнографічних регіонів України – Гуцульщини наприкінці ХХ – початку ХХІ століття.

Дослідження впливу професійного музичного мистецтва на майстерність одного з найяскравіших і самобутніх народно-інструментальних колективів Гуцульщини – ансамблю троїстої музики “Черемош”, вивчення специфіки втілення виконавського фольклоризму у творчості колективу – усе це визначає пріоритети й формує головні завдання наукового пошуку даної розвідки.

Починаючи з останньої третини ХХ століття, форми фольклорного і професійного мистецтва перебувають у стані тісного перехрещення й взаємопроникнення. Такий вплив є двостороннім: академічне виконавське мистецтво досить часто живилося народним мелосом (як безпосередньо, так і опосередковано), у свою чергу, професійне музичне мистецтво впливало на виконавські стилі фольклору. Відтворення народних інструментальних мелодій музикантами з професійною освітою через використання різноманітних засобів музичної виразності, притаманних академічному мистецтву, привело до нової якості автентичного першоджерела, нової форми його реалізації.

Реконструкція інструментального фольклору професійними ансамблевими колективами характеризується наближенням до давніх основ у сценічній інтерпретації, освоєнням місцевих та регіональних традицій і є одним з основних шляхів проникнення фольклору у сферу сучасної культури.

Характерною ознакою народно-ансамблевого інструментального виконавства Прикарпаття останньої третини ХХ – початку ХХІ століття є його тісний зв'язок як з автентичним фолькло-

ром, так і з традиціями професійного мистецтва. Взаємопроникнення автентичного інструментального виконавства з професійним мистецтвом пов'язане з кількома основними чинниками, які ми спробуємо виявити, аналізуючи творчу діяльність одного з найсамобутніших інструментальних колективів Івано-Франківщини – ансамблю троїстих музик “Черемош” із Верховини.

Ансамбль троїстих музик “Черемош” заснований 1978 року у Верховині Романом Кумликом, який і нині є його керівником. Окрім того, Романа Кумлика знають у Галичині й далеко за її межами як обдарованого й талановитого музиканта, скрипаля-віртуоза. Він майстерно оволодів такими призабутими гуцульськими інструментами, як телінка, дудка з басом, флюяра-двійниця, зозуля, тиква, дрімба, а також усіма сопілками.

Роман Кумлик освоїв скрипкову гру ще в дошкільному віці. Уже тоді його запрошували на весілля та інші забави. Першим учителем майбутнього митця був чоловік його тітки Петро Кречев'як, який навчив хлопця гри на скрипці та сопілці.

Творчий злет музиканта почався, коли він навчався в першому класі. Тоді скрипаль уперше дебютував на обласній сцені, де зіграв 10 гуцульських мелодій до співу.

Роман Кумлик самотужки вивчив українську пісенну культуру, опанував музичну грамоту. Ще не маючи музичної освіти, працював організатором культурно-масової роботи у Ворохті. Лише у двадцятирічному віці юнак вступив на навчання до музичної школи в Сімферополі. Пізніше там же закінчив училище культури, а після повернення з Криму – десятимісячні диригентські курси та курси керівників художньої самодіяльності при Івано-Франківському обласному будинку народної творчості.

Працював у Верховинській музичній школі, паралельно керуючи гуцульським аматорським оркестром райспоживспілки. Два роки обіймав посаду скрипаля I категорії Івано-Франківської обласної філармонії.

Всеукраїнська фольклорна комісія, яка діяла у Львові, два роки поспіль представляла Романа Кумлика в Москві на фольклорній комісії СРСР. Крім того, талановитий митець давав концерти в Академії наук і в Будинку композиторів. Поїздка до Москви спонукала створити ансамбль сопіларів при Верховинській школі-інтернаті. Після успішних гастролей отримав звання заслуженого працівника культури УРСР.

Роман Кумлик не тільки грає на скрипці, інших народних гуцульських інструментах, він ще й пише гуцульські співанки, в яких відчутний відгук на найважливіші події суспільно-політичного життя. Перші його віршовані рядки були опубліковані 1969 року в Сімферополі, де в той час він проживав. 1992 року Верховинське районне об'єднання товариства української мови “Просвіта” імені Т.Шевченка “Гомін Карпат” видало перший збірник гуцульських пісень Романа Кумлика – “Гуцульські співанки”. Нині Р.Кумлик готує до друку нову збірку своїх пісень.

1982 року Роман Кумлик створив ансамбль народної музики “Черемош”, який складався з 15-ти виконавців. 1992 року залишив 5 осіб, і в цьому складі ансамбль існує й сьогодні.

З 1992 по 2007 рік Роман Кумлик працював у Польщі, де він підписав контракт із Люблінським академічним центром культури імені Марії Туріс-Латовської. Також співпрацював з оркестром Святого Миколая, організовуючи спільні концерти, записуючи компакт-диски та навчаючи польських музикантів гуцульських мелодій. З гастролями ансамбль “Черемош” об'їздив майже всю територію Польщі, де дав понад 2000 концертів.

Ансамбль народної музики “Черемош” під орудою Р.Кумлика досяг досконалості в інтерпретації та відтворенні гуцульського автентичного фольклору, він відзначається самобутнім виконавським стилем та оригінальним репертуаром. Тому, вивчаючи окреслену в даному дослідженні проблематику, ми опираємося на творчість “капели Р.Кумлика”, яка уособлює основні чинники взаємопроникнення елементів народного та академічного виконавського мистецтва в галузі народно-інструментальної ансамблевої музики.

Перший, найвагомий чинник взаємодії автентики та професіоналізму пов'язаний із можливістю отримання професійної музичної освіти музикантами з “народного середовища”. Так, наприклад, постійні учасники ансамблю “Черемош” здобули середню спеціальну та вищу освіту у вищих навчальних закладах культури та мистецтва. Зокрема, Степан Паньків (баян) закінчив Харківський інститут культури; Микола Ілляк (скрипка, барабан, трембіта) – Калуський коледж культури; Роман Кумлик (керівник ансамблю, соліст на 16 гуцульських інструментах) – Сімферопольське училище культури й десятимісячні курси диригентів Івано-Франківського обласного будинку народної творчості.

Навчання музикантів у професійних навчальних закладах позначилося на їх постановці, виконавській манері, засобах виразності, репертуарі. Так, аналізуючи гру на скрипці керівника ансамблю “Черемош” Романа Кумлика, відзначимо ряд специфічних рис його індивідуального виконавського стилю:

1. Звуковисотна інтонація в грі віртуоза характеризується специфічними тоно-півтоновими відношеннями, пов’язаними з особливостями народних ладів. Специфічне інтонування зумовлене також постановкою його лівої руки, кисть якої значно прогнута й торкається грифа навіть у першій позиції. При такому положенні кисті пальці падають на гриф дуже плоско, що сприяє виконанню розширених напівтонів та звужених тонів. Крім того, досить часто в орнаментіці використовуються мікроінтервали (менші  $\frac{1}{2}$  тона), які виконуються короткими кистьовими вібраційними рухами.

2. Виразова палітра скрипаля досить широка й включає володіння віртуозними штрихами (деташе, летюче стакато, спікато, сотіє, рикошет), акордовою технікою й технікою подвійних нот, віртуозними пасажами, контрастною динамікою, що, очевидно, пов’язано з наявністю в репертуарі колективу віртуозних гуцульських, румунських, молдавських та угорських композицій, а також авторських творів – “Жайворонка” Г.Дініку, “Чардаша” К.Монті та інших. Про зв’язок виконавця з фольклорною інструментальною традицією свідчать такі специфічні особливості інтерпретації: використання глісандо, мелізматики (форшлаги і трель), гра “короткого” деташе в середній та верхній частинах смичка в дуже швидких темпах, акценти, пунктирний ритм, синкопи.

3. В інтерпретації традиційної інструментальної музики народний скрипаль часто звертається до вібрато, мелізматики, глісандо. Проте слід відзначити, що вібрація здебільшого виконує оздоблювальну функцію і є спорідненою з орнаментикою. Характерним є розповсюдження відкритих струн, що надає звучанню пронизливості й терпкості.

Таким чином, можна констатувати, що народний віртуоз Роман Кумлик у своїй виконавській творчості для більшої переконливості в інтерпретації автентичного матеріалу послуговується методом виконавського фольклоризму, тобто використовує фольклорні елементи (інтонації, технічні прийоми, штрихову техніку) у професійному виконавському мистецтві.

Наступний чинник народно-професійного синтезу пов’язаний із залученням до складу ансамблів, поряд із традиційним, академічного інструментарію. Так, для відтворення й популяризації фольклорних композицій керівник “капели” Роман Кумлик вводить до її складу такі народні інструменти, як скрипка, волинка, окаринка (зозуля), трембіта, гуцульська триструнна ліра, дудка, телинка, тиква, дрімба нанайська з Хабаровського краю, дрімба бурятська, дрімба британська, дрімба з Франкфурта (Німеччина), а також румунська та гуцульська дрімби, флоерка і флоера з басом, сопілка на 5 отворів (одинарна, подвійна), сопілка на 6 отворів. Проте слід зазначити: у складі колективу є також професійні інструменти – баян та сопілка на 10 отворів, що є свідченням проникнення традицій академічного мистецтва в автентичну сферу.

Третій чинник взаємопроникнення елементів професійного мистецтва та традиційного інструментального виконавства зумовлений змінами у формах збереження та передачі фольклорної традиції. Так, якщо скрипалі-самоуки підтримують укорінену безписемну форму збереження й передачі традиції, то репрезентанти “третьої культури” (до яких відноситься і народно-інструментальний ансамбль “Черемош”) досить часто пропагують свою творчість через видання нотних збірників, запис платівок, компакт-дисків тощо. Зокрема, у доробку колективу є три компакт-диски, перший з яких записаний 1993 року, другий – 2000, третій – 2004 року разом із оркестром Святого Миколая з Любліна.

Четвертий чинник народно-професійного симбіозу простежується в репертуарі народно-інструментальних колективів Гуцульщини. Зокрема, аналізуючи творчість ансамблю “Черемош”, відзначимо, що його основу складають автентичні мелодії різних регіонів та етнографічних груп, наприклад, “Мишинська гуцулка”, “Румунська гуцулка” (мелодії гуцульські, в яких відчувається вплив, діалект Румунії), “Путивльська гуцулка”, “Косівська гуцулка”, коломийки, колядки тощо. Проте й у виборі репертуару все ж таки відчутні академічні впливи, що виявляється у виконанні авторських творів (“Чардаш” К.Монті, “Жайворонка” Г.Дініку), обробок народних мелодій (“Спогади про Карпати”), російської, єврейської, угорської інструментальної музики.

П’ятий чинник взаємодії традиційного музикування та професійного виконавського мистецтва полягає в зміні форм виявлення сучасного фольклоризму. Адже в процесі переходу

фольклору зі звичного для нього середовища в сценічні умови відбувається зміна побутової функції, часової та обрядової приналежності, трансформація жанрового складу. Вихід фольклору з надр традиційно-побутової культури на рівень сценічного виконання чи масових комунікацій (виступи на радіо, телебаченні, запис компакт-дисків) характеризується ступенем його інтерпретації. В.Новійчук у своєму дослідженні визначає чотири рівні включення автентичного мистецтва у сферу сучасної культури:

- цитування фольклору;
- наслідування фольклорних традицій;
- стилізація фольклору;
- відродження старих забутих стилів, традицій народної творчості [9, с.314–331].

Грунтовне вивчення творчої діяльності ансамблю “Черемош” під орудою Р.Кумлика засвідчує, що для колективу найхарактернішим є четвертий, найвищий рівень адаптації в сучасному соціокультурному середовищі. Адже керівник колективу сам їздить селами Гуцульщини, записує інструментальний та пісенний фольклор, адаптуючи його до сценічного виконання. У зв’язку із цим виконавський стиль колективу характеризується імпровізаційністю, глибоким знанням і передачею засобами музичної виразності етнорегіонального діалекту, відсутністю чітких меж між сценою та глядачем.

Знання традицій, значний виконавський досвід та професіоналізм керівника ансамблю “Черемош” Р.Кумлика та всіх учасників колективу позначилися на його популярності серед українських і зарубіжних дослідників фольклору й шанувальників автентичного мистецтва. Зокрема, 1988 року ансамбль запрошують на фестиваль “Зустріч карпатських гуралів” (гуцулів), організований Металургійним комбінатом “Новая Гута” у Кракові. З 1992 року фольклорний гурт Кумлика працює в гірському театрі ім. І.Франка в Польщі. Упродовж 1993–1994 рр. “Черемош” разом із солістом Михайлом Кривенем концертує у Варшавській філармонії, давши близько 700 концертів. З 2000 по 2004 рр. колектив працює в Люблінській філармонії, а також виступає з концертами у Вроцлавській філармонії. Цього ж року Р.Кумликом у місті Краків був заснований гуцульський фестиваль імені Станіслава Вінченца “Підголосок трембіти”, постійним учасником якого також став ансамбль народної музики з Верховини “Черемош”. Крім того, відомий фольклорний колектив неодноразово виступав із концертами в Києві, Львові, Кам’янець-Подільському, Хмельницькому, Чернівцях, Івано-Франківську та інших містах, даруючи шанувальникам музичного мистецтва перлини інструментального фольклору Гуцульщини та інших етнографічних регіонів України, а також Румунії та Угорщини.

Таким чином, ознайомлення з творчою діяльністю народно-інструментального ансамблю “Черемош” із смт. Верховина, аналіз концертного репертуару колективу, вивчення рецензій на їхні виступи в пресі та фахових виданнях дозволило визначити ряд чинників, які визначають ступінь взаємодії автентики й академізму в розвитку сучасного народно-інструментального ансамблевого виконавства:

➤ Сучасне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво орієнтується саме на ті зразки творчості та виконавської майстерності, що сягнули високого рівня завдяки засвоєнню та розвитку академічних норм виконавства.

➤ Учасники та керівники найвідоміших народно-інструментальних колективів здобули професійну мистецьку освіту, що відобразилося на їхній виконавській майстерності, манері гри, культурі звуковедення, звуковидобування та фразування, розширило палітру виразових засобів і технічних прийомів гри.

➤ У репертуарі народно-інструментальних колективів вагоме місце посідають українські, румунські та угорські фольклорні інструментальні композиції, які вже пройшли обробку в професійному середовищі, пристосувались до його естетики, можливостей, смаків. Крім того, такі колективи часто виконують авторські композиції, що свідчить про тісну взаємодію з академічним мистецтвом та зростання професійної майстерності “народних віртуозів”.

➤ Синтез фольклорної інструментальної традиції та високого виконавського професіоналізму у творчості провідних митців-віртуозів дав у результаті унікальний феномен так званого “інструментального фольклоризму”, використання якого значно розширило виразальні засоби музичного мистецтва.

➤ Виконувана інтерпретаторами інструментального фольклору музика засвоюється тим же шляхом, що й класичний репертуар, тобто через традиційні форми поширення академічного

мистецтва: ноти, радіо, телебачення, платівки, компакт-диски, популярні та наукові збірки народної творчості.

У процесі дослідження накреслилися перспективні напрямки розробки даної теми, що не входили в коло обраної проблематики: розробка методології дослідження виконавського стилю народно-інструментальних ансамблевих колективів, тематичний, жанровий та формотворчий аналізи найяскравіших інструментальних композицій. Їх опрацювання буде запорукою подальшого поглиблення знань про специфіку розвитку народно-інструментального ансамблевого виконавства сучасності як невід'ємної складової національної музичної культури.

1. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа / І. М. Андрієвський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – К. : [б. в.], 1999. – Вип. 1. – С. 85–96.
2. Волощук Ю. І. Народно-професійне інструментальне виконавство як явище сучасної культури (на матеріалі творчості гуцульських скрипалів) / Ю. І. Волощук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць: наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ, 2007. – Вип. 12. – С. 76–80.
3. Грица С. Й. Фольклор і сучасність / С. Й. Грица // Українська художня культура : навчальний посібник. – К. : Либідь, 1996. – С. 300–313.
4. Гуменюк А. Інструментальна музика в художньому житті українського народу / А. Гуменюк // Інструментальна музика. – К. : [б. в.], 1972. – С. 9–25.
5. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх навчальних закладів / А. І. Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 334 с.
6. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці / І. Мацієвський. – Львів : [б. в.], 2000. – 26 с.
7. Мацієвський І. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядовості гуцулів / І. Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 151–155.
8. Мацієвський І. “Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І. Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 95–110.
9. Новійчук В. І. Народно-професійні зв'язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості / В. І. Новійчук // Українська художня культура : навчальний посібник. – К. : Либідь, 1996. – С. 314–331.
10. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття / Л. М. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 133–144.
11. Пасічняк Л. Народно-інструментальний ансамбль в Україні ХХ століття (спроба типологічної класифікації) / Л. М. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. V. – С. 108–116.
12. Сеньків І. Гуцульська спадщина / І. Сеньків. – К. : Українознавство, 1995. – 574 с.

*В статтє исследується влияние профессионального исполнительского искусства на мастерство известных народно-ансамблевых коллективов Гуцульщины; анализируется связь их исполнительского стиля с фольклорными элементами выразительности; изучается специфика воплощения исполнительского фольклоризма в творчестве ансамбля народной музыки “Черемош”.*

*Ключевые слова: народно-инструментальный ансамбль, аутентика, академизм, народно-профессиональные взаимодействия, фольклор, фольклоризм, реконструкция фольклора.*

*In clauses the influence professional performing art on skill of the conducting folk-ensemble collectives of Guculshchyna is investigated; the communication them performing art of style with folklore elements of expressiveness is analyzed; the specificity of an embodiment performing folklorism in creativity of ensemble of national music “Cheremosh” is studied.*

*Key words: folk-tool ensemble, authentic, academism, folk-professional interaction, folklore, folklorism, reconstruction of folklore.*

УДК 785.16  
ББК 85.315.2

Лілія Пасічняк

## ОРКЕСТР “РАПСОДІЯ”: ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ

*У статті розглянуто творчу діяльність муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” м. Івано-Франківськ у контексті взаємовпливу фольклорної й академічної виконавських традицій. Визначено особливості виконавського стилю колективу, а також розкрито репертуарні тенденції та їх взаємозв'язок із концертною діяльністю оркестру.*

*Ключові слова: народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття, народно-професійне оркестрове виконавство, народно-інструментальна виконавська традиція, оркестрова народно-інструментальна музика, концертно-виконавська діяльність.*

Народно-інструментальна ансамблева творчість і виконавство є невід'ємною частиною музичної культури України. У процесі становлення й розвитку українського ансамблю народних інструментів сформувалися різноманітні форми спільного інструментального виконавства, їх основні різновиди [12, с.10–11]. Проведення численних концертів, конкурсів, фестивалів народно-інструментальної музики впродовж ХХ століття за участю ансамблів, оркестрів яскраво засвідчує плідне їх функціонування й важливе значення в популяризації національної культури.

Якщо до ХХ ст. ансамблеве виконавство на народних інструментах передовсім було здобутком фольклорної сфери (за винятком скоморохів, цехових музикантів, кріпацьких оркестрів, окремих прикладів домашнього музикування), то вже на початку минулого століття, завдяки професіоналізації народно-інструментального мистецтва, стає можливою поява на концертній естраді ансамблю, оркестру народних інструментів. “Автентичний фольклор в умовах сучасного урбанізованого світу зазнає серйозних змін... набуває поширення переважно у видозмінених, неавтентичних формах, у концертному сценічному виконавстві...”, – зазначає фольклорист С.Грица [4, с.142].

Найсуттєвішим внеском у дослідженні традиційних народних музичних інструментів та популярності ансамблю “троїста музика” в Україні стали праці вітчизняних фольклористів: М.Лисенка, П.Демуцького, В.Шухевича, С.Людкевича, Г.Хоткевича, Ф.Колесси, К.Квітки.

У ХХ ст. вивченням народно-інструментального фольклору, зокрема ансамблів “троїстих музик”, займалися також А.Гуменюк, П.Іванов, М.Грінченко, а на сучасному етапі – А.Іваницький, М.Хай, Б.Яремко, Р.Гусак, І.Мацієвський, В. Мацієвська, Б.Водяний, Ю.Лошков та ін.

Першими ластівками в дослідженні особливостей функціонування народно-професійного виконавства на теренах Прикарпаття стали наукові розвідки Л.Іванішин [5] та З.Федорак [20].

Однак у наукових розвідках вищезгаданих дослідників не розглядається або ж не знаходить усебічного вивчення питання творчої діяльності муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” ЦНД м. Івано-Франківськ, як яскравого прикладу поєднання народно-інструментальних виконавських традицій Прикарпаття та професійного музичного мистецтва.

Мета даної статті полягає у визначенні особливостей виконавського стилю колективу, розкритті репертуарних тенденцій та їх взаємозв'язку з концертною діяльністю оркестру, з'ясування взаємовпливу фольклорної й академічної традицій на рівні використання музичного інструментарію.

1977 року при міському Будинку культури № 1 м. Івано-Франківськ був створений оркестр народних інструментів “Рапсодія” з ініціативи скрипаля-віртуоза, композитора, диригента, народного артиста України Петра Івановича Терпелюка. Учасниками колективу стали провідні викладачі двох музичних шкіл, музичного училища ім. Д.Січинського та музично-педагогічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В.Стефаніка. На думку П.Терпелюка, ідеєю створення такого колективу стала популяризація й збереження народно-інструментальної музики та автентичної пісенної спадщини Карпатського регіону (народна музика гуцулів, лемків, бойків, буковинців, закарпатців, а також угорців, молдаван, чехів, румунів) [19].

Уже через три роки творчої праці самодіяльний оркестр народних інструментів “Рапсодія” бере участь у X Міжнародному фестивалі-конкурсі фольклорного мистецтва Придунайських земель “NARODNA MUZIKA PODUNAVSKIH ZEMALIA NOVISAD 1970–1980” (Югославія, 1980 р.), де серед колективів-учасників 28 країн світу отримує найвищу нагороду – гран-прі (велику



кришталеву вазу) та золоті медалі, які вручав колективу голова Міжнародного журі, професор Антон Еберст. Цією перемогою колектив підтвердив високий рівень виконавської майстерності<sup>1</sup>.

Різноманітність репертуару визначила напрямок творчої діяльності оркестру – пропагування й збереження традицій народно-інструментального ансамблевого музикування Карпатського регіону та виконання творів на високопрофесійному рівні. Синтез фольклорної музики та професійного виконавства стали тим фундаментом, на якому сформувалося нове соціокультурне явище – *народно-професійне оркестрове виконавство* Прикарпаття.

У січні 1981 року оркестру було присвоєно почесне звання “Народний самодіяльний”. П.Терпелюк, організовуючи подібні оркестри в Косові, Коломиї, завжди піклувався про збереження традицій автентичного народно-інструментального музикування. Водночас наголошував на унікальності саме оркестрового виконавства в передачі тонкощів звучання й виконавських можливостей кожного інструмента. “Аби заграти так, як мелодія звучить в народі, то треба знаходитися та й наслухатися... Народну музику аби заграти, то треба її відчувати, інакше то буде “під народ”, – зазначає маестро П.Терпелюк [9, с.50]. Першим автором багатьох обробок, аранжувань, оркестровок для оркестру “Рапсодія” став П.Терпелюк. У його творчому доробку більше 15 сюїт, 3 рапсодії, 3 фантазії, з яких понад 15 оригінальних композицій автора записано на грамплатівки.

Оркестр “Рапсодія” – постійний учасник міських, обласних свят, телетурніру “Сонячні кларнети”, він записувався в програмі “Молода гвардія” на республіканському радіо, виступав із концертами в Києві, Львові, Москві, Новгороді, Ленінграді. Колектив запрошували на Львівське, Київське та Всесоюзне телебачення. У репертуарному списку колективу, окрім інструментальних, з’являються і вокально-інструментальні композиції<sup>2</sup>.

Після блискучої перемоги на Міжнародному конкурсі П.Терпелюка запрошують до Києва. “Рапсодію” очолює цимбаліст-віртуоз М.Петрина – нині керівник Черкаського оркестру народних інструментів Обласної філармонії. З 1984 по 1987 рр. колективом керує баяніст Я.Щирба, із серпня 1988 по 1991 рр. – баяніст-віртуоз Р.Жилавий, який емігрував до США. 1992 р. в оркестр повертається Я.Щирба, який очолює колектив до 2000 р.

Різноманітність заходів (обласний огляд народної творчості, фестиваль, святкування Дня міста, мистецька імпреза), виконавських форм (сольна програма, акомпанемент солісту-вокалісту, до танцю), репертуару (оригінальні оркестрові твори, авторські та народні пісні, танцювальна музика) засвідчують активну професійно-творчу діяльність колективу<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> У програмі виступу оркестру прозвучали твори: “В’язанка галицьких народних пісень”, “Друга рапсодія” для скрипки з оркестром, сюїта “Радуйся, Гуцуліє” П.Терпелюка, “Буковинські народні мелодії” І.Міського, “Гей, Карпати” М.Гринишина (соліст В.Петренко), “Угорський танець” Й.Брамса.

<sup>2</sup> Солістами оркестру стають В.Петренко (ІФІНГ), лікар А.Семак, А.Василіюк (Тисмениця), тріо бандуристок ДМШ №2 (кер. М.Шевченко). Оркестр був удостоєний великої честі акомпанувати таким знаменитостям, як Д.Петриненко, Д.Гнатюк, М.Стеф’юк, І.Лазарів, М.Буник, С.Вербицький.

<sup>3</sup> 26 листопада 1995 року в приміщенні обласного муздрамтеатру ім. І.Франка відбувся творчий звіт Івано-Франківська, який став завершальним акордом обласного огляду, присвяченого 400-літтю з дня народження Б.Хмельницького. Місто в цьому концерті представило свої кращі сили, серед яких й оркестр народних інструментів “Рапсодія”. Того ж року колектив був запрошений на Міжнародну мистецьку імпрезу в міста Дахау і Мюнхен (Німеччина). 17 березня 1996 р. у приміщенні НД “Прогрес” м. Коломия відбувся обласний фестиваль народних оркестрів “Кобзареві струни”, присвячений 182-й річниці від дня народження Т.Г.Шевченка, де серед багатьох учасників – оркестр “Рапсодія” (кер. Я.Щирба). У рамках святкування Дня міста, 10 травня 1999 р., в обласній філармонії відбувся вечір народно-інструментальної музики за участю оркестрів народних інструментів “Рапсодія” (м. Івано-Франківськ), “Аркан” (м. Надвірна), “Гуцулія” (м. Коломия), оркестру народних інструментів з Рожнятова та фольклориста-музикознавця М.Тимофіїва [8]. 1999 року в рамках Всеукраїнського огляду народної творчості відбувся творчий звіт мистецьких колективів м. Івано-Франківськ, в якому взяв участь народний самодіяльний оркестр народних інструментів “Рапсодія” (кер. Я.Щирба). Поряд із сольною програмою (В.Попадюк “Фантазія на українські народні теми для цимбал з оркестром” (соліст В.Шотурма), В.Попадюк “Фантазія на гуцульські народні мелодії для сопілки з оркестром” (соліст Л.Никорак)), колектив акомпанував народному самодіяльному танцювальному ансамблю “Візерунки” ЦНД (кер. Г.Бай; виконували: український народний танець “Їхали козаки”), а також солісту, лауреату міжнародних та всеукраїнських пісенних конкурсів та фестивалів М.Петрику (виконували: “Україно моя”, сл. С.Дасевича, муз. М.Петрика).

З 2000 року художній керівник та диригент оркестру – заслужений артист України Любомир Никорак. Його талант, професійні здібності, організаторське вміння й велика самовіддача стали тією генеруючою силою, завдяки якій оркестр творить і досягає успіхів.

У 2000 р. оркестр брав участь у концертній програмі (виконували два номери: М.Кропивницький “Соловейко”, солістка З.Орлова; В.Попадюк “Прикарпатські візерунки”) творчого проекту “Місто Івано-Франківськ вітає м. Львів”, що відбувся в оперному театрі Львова. Того ж року була випущена аудіокаета “Прикарпатські наспіви” та 2004 р. зроблено запис у творчій студії-майстерні О.Колубаєва “Колібрі” (м. Івано-Франківськ), а також випущено компакт-диск (CD), куди ввійшли оригінальні композиції й обробки Я.Щирби, Ю.Польового, В.Попадюка, Д.Попічука, М.Різоля, І.Бурдіна, В.Крецу, О.Камінського, Л.Никорака. В АТ “Барви Прикарпаття” у 2000 р. пошило для оркестру два комплекти костюмів.

2001 року колектив отримав статус муніципального. Аналізуючи концертні виступи оркестру “Рапсодія”, відзначимо неабияку вимогливість і бажання керівника бути завжди в полоні творчості, популяризувати народну музику, зберігати й примножувати новими проектами традиції своїх попередників-диригентів. Географія, зміст і форма гастрольних та концертних виступів оркестру дуже широкі й різноманітні.

24 лютого 2002 року в приміщенні Івано-Франківської обласної філармонії відбувся ювілейний концерт із нагоди 25-річчя муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” за участю українського ансамблю народної музики “Дніпро” (м. Київ, кер. Л.Матейко) та муніципального оркестру народних інструментів “Аркан” (м. Надвірна, кер. С.Орел), народного аматорського ансамблю танцю “Карпати” Будинку науки і техніки Івано-Франківського відділення Львівської залізниці (худ. кер. Я.Семкович, балетмейстер Г.Железняк, кер. оркестру П.Якимів), поета-гумориста, заслуженого артиста України Володимира Пушкаря.

Разом із народним самодіяльним ансамблем танцю “Карпати” оркестр “Рапсодія” побував на багатьох міжнародних конкурсах та фестивалях колективів народної творчості (лауреат, м. Фівізано, Італія, 2003 р.), народних колективів “Серпухов-2004” (м. Серпухов, Росія). 2003 р. спільно з народним артистом України М.Кривенем мала інструментальна група оркестру дає 12 концертів у США (штати Нью-Джерсі та Нью-Йорк).

2006 р. відбувся *творчий звіт* колективу в приміщенні Івано-Франківської обласної філармонії за участю поета-гумориста В.Пушкаря, учня педпрактики Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського, переможця обласного конкурсу “Юний віртуоз” Ігоря Ровенка (цимбали).

29 квітня 2007 року там само відбувся концерт із нагоди 30-річного ювілею муніципального оркестру народної музики “Рапсодія”, традиційно – за участю поета-гумориста В.Пушкаря. На свято народної музики був запрошений перший керівник колективу П.Терпелюк, який виступив із короткою доповіддю про історію створення, концертно-виконавську діяльність оркестру й урочисто вручив Л.Никораку кришталеву вазу (гран-прі фестивалю-конкурсу в Югославії) як символ передачі естафети високого професіоналізму, титанічної праці, наполегливості й щирої любові до народного мистецтва.

Поряд із сольною концертно-виконавською слід виділити й *акомпаніаторську* діяльність оркестру солістам, хоровим, танцювальним колективам, інструментальним ансамблям<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Народним артистам України – Д.Гнатюку, М.Кривеню, В.Пірусу, заслуженим артистам України – О.Василенку, М.Петрику, а також З.Орловій, С.Вишневській, саксофоністів П.Йосипенку; народному аматорському хору “Первоцвіт” (с. Микитинці, кер. Г.Карась), дитячому хору хлопчиків ЦДТ (кер. Я.Павлик), народному аматорському хору “Прикарпаття” (НД с. Угорники, кер. О.Ткачик); зразковому аматорському ансамблю танцю “Галицька веселка” (керівники Галина та Петро Ільчуки), народному аматорському ансамблю танцю “Карпати” Будинку науки і техніки залізничників (керівники Г.Железняк та Я.Семкович), народному самодіяльному ансамблю танцю “Візерунки” ЦНД (керівники Г.Бай та П.Нестерук); тріо бандуристок “Намисто” ЦНД (кер. Н.Нестерук), дуєту цимбалістів (І.Ровенко та В.Дутчак), дуєту ксилофоністів (учні ДМШ №2).

“Рапсодія” неодноразово нагороджувалася *грамотами*, подяками, дипломами<sup>1</sup>. Поруч з іншими колективами ЦНД, м. Івано-Франківськ оркестр є активним учасником мистецьких заходів, передбачених ЦНД та управлінням культури міськвиконкому. Традиційними стали виступи колективу на святкуванні *професійних свят*. Оркестр “Рапсодія” – учасник *Днів культури* м. Івано-Франківськ у м. Калуш та м. Яремче (2000 р.), урочистого концерту до Дня Незалежності України в м. Нью-Йорк (США, 2003 р.), м. Варшава (Польща, 2005 р.), культурно-мистецькій програмі української громади Латвії (м. Рига, м. Єлгава, 2007 р.).

Неодноразово колектив представляв народно-інструментальне мистецтво на всеукраїнських та міжнародних *конференціях*<sup>2</sup>, *виставках*: художників Івано-Франківська у Києві (2002), урочистого відкриття українського виставкового павільйону на ВДНГ (м. Москва, Росія, 2002), “Укрпродресурси” (м. Москва, Росія, 2003), Міжнародній виставці туристичних фірм (м. Київ, 2005). Слід відзначити концертну діяльність колективу під час виборів на підтримку кандидата в президенти В.Ющенко (2004 р., 19 концертів).

У процесі творчої діяльності при колективі організовувалися різноманітні *ансамблі*, а саме: два *вокально-інструментальні квінети*: 1) 80-ті рр. – Р.Жилавий (баян), С.Зелінська (скрипка), С.Лучко (контрабас), М.Грицак (бубон), О.Левицька (солістка-вокалістка, лауреат Всесоюзного огляду самодіяльної художньої творчості, 1985 р.); 2) 90-ті рр. – Р.Жилавий (баян), Д.Іванів (скрипка), С.Лучко (контрабас), В.Галько (кларнет), О.Левицька (солістка-вокалістка); з 2005 р. – *троїсті музики* (Я.Гулько, І.Шургот (скрипка), Т.Слободян (цимбали), А.Пасечко (бубон), Л.Никорак (сопілка)).

Доброю традицією оркестру стали концертні виступи в рамках святкування *Дня міста* інших областей України та за її межами<sup>4</sup>.

У концертній практиці колективу відзначимо творчі ювілейні зустрічі з колегами по жанру. Так, 2008 року оркестр брав участь у святкуванні 5-річчя Бурштинського народного аматорського оркестру народних інструментів.

Оркестр “Рапсодія” неодноразово брав участь у регіональних та міжнародних *фестивалях, конкурсах*<sup>5</sup>. Колектив виступав із концертами в Україні, Польщі, Росії, Латвії, Румунії, Югославії, Франції, Італії, Німеччині, США.

<sup>1</sup> *Грамотами* управління культури обласної адміністрації та голови обласної ради (за участь у звіті майстрів мистецтв у Києві, 2001, 2003) та відділу культури міського виконавчого комітету, міського голови З.Шкутяка (з нагоди відзначення Дня працівників культури та аматорів народного мистецтва, 2005), *подяками* міського голови (за участь у заходах з нагоди відзначення Дня міста Серпухово), міської адміністрації на ім'я міського голови м. Івано-Франківська (за участь у XI Міжнародному фольклорному фестивалі (м. Тирговіште, Румунія, 2006), за підписом мера міста (за участь у заходах із нагоди відзначення дня міста Хшанів (Польща), 2008), за участь колективу в культурно-мистецьких заходах із нагоди відзначення 110-річчя від дня народження відомого українського письменника і поета С.Ленкавського (Німеччина, м. Мюнхен, 2004), *дипломом* учасника оргкомітету фестивалю IV з'їзду кашубів (Польща, 2002).

<sup>2</sup> День бібліотекаря, День пожежника (2002, 2005, 2007), День медика (м. Рахів, 2007), День туризму (м. Івано-Франківськ, 2007), День вчителя (2007, 2008), День місцевого самоврядування (2008), День працівників культури та аматорів народного мистецтва (2002, 2005, 2007 (м. Рахів), 2008), День будівельників та працівників ВАТ “Івано-Франківськцемент” (2002, 2005), День працівників соціальної сфери (2002, 2005), День підприємця (м. Івано-Франківськ, 2007), День працівників лісового господарства (м. Івано-Франківськ, м. Рівне, вересень, 2008).

<sup>3</sup> Асоціації мерів міст України (м. Яремче, 2000, 2007 рр.; Івано-Франківськ, 2006 р.), за участю делегацій із Канади, Америки, Австралії та України (м. Івано-Франківськ, 2006 р.), ДПА України (м. Яремче, 2006 р.); українсько-польської конференції бібліотекарів (м. Івано-Франківськ, 2006 р.), іноземних посольств та консульств в Україні (м. Яремче, 2007 р.), газової промисловості (м. Яремче, 2007 р.), будівельної галузі (м. Яремче, 2007 р.), кіномистецтва (м. Яремче, 2007 р.), працівників Держрезерву України (м. Яремче, 2007 р.), медичних працівників (м. Івано-Франківськ, 2008 р.).

<sup>4</sup> м. Київ (травень, 2003), м. Тульчин Вінницької області (вересень, 2008), м. Сургут (Росія, 2002 р.), м. Серпухово (Росія, 2002, 2003, 2004 рр.), м. Єлгава (Латвія, 2007), м. Хшанув (Польща, травень, 2008), м. Жешув (Польща, червень, 2008).

<sup>5</sup> У Міжнародному конкурсі колективів народної творчості “Світ музики” (м. Фівізано, Італія, 2003); Міжнародному конкурсі народних колективів “Серпухов-2004” (м. Серпухов, Росія); “Брати слов'яни” (м. Битув, Польща, 2007); у відкритті V Міжнародного фестивалю хорової музики “Передзвін” (м. Івано-Франківськ, 2008); у закритті I Міжнародного фольклорного фестивалю етнографічних регіонів України “Родослав” (м. Івано-Франківськ, 2001), “Кобзареві струни” (смт. Рожнятів, 1999, 2003, 2005, 2006, 2007, 2008), XI Міжнародному фольклорному фестивалі (м. Тирговіште, Румунія, 2006).

У творчому доробку оркестру – твори музичної класики, обробки, аранжування, інструментовки, редакції народних пісень і танцювальних мелодій різних регіонів України; авторські інструментальні композиції (в'язанки, фантазії, варіації, сюїти, п'єси), створені на основі мелосу Карпатського регіону, Закарпаття, Молдавії, Румунії, Угорщини; оригінальні твори для оркестру народних інструментів, пісні українських композиторів, місцевих авторів та народні, музика до танцю. Окреме репертуарне угруповання становлять твори керівників оркестру, написані спеціально для цього колективу, зокрема П.Терпелюка, Я.Щирби, Р.Жилавого, Л.Никорака [Додаток]. Візитною карткою оркестру “Рапсодія” є композиція В.Попадюка “Карпатські візерунки”, в якій яскраво виражені колорит і стилістика народно-інструментальної мелодики Карпатського регіону.

Художньою стилізацією й виконавською інтерпретацією музичного фольклору на вторинному рівні його функціонування характеризується оркестрова композиція Л.Никорака “В'язанка гуцульських мелодій”. Використовуючи автентичну мелодію Надвірнянського та Богородчанського районів, традиційний синкопований ритм у партії бубна, мелізматичну та легатні скрипкові прийоми гри народних музик, гуцульські малі цимбали з діатонічним строем та дерев'яні палички зі шкіряною обшивкою для відтворення народної менери виконання, автор збільшив інструментальний склад народної капели, написавши твір для оркестру. Подібного роду професіоналізація фольклорних форм музичного виконавства є показовою в народно-інструментальному мистецтві Прикарпаття. Прикладом взаємозбагачення народного і професійного виконавства є “Українська фантазія” В.Попадюка для сопілки з оркестром. Зокрема, прослідковуємо наявність специфічних штрихів у партії соліста (подвійне стакато у швидкій частині; штрихове легато при переході з першої на другу октави в повільній частині), що вимагає віртуозності їх виконання й володіння ними, та цитуванні народної пісні “Ой, що ж то за шум учинився” в оркестровій партитурі.

Важливу стилеутворюючу роль у народно-інструментальній виконавській традиції відіграє інструментарій. Найпоширенішими інструментами ансамблевої виконавської традиції Карпатського регіону є скрипка, цимбали, сопілка, бубон, флюяра, трембіта.

Традиційним ансамблем народних інструментів в Україні, починаючи з XVI століття, вважають “троїсту музику” [13]. На Гуцульщині її називають “капелою”. Для західних областей більш типові такі склади “троїстих музик”: скрипка, басоля, цимбали або скрипка, цимбали, бубон. У Тернопільській та Івано-Франківській областях до “троїстої музики” додають сопілку [6, с.16].

Проаналізувавши інструментальний склад оркестру “Рапсодія”<sup>1</sup>, можна дійти такого висновку. Першоосновою колективу є типовий гуцульський ансамбль “троїстих музик” – так звана “капела” (скрипка, цимбали, бубон), до якого додаються: сопілка (та її різновиди: теленка, най, окарина, дводенцівка, дрімба), кларнет, баян, кобза, альт, віолончель, контрабас.

На інструментальному рівні прослідковуємо взаємопроникнення різних виконавських традицій, а саме: автентичного інструментального ансамблевого виконавства Гуцульщини, традицій класичного струнно-смичкового камерного ансамблю, інструментів іншоетнічного походження (кларнет, баян), а також нетипових для традиційного побутування музичних інструментів досліджуваної території (кобза, бугай).

Якщо в народно-виконавській музичній практиці виробничо-творчий зв'язок “музичний майстер–виконавець–слухач” є традиційним, для професійно-народного виконавства очевидним стає протилежна схема: слухач – виконавець – музичний майстер (народний майстер, фабричне виробництво)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Склад оркестру 2009 р.: *соліст-вокаліст*: М.Петрик; *народні духові інструменти* (сопілка, теленка, най, окарина, дводенцівка, дрімба): Л.Никорак; *кларнет 1*: С.Шовгенюк; *кларнет 2*: В.Галько; *баяни*: Ю.Федорин, Р.Пасічник; *ударні інструменти*: В.Палійчук; *цимбали 1*: В.Ровенко; *цимбали 2*: Т.Слободян; *кобза*: М.Дутчак; *скрипки 1*: Л.Мельниченко, Я.Гулько, О.Джуган, О.Мартинець, С.Пасечко; *скрипки 2*: Л.Мандрик, А.Пасечко, І.Шургот, І.Яцушак; *альт*: Л.Шушка; *віолончель*: Я.Прибуш; *контрабас*: З.Магдій.

<sup>2</sup> Сьогодні в оркестрі “Рапсодія” серед майстрових інструментів – най, окарина (невідомий майстер), теленка (Л.Никорак), скрипки; фабричних – сопілка (Мельниці-Подільська фабрика, зроблена на замовлення), цимбали (м. Кишинів, Молдова), м. Будапешт (Угорщина, фірма “Богак”), кобза (Львівська фабрика “Трембіта”), бугай (Чернігівська фабрика), великий концертний барабан (бубон, японська фірма “YAMAHA”), контрабас (румунська фірма “Хора”), баян (Тульська фабрика, Росія).

Упродовж становлення та активного розвитку ансамблю “троїста музика” змінювалися його функції [13]. Фольклорне середовище побутування автентичних ансамблів збережене згідно з традиціями. Народньо-професійні інструментальні ансамблі, оркестри репрезентують своє виконавське мистецтво на концертній естраді (сольні концертні виступи, участь у фестивалях, конкурсах, виставках, конференціях, Днях культури і т. ін.). На думку кандидата мистецтвознавства Ю.Волошука, “ретрансляція народних інструментальних мелодій музикантами з професійною освітою через нагромадження різноманітних художніх засобів вела до нової якості фольклорного твору, нової форми його реалізації... у сценічній інтерпретації” [3, с.243].

Процес професіоналізації ансамблевого народно-інструментального виконавства в Україні має давнє коріння [13]. Водночас, у ХХ – початку ХХІ століття продовжується беззупинна професіоналізація народно-інструментального виконавства як беззаперечний історико-культурний факт сучасного художнього процесу. І навпаки – відродження, відтворення автентичної інструментальної та вокальної музики України професійно-академічними виконавцями на стилістичному, вторинному рівні функціонування фольклору. На противагу фольклорним колективам, народно-професійні ансамблі, оркестри зберігають і передають наступним поколінням свої творчі здобутки через нотну традицію (видання збірників, запис оркестрової партитури), а також запис аудіокасет, компакт-дисків.

Фольклорна ансамблева гра ґрунтується на виконавській стилістиці сольного інструментального виконавства, що у свою чергу зумовлює потребу постійного пошуку провідного “музики” нових мелодичних варіантів. “Мелодія – то ніби канва, основа, а приспівки, вслухайтеся, у кожнім селі інакші. То як у вишивці або ткацтві – кожен майстер в загальний узір щось додає свого. Можна заграти просто, гарно, а можна мелодію ніби прикрасити візерунками, як у різьбленій шкатулці...”, – наголошує П.Терпелюк [9, с.46]. Саме ця найголовніша типова риса індивідуального стилю народного музиканта окремо взятої локальної народно-виконавської традиції стала генеруючою у формуванні інструментального стилю народно-професійного виконавства сучасних колективів. Так, неповторність і колоритність звучання оркестру народної музики “Аркан” (м. Надвірна) полягає в майстерності та надзвичайній обдарованості керівника, віртуоза-скрипаля С.Орла. Самобутній виконавський стиль М.Ковцуняка вирізняє його оркестр “Гуцулія” (м. Коломия) серед інших віртуозністю виконавської орнаментики.

В оркестрі “Рапсодія” серед талановитих музикантів і керівників можна назвати П.Терпелюка, М.Петрину, Я.Щирбу, Р.Жилавого, Л.Никорака. 18 учасників колективу отримали спеціальну вищу музичну освіту III–IV рівня акредитації; 2 – спеціальну вищу музичну освіту I–II рівня акредитації; один – навчається в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника. Як зазначає керівник оркестру Л.Никорак, “сама професійна освіта музикантів, їхній високий виконавський рівень дозволяють поповнювати репертуарний список колективу класичними, концертно-віртуозними оригінальними авторськими композиціями, створеними на основі народного мелосу, виконання яких вимагає спеціальної музичної підготовки” [7].

У березні 2009 р. у приміщенні обласного муздраттеатру ім. І.Франка відбулося обласне свято “Тріумф” – вшанування лідерів економічного прогресу. В урочистому концерті свята брав участь муніципальний оркестр народної музики “Рапсодія”, який виконав два твори: Г.Дініку “Березнева хора” (соліст – О.Джуган (скрипка)), А.П’яцолла “Лібертанго” (соліст – заслужений артист України, професор М.Черепанин (акордеон)).

Духовне та творче єднання стало ідейним стрижнем оркестру – колективу музикантів-віртуозів вищого професійного гатунку, закоханих у свій виконавський жанр, здатних представити слухачеві сучасні барви української оркестрової народно-інструментальної музики. Постійний творчий пошук, любов до народної музики, безперервне удосконалення виконавської техніки, оновлення репертуару, репрезентація народно-професійної інструментальної культури Прикарпаття на концертній сцені, бездоганна й самобутня інтерпретація музичних творів, де Л.Никорак – диригент і соліст – стали основними засадами феноменологічної концепції творчої діяльності оркестру “Рапсодія”.

Аналіз концертно-виконавської діяльності представленого колективу дає підстави стверджувати, що професіоналізація виконавського стилю оркестру відбулась у першу чергу завдяки переосмисленню жанрової структури ансамблю “троїсти музики”; взаємопроникнення й взаємозбагачення фольклорного та класичного інструментарію, що спонукало до утворення народно-професійного оркестрового виконавства; трансформація народних пісенних і танцювальних ме-

лодій у вигляді оригінальних композицій, обробок, фантазій, в’язанок, редакцій, інструментовок, аранжувань стала важливим чинником у формуванні репертуарної політики колективу; підпорядкованість індивідуальних інтонаційних технік кожного учасника колективу єдності штрихової, динамічної, ритмічної одночасовості оркестрової вертикалі; камернізація оркестрового звучання, його якісне збагачення; трансформація побутування ансамблевого народно-інструментального та вокального фольклору в концертні виконавські форми.

#### Додаток

#### Основний концертний репертуар муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” Івано-Франківського ЦНД (1977–2009 рр.)

##### Інструментальні твори

1. Арський М. “Вечері” (соліст В.Пукаляк (кларнет)).
2. Балог Е. “Концертна полька” (солісти: дует І.Ровенко та В.Дутчак (цимбали)).
3. Банарюк Ю. “Концертна хора”.
4. Банарюк Ю. “Сирба з Яблони”.
5. Білогубик С. “Чардаш”.
6. Бурдін І. “Прелюдія і хора каприччозо” (соліст В.Ровенко (цимбали)).
7. Варіації на тему української народної пісні “Ой, гиля, гиля”.
8. “В’язанка лемківських мелодій”. Обробка С.Сулича.
9. “В’язанка українських народних мелодій”. Обробка Я.Щирби.
10. “Дікс-полька”. Аранжування Ю.Ковалю.
11. Дініку Г. “Жайвір”. Обробка Л.Никорака.
12. Дініку Г. “Березнева хора”.
13. Йову В. “Мелодія для душі” (соліст Л.Никорак (най)).
14. Йордакі Т. “Концертні варіації” (соліст В.Ровенко (цимбали)).
15. Йордакі Т. “Концертна сирба” (соліст Т.Слободян (цимбали)).
16. Камінський О. “Увиванець”.
17. “Карело-фінська полька”. Обробка Л. Никорака (солісти: В.Пукаляк, В.Галько (кларнет)).
18. “Карпатська мозаїка”. Фантазія на теми народних мелодій карпатського краю. Обробка Ю.Ковалю.
19. Коваль Ю. Фантазія на буковинські теми “Візерунки ковалю”.
20. “Коник-стрибунець”. Обробка Л.Никорака.
21. Кос-Анатольський А. “Рапсодія”. Соло для скрипки з оркестром.
22. Крецу В. “Дойна і музикуца”.
23. Крецу В. “Концертна сирба” (соліст П.Йосипенко (саксофон)).
24. Левицький І. “Українська рапсодія”.
25. Левицький Д. “Буковинські мелодії”.
26. “Лекурічі”. Молдавські народні мелодії в обробці Л.Никорака.
27. Марш із кінофільму “Білий птах з чорною ознакою”. Обробка Л.Никорака.
28. Миський І. Буковинські народні мелодії.
29. “Молдавська полька”. Обробка Л.Никорака.
30. “Молдавські мелодії”. Обробка Р.Жилавого.
31. Монті В. “Чардаш”.
32. Никорак Л. “В’язанка гуцульських мелодій” (для трійстих музик).
33. Никорак Л. “Фантазія на гуцульські народні теми”.
34. Никорак Л. “Фантазія на покутські народні мелодії”.
35. Орел С. “Привітальна”.
36. Орел С. “Різдвяна сюїта”.
37. Орел С. “Танцювальна сюїта”.
38. Орел С. “Фестивальний марш”.
39. Петерсон А. “Галоп” (солісти: дует І.Ровенко та В.Дутчак (цимбали)).
40. “Полька-дідусь”. Обробка Л.Никорака (соліст В.Пукаляк (кларнет)).
41. Польовий Ю. “Галицька барвіста” (соліст В.Пукаляк (кларнет)).
42. Польовий Ю. “Росяне намисто” (солісти: Л.Никорак (сопілка), В.Пукаляк, С.Шовгенюк (кларнет), І.Шургот, О.Джуган (скрипка), Т.Слободян, В.Ровенко (цимбали)).
43. Попадюк В. “Жартівливі мелодії” (соліст І.Суш (бугай)).
44. Попадюк В. “Жартівлива полька” (соліст Л.Никорак (сопілка)).
45. Попадюк В. “Карпатські візерунки”.
46. Попадюк В. “Коломийки на дводенцівці” (соліст Л.Никорак).



47. Попадюк В. “Концертна полька” (солісти: Л.Никорак, П.Петрунів (сопілка)).
48. Попадюк В. “Подільська полька”.
49. Попадюк В. “Українська фантазія”.
50. Попадюк В. “Фантазія на гуцульські народні мелодії для сопілки з оркестром” (соліст Л.Никорак).
51. Попадюк В. “Фантазія на українські народні теми для цимбал з оркестром” (соліст Т.Слободян (цимбали)).
52. Попічук Д. “Старовинний буковинський козачок”.
53. П’яццолла А. “Лібертанго” (соліст Р.Пасічняк (баян)).
54. Раду В. “Весняна хора”.
55. Раду В. “Журба за рідною хатою” для скрипки з оркестром (соліст О.Мартинець).
56. Римський-Корсаков “Політ джмеля”.
57. “Румунська полька”. Обробка Л.Никорака.
58. “Сирба”. Молдавський народний танець. Обробка Н.Блажина.
59. “Святкова хора”. Аранжування Л.Никорака.
60. “Святковий марш”. Обробка Л.Никорака.
61. Скорик М. “Мелодія”.
62. “Танцювальна сюїта”. Обробка Л.Никорака.
63. “Танцює Молдова”. Фрагмент із молдавської танцювальної сюїти. Обробка Я.Щирби.
64. Терпелюк П. “В’язанка галицьких народних пісень”.
65. Терпелюк П. “Друга рапсодія” для скрипки з оркестром.
66. Терпелюк П. Сюїта “Радуйся, Гуцуліє!”.
67. “Українська весільна полька”. Обробка Д. Попічука (соліст Л.Никорак (сопілка)).
68. Угорський народний танець “Чардаш”. Обробка М.Різоля, редакція Я.Щирби.
69. “Український сувенір”. Обробка Л. Никорака (солісти: Ю.Федорин, Р.Пасічняк (баян)).
70. Фібіх З. “Соловейко”.
71. Фоссен А. “Флік-флак”.
72. “Хлоп’ячі забави”. В’язанка українських мелодій для народних духових інструментів. Обробка Р.Жилавого.
73. “Хора Маре”. Обробка Л.Никорака.
74. “Циганська сюїта”. Обробка Я.Щирби.
75. Щирба Я. “Верховинські наспіви”.
76. Щирба Я. “Візитка”.
77. Щирба Я. “В’язанка українських народних мелодій”.
78. Щирба Я. “Дума і козачок”.
79. Щирба Я. “Молдавська сюїта”.
80. Щирба Я. “Українська танцювальна сюїта”.
81. Щирба Я. “Українська фантазія”.

#### Вокально-інструментальні твори

82. Барнич Я. “Гуцулка Ксеня” (соліст-вокаліст М.Петрик).
83. Білаш О. “Над горою місяць повен”.
84. “Весняний гай”. Сл. С.Пушика, муз. Ю.Коваля (соліст-вокаліст М.Петрик).
85. “Вишня”. Сл. В. Юхимовича, муз. О.Білаша (соліст-вокаліст М.Петрик).
86. “Вітер з гаєм розмовляє”. Сл. Т.Шевченка, муз. І.Фіцаловича.
87. “Віють вітри”. Арія Наталки з опери М.Лисенка “Наталка-Полтавка” (солістка-вокалістка Н.Головчак).
88. “Горянка”. Сл. Р.Юзві, муз. Ю.Коваля.
89. Грининин М. “Гей, Карпати” (соліст-вокаліст А.Петренко).
90. “Жито сію”. Сл. Ю.Рибчинського, муз. В.Верменича.
91. Закарпатська народна пісня “Посадила м черешеньку”. Інструментовка Л.Никорака (соліст-вокаліст С.Вишневецька).
92. Кропивницький М. “Соловейко”.
93. “Лісна”. Сл. Р.Юзві, муз. Ю.Коваля (соліст-вокаліст М.Петрик).
94. “Мав я раз дівчиненьку”. Сл. і муз. Р.Купчинського. Інструментовка Л.Никорака (соліст-вокаліст М.Петрик).
95. “Мамина вишня”. Сл. Д.Луценка, муз. А.Пашкевича, інструментовка Р.Жилавого (солістка-вокалістка О.Левицька).
96. “Не пора!”. Сл. І.Франка, муз. Д.Січинського.
97. “Ой у лузі червона калина”. Сл. С.Чарнецького, мелодія народна (соліст-вокаліст М.Кривень).
98. “Опівночі”. Сл. А.Теста, муз. Р.Коццолі та Дж.Компарі.
99. “Осіннє золото”. Сл. Д.Луценка, муз. І.Шамо.

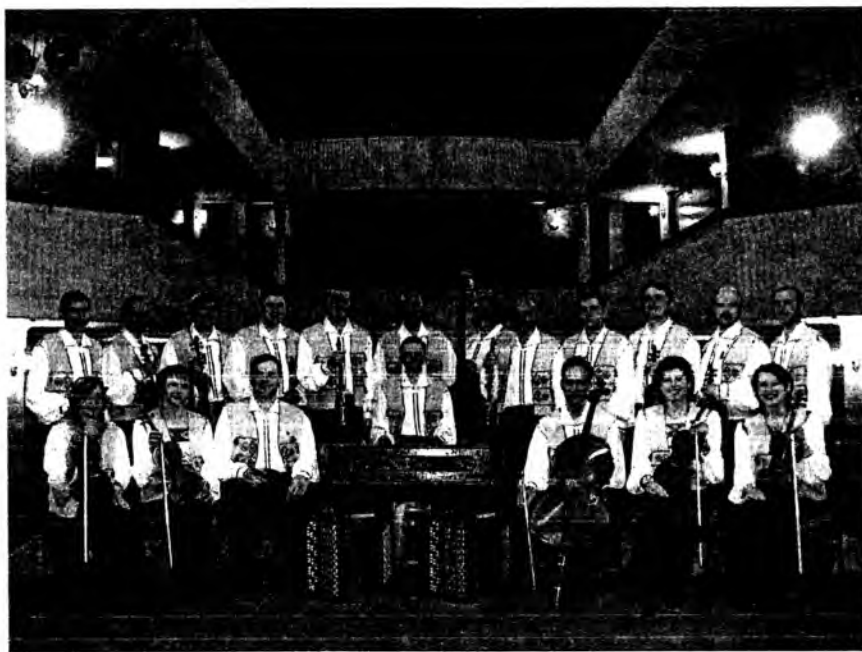
100. “Сопілка”. Сл. Б.Радиша, муз. В.Домшинського.
101. “Україно моя”. Сл. С.Дасевича, муз. М.Петрика (соліст-вокаліст М.Петрик).
102. Українська народна пісня “Вівці, мої вівці”. Інструментовка Я.Щирби.
103. Українська народна пісня “Гандзя”. Інструментовка Я.Щирби.
104. Українська народна пісня “Дошик”. Інструментовка Я.Щирби.
105. Українська народна пісня “Їхав козак за Дунай”. Інструментовка Л.Никорака.
106. Українська народна пісня “Місяць і зіроньки”. Інструментовка Л.Никорака.
107. Українська народна пісня “На вулиці скрипка грає”. Обробка Н.Нестерук.
108. Українська народна пісня “Ніч яка місячна”. Інструментовка Л.Никорака (соліст-вокаліст М.Петрик).
109. Українська народна пісня “Ой, джигуне, джигуне”. Інструментовка Л.Никорака (солісти: Н.Головчак, С.Вишневецька).
110. Українська народна пісня “Ой, зійди, зійди”. Сл. Т.Шевченка. Інструментовка Я.Щирби (соліст-вокаліст М.Петрик).
111. Українська народна пісня “Ой, казала мені Солоха”. Інструментовка Я.Щирби (соліст-вокаліст С.Вишневецька).
112. Українська народна пісня “Ой, я знаю, що гріх маю”. Інструментовка Л.Никорака (соліст-вокаліст С.Вишневецька).
113. Українська народна пісня “Тиха вода”. Інструментовка Л.Никорака (дуєт).
114. Українська народна пісня “Човен хитається”. Інструментовка Л.Никорака.
115. Українська народна пісня “Чорнії брови”. Інструментовка Я.Щирби.
116. Українська стрілецька пісня “Був собі стрілець”. Інструментовка Л.Никорака.
117. Українська стрілецька пісня “Гей, ви, стрільці січовії”. Інструментовка Л.Никорака.
118. Українська народна пісня “Ніч яка місячна”. Інструментовка Л.Никорака.
119. “Чом, чом, чом, земле моя?”. Сл. К.Малицької, муз. уклад Д.Січинського, обр. Б.Дерев’янка.

#### Музика до танцю

120. “Волоска”. Обробка Л.Никорака.
121. “Горянка”. Обробка Л.Никорака.
122. “Долинські дрібонькі”. Редакція Я.Щирби.
126. “Їхали козаки”. Обробка Я.Щирби.
127. “Покутська голубка”. Обробка Л.Никорака.
128. “Скакуха”. Редакція Я.Щирби.
129. Танець “Вишківський”.
130. “Увиванець”. Обробка Л.Никорака.
131. Український народний танець “Бойківчанка”.
132. Український народний танець “Гуцулка”.
133. Український народний танець “Прикарпатський”.

1. Архівні матеріали ОНМЦ м. Івано-Франківськ.
2. Архівні матеріали ЦНД м. Івано-Франківськ.
3. Волощук Ю. Професійна реконструкція фольклору у творчості скрипаля Сергія Орла / Ю. Волощук // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. – Вип. X–XI. – С. 242–248.
4. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис / С. Грица. – К. ;Тернопіль : Астон, 2007. – 152 с.
5. Іванішин Л. Народньо-професійне скрипкове виконавство Гуцульщини як соціо-культурне явище кінця XX – початку XXI століття / Л. Іванішин // Магістерська робота; кафедра музикознавства; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2007. – 90 с. – (Додатки).
6. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / П. Іванов. – К. : Музична Україна, 1981. – 111 с.
7. Інтерв’ю автора статті з керівником муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” Любомиром Никораком [Рукопис із фонограми]. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2009.
8. Карась Г. Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2001. – 288 с.
9. Качкан В. Барви веселки: оповіді про народних майстрів / В. Качкан. – К. : Молодь, 1981. – 168 с.
10. Михаць М. Зразковий гурт “Прикарпатські музики”: становлення та творчий поступ колективу / М. Михаць // Народньо-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конфер. ; ДДПУ ім. І. Франка. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 240–258.
11. Обласний фестиваль оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни” [Програма-запрошення]. – смт. Рожнятів, 2008.

12. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. М. Пасічняк. – Львів : [б. в.], 2007. – 17 с.
13. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття / Л. Пасічняк // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Вип. IV. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – С. 133–144.
14. Програма творчого звіту муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” [Буклет]. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2006.
15. Пушкар В. Гостинність сусідів / В. Пушкар // Культура і життя. – 2002. – № 32. – 11 вересня.
16. Світлина з домашнього архіву керівника муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” Любомира Никорака.
17. Світлина з домашнього архіву солістки-вокалістки оркестру народних інструментів “Рапсодія” Ольги Левицької.
18. Світлина з домашнього архіву учасниці оркестру народних інструментів “Рапсодія”, скрипальки Віри Рудзінської.
19. Спогади першого керівника оркестру народних інструментів “Рапсодія” Петра Терпелюка [Рукопис із фонограми]. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2009.
20. Федорак З. Народньо-професійне інструментальне виконавство як явище сучасної культури (на матеріалі народно-інструментальних колективів Івано-Франківщини) / З. Федорак // Магістерська робота ; Кафедра академічного інструментального виконавства ; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2008. – 89 с. – (Додатки).
21. Хай М. Музика Бойківщини / М. Хай. – К. : Родовід, 2002. – 303 с.
22. Шухевич В. Гуцульщина : в 2 ч. / В. Шухевич – 2-ге вид. // Журн. “Гуцульщина”. – Верховина, 1997. – 352 с. – Репринтне видання 1899–1901.



*В статті розглянуто творчу діяльність муніципального оркестру народної музики “Рапсодія” з Івано-Франківська в контексті взаємодії фольклорної та академічної виконавської традиції. Визначено особливості виконавського стилю колективу, а також розкрито репертуарні тенденції та їх взаємозв'язок з концертною діяльністю оркестру.*

**Ключові слова:** народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття, народно-професійне оркестрове виконавство, народно-інструментальна виконавська традиція, оркестрова народно-інструментальна музика, концертно-виконавська діяльність.

*In the article there were considered creative activity of Ivano-Frankivsk orchestra folk music “Rapsodia” in the context folk and academic of playing traditions. The peculiarities performing ensembles style of are determined and also revealed tendencies of repertoire and concert activity of orchestra.*

**Key words:** folk-instrumental art of Precarpathian, folk-professional orchestra playing, folk-instrumental playing tradition, orchestra folk-instrumental music, concert-playing activity.

УДК 786.8:781.68

ББК 85.315.46-13

Владислав Князєв

## ОРИГІНАЛЬНІ БАЯННІ ВИКОНАВСЬКО-ТЕХНІЧНІ ПРИЙОМИ В КОНТЕКСТІ ПРАКТИЧНОГО ВІДТВОРЕННЯ

*У статті висвітлено найхарактерніші для сучасної композиторської та виконавської творчості технічні засоби, новітні оригінально-фактурні знахідки баянного мистецтва. Виконавсько-технічні прийоми розглянуті в контексті їх практичного відтворення.*

**Ключові слова:** виконавська техніка, п'ятипальцева аплікатура, міхова техніка, оригінальна фактура, аплікатурно-клавіатурний малюнок.

Характерною рисою сучасної музики для баяна є переосмислення композиторами основних засобів виразності інструмента, незвичний підхід до використання фактурних ресурсів, упровадження нових композиторських технік та виконавсько-технічних прийомів, що відповідають критеріям сучасного камерно-інструментального мистецтва. Ці показники яскраво втілюються в композиціях А.Білошицького, В.Власова, Ю.Гомельської, С.Губайдуліної, В.Рунчака, С.Самодаєвої, К.Цепколенка та ін. Їхні твори становлять плідну основу для закріплення академічного статусу інструмента на концертній естраді.

Аналіз сучасної навчально-методичної та наукової літератури засвідчує, що до питання висвітлення характерних особливостей виконання сучасної баянної музики автори не звертаються, хоча в полі їх досліджень є питання творчості композиторів, особливостей фактури, жанрових та стилістичних особливостей творів (А.Шашевський [3], А.Чорноіваненко [4], В.Янчак [5] та ін.).

Мета даної публікації – на прикладі художньо-переконливого репертуарного зразка академічного напрямку продемонструвати найхарактерніші для сучасної композиторської та виконавської творчості технічні засоби, новітні оригінально-фактурні знахідки баянного мистецтва. Головне завдання пропонованої статті полягає в розгляді сучасних баянних виконавсько-технічних прийомів у контексті їх практичного відтворення.

Яскравим прикладом відображення на інструменті цих показників є творчість В.Рунчака, зокрема його цикл “Портрети композиторів”. Зупинимось докладніше на п'єсі “Російська”, присвяченій Ігорю Стравінському. Її блискуче презентував Павло Фенюк на I Міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів у м. Москва (1990 р.), де виборов із цим твором Першу премію. Повноцінне художнє відтворення п'єси неможливе без опанування останніх технічних новацій баянного виконавства.

Композиція написана в стилістиці І.Стравінського в неофольклорній манері. П'єса являє собою невеличку жанрово-зображальну сценку. У ній використане цитування оригінальних російських народних тем. Композитор досягає майже оркестрового звучання, повною мірою використовуючи тембро-регістровий і поліфонічний потенціал правої клавіатури та виконавські можливості готової й виборної системи лівої клавіатури як окремо, так і в поєднанні. Для повноцінного відтворення виконавець повинен досконало оперувати як усім спектром специфічно-баянних, міхових штрихів, так і в цілому технікою володіння міхом.

Починається п'єса розділом, що виконується тріольним рикошетом, акорди звучать у високій тисетурі, на піано, ніби імітуючи дзеленчання дзвіночків російської кінної упряжки. Звучання чується ніби здалека, це враження складається завдяки тихій динаміці, а також зіставленню звучання правої і лівої клавіатур інструмента з різним тембральним забарвленням, що створює враження простору, широти, деякої розмитості у звучанні. Міхові тріолі мають виконуватися легко, невимушено, цьому сприяє положення лівої руки у верхній частині лівого півкорпусу інструмента, при якому рикошет виконувати особливо зручно. Враження наближення кінної трійки створюється завдяки пониженому тисетури, а також збільшенню голосової маси та динаміки в обох клавіатурах (6 т.): у правій реєстр змінюється з “баяна” на “тутті”, а в лівій застосовується комбінація з мажоро-мінору на готовій системі, що природно додає кількість звуків в акорді. Тематичні та підголоскові проведення в басах слід проводити маркатним атакуванням. Особливо яскраве втілення оркестрового звучання спостерігається в 17–20 т. На фоні витриманої терції у верхньому реєстрі середній голос легатно проводить мелодичну фігурацію. Зв'язно-роздільне звучання досягається завдяки різноспрямованому міховому *portato*. Оскільки в цьому епізоді фонове зображення є домінуючим, для яскравішого підкреслення звучання правої

клавіатури басовий підголосок потрібно виконати більш гостро, маркатним атакуванням. У цілому, цей чотиритакт відображає ніби гомін натовпу на ярмарку й служить фоном, на якому відбувається музичне ілюстрування різноманітних жанрово-побутових сцен.

Характер музики раптово змінюється витонченим мотивом у лівій клавіатурі, що нагадує награвання шарманки. Для точного відображення цього настрою потрібно уважно слідкувати за динамічною рівністю звучання й однаковим продовженням ритмічних тривалостей. Великого значення набуває точне акцентування першої долі такту при частій зміні метричного розміру, окрім того, на другому плані має відбуватися легке виділення шістнадцятки на розжим, при епізодичному “обігранні” слабких долей такту різноспрямованими рухами міха. Витончена, граціозна тема, яка проводиться на цьому фоні в правій клавіатурі, вводить слухача в атмосферу російського ярмаркового балагана. Перший віртуозний пасаж має прозвучати як пальцеве *glissando*; він впливає в першу долю наступного такту. Руку потрібно ніби вкласти в пасаж, при виконанні застосовується прийом *leggiere*. Тема проводиться на *non legato*, яскравості та гостроті їй додає також регістр пікколо, якому притаманні ці показники. У цьому епізоді зокрема та у творі загалом фонічність звучання набуває особливо великого значення: вона відображає настрій народного свята і час від часу виходить на перший план, на її тлі висвітлюються різноманітні жанрово-побутові епізоди.

Точний, чіткий показ усіх фактурних пластів і мелодичних ліній різноманітними штрихотехнічними засобами вимагає значної технічної досконалості. Тому для чіткості передачі образного змісту штрихова диференціація необхідна, кожна лінія має відтворюватися у своїй, певній штриховій сфері.

Наприклад, після першого проведення теми, у 25 т. акордовий епізод на мить демонструє ніби загальну картину дійства. Для його відображення характерним є застосування роздільної штрихової палітри, у даному випадку *staccato*. Таким чином, останній, витриманий звук теми опиняється у своєрідному фонічному стакатному обрамленні. Наступне проведення відтворюється із підголоском на тлі верхнього витриманого фа, пасаж і трелі в другій мелодичній лінії вимагають вироблення достатньої незалежності пальців для їх повноцінного відтворення. Останній гамоподібний пасаж має виконуватись як “максимально швидкий “глісандуючий” рух пальців, без підймання або інших явно виражених форм руху, на тлі загального спокою руки, яка злегка спирається на наскрізний потік стрімкого руху пальців” [1, с.36]. У наступному двотакті, за рахунок відтворення специфічної гармонії та своєрідних міхових прийомів, відбувається неначе музично-візуальна імітація награвання на старовинній російській гармоніці. На цьому фоні проводиться таке тематичне проведення, яке мелодично схоже до попереднього й складається із тематичного та імітаційного фактурних пластів.

Раптова зміна характеру звучання відбувається в наступному чотиритакті, що починається з *sr* із подальшим динамічним наростанням. За рахунок проведення на правій клавіатурі однорідних віртуозних мелодичних фігурацій, насичених трелей знов змальовується загальна картина людського натовпу, на фоні якої в лівій клавіатурі відтворюється ритмічно змінений мотив, що нагадує звучання шарманки. Віртуозний пасаж тридцять другими леджієро переносить звучання в наступний такт, де мотив у виборній системі вже імітує награвання на балалайці, що надалі видозмінюється у віртуозні фігурації, які повинні звучати синхронно з терцовими проведеннями в правій руці, разом складаючи сонористичний фон тризвучних акордових побудов. При виконанні даного такту потрібна чітка акцентуація, гострота, ясність звучання. Синхронність виконання й однакоє штрихове забарвлення віртуозних пасажів у різних мануалах є обов’язковим, воно вимагає належного слухового контролю за виконанням. Динамічне зростання має відбуватися поступово, разом з ущільненням фактури та зменшенням ритмічних тривалостей, адже “само до динаміки в широкому її розумінні (йдеться про безперервно змінювану напругу звучання) зводиться дія як композиторських, так і виконавських виражальних засобів” [1, с.68].

У даному епізоді технічний матеріал не є складним. Композитор враховує специфіку побудови клавіатур інструмента й застосовує доволі зручні фактурні формули, які, особливо під час застосування допоміжних рядів у правому та лівому мануалах баяна, використанні п’ятипальцевої аплікатури, можуть виконуватись у дуже швидких темпах.

Симфонічність звучання, що яскраво втілюється в наступному періоді (43–51 т.) за рахунок акордово-інтервальних фігурацій, октавних проведеннь, поліплановості фактури та широкого діапазону, ставить вимогу до трьох нотних станів, відповідно до гри одночасно на всіх трьох

мануалах інструмента. Такий принцип фактурно-технічного втілення характерний для баянних композицій останніх десятиліть. Цей епізод особливо складний для виконання лівою рукою, яка, окрім роботи на двох клавіатурних системах, відповідає за гучний, у даному випадку динамічний фон та якісне міхо-пальцеве артикулювання. Для відтворення такого типу фактури потрібна досконала координація характеру рухів міха й роботи пальців на клавіатурах. “Складність аплікатури й виключно дотиковий спосіб орієнтування примушує баяніста постійно розпорошувати увагу між всебічним осмисленням фактури, прийомами ігрових рухів пальців з одного боку, і технікою ведення міха – з другого боку” [2, с.153]. Тут потрібне широке застосування багатоплощинної уваги.

Тема проводиться на виборному звукоряді з ямбічної побудови та починається з квінтолі. Для якісного відтворення віртуозного пасажу необхідно використати допоміжний четвертий ряд клавіатури або, застосовуючи аплікатурний принцип “пальці в ряд”, виконати його, вживаючи всі пальці лівої руки, включно з великим. Пасаж повинен без паузи влитися в наступний за ним октавний тематичний мотив, що проводиться стрибковим рухом, маркатним атакуванням. Для повноцінного відтворення відповідного характеру звучання, що знаходить своє відображення в зазначених автором штрихах, використання допоміжного четвертого ряду є необхідним, зокрема в моментах, де застосовується штрих *legato*. Окрім того, це сприяє наближенню руки до звукоряду готової системи, яка почергово проводить підголосок і наступний за ним тріольний тематичний мотив. Протягом чотирьох тактів він наскрізно відтворюється в кожному фактурному пласті на обох клавіатурах, нагадуючи імітаційні переклички в різних оркестрових групах. Після проведення на виборній клавіатурі ця тріольна тема постійно звучить на тлі інтервально-акордової педалі та різноманітних віртуозних, мелодичних фігурацій. Важливо, щоб цей мотив, незважаючи на відтворення його в різних мануалах і теситурі, постійно прослуховувався й відтворювався в однаковому штриховому втіленні – на *non legato*. У кожному проведенні це досягається різними технічними засобами. Це не складе значних труднощів, на готовій системі спостерігається октавне подвоєння, що природно збільшує масу звука, а тому більш масивні басові голоси добре прослуховуються на фоні вищих регістрів. Їх виділення відбувається за допомогою гострої атаки звука та незначного міхового акцентування, причому особливу увагу слід звернути на більш сильне акцентування першої ноти в кожній тріолі. Проте, щоб тематичний мотив яскравіше прослуховувався, міхове акцентування повинно проводитися активніше. Пасажі на правій клавіатурі, які виконуються в цей момент, мають прозвучати більш гостро, наближено до *non legato*. Найяскравіше міхо-пальцеве виділення теми має відбутися у високій теситурі на правій клавіатурі (49 т.) на тлі висхідних пасажів на виборному звукоряді, які виконуються сухим *non legato*. У цьому фрагменті спостерігається своєрідне перехрещення голосів – в одній октаві, на одних звуках одночасно звучать як мелодія, так і акомпануючий фон. Така фактура доволі часто зустрічається в оригінальних композиціях.

Доволі складним завданням є опанування поліритмії, яка постійно проходить у вигляді накладення вісьмох тридцять других тривалостей на тематичну тріоль, причому як у лівій, так і в правій клавіатурах. Опанування цих труднощів пов’язане із застосуванням розподіленої слухо-моторної уваги. Фонічні фігурації на правій клавіатурі не складають значних технічних труднощів. Зручним є виконання п’ятирядною, позиційною аплікатурою, яке відкриває шлях до їх відтворення в гранично швидких темпах. Віртуозні пасажі повинні без цезури влитися в наступну частину (51 т.), в якій відбувається кульмінація першої хвилі розвитку.

Для виконання п’ятизвучних, речитативних, акордових інтонацій застосовується вага всієї руки. Потрібне в даному епізоді *staccato* досягається “кистьовим ударом зверху при певній фіксації півкола, утвореного п’ястям та пальцями” [2, с.137]. Необхідно стежити за однаковою мірою витриманості всіх тривалостей та артикуляційною наповненістю звучання, яке не повинно бути занадто сухим і коротким, а більш важким, міцним, наближеним до *non legato*. Низхідна зв’язка двох акордів на *legato* вимовляється завдяки легкому повороту кисті в напрямку руху та глісандуючому ковзанню всіх пальців з акорду в акорд. Однаковий аплікатурно-клавіатурний малюнок та зафіксоване положення пальців дозволяє виконати це поєднання чітко й ефективно. Подальше відтворення акордової фактури в кульмінаційному епізоді повинно відбуватися за допомогою вертикальних вібруючих рухів пальців і кисті.

Октавні басові проведення (68–74 т.) беруться твердим атакуванням і проводяться стрибковим рухом, *tenuto*, на тлі максимально гострих маркатних акордів на правій клавіатурі.



Наступна п'ятитактова побудова починається різким динамічним спадом. Вона виконує функцію тематичного прошарку між попередньою кульмінацією та наступним музично-динамічним розвитком, що побудований на мелодії російської народної пісні "Світить місяць". Чотиритактове поліфонічне проведення демонструє цю тему в двоголосному канонічному викладі з фонічним прошарком репетицій поміж голосами. Виконання на правій клавіатурі одночасно двох мелодичних ліній – мелодії на *legato* та акомпануючого підголоска на *non legato* – потребує чіткої аплікатурної та рухової скоординованості всіх частин руки, незалежності пальців.

Певну технічну складність у лівій клавіатурі становлять швидкі переходи з виборної системи на готову й навпаки, що застосовуються у творі. Часто на протязі паузи потрібно встигнути натиснути перемикач і водночас здійснити доволі великий стрибок у наступний звук на іншому звукоряді інструмента. Для впевненого відтворення ці епізоди необхідно добре опрацювати в повільних і середніх темпах при максимальному наближенні руки до клавіатури. Широке використання в композиторській творчості як окремо, так і в різноманітних комбінаціях музично-виражального потенціалу обох мануалів лівої клавіатури інструмента є типовим для сучасних оригінальних композицій для баяна та, відповідно, ставить перед виконавцями вимогу досконалого володіння технікою раптового переходу з мануалу на мануал або синхронного виконання на двох звукорядах водночас, що й прослідковується при виконанні даної п'єси.

У наступній частині відбувається поступове прискорення темпу. Важливо, щоб воно відбувалося без різких зрушень. Це набуває вагомості також із тієї причини, що партію лівої руки доволі складно якісно виконати у швидкому темпі. Мелодія проходить у басах на готовій системі, виконується стрибковим рухом та виділяється чітким маркатним атакуванням, на неї фонічно накладаються акомпануючі, ритмічні фігурації готових акордів. У правій клавіатурі проходять варіації секвенційного типу. Вони відіграють другорядну тематичну функцію. У 84 т. варіацію потрібно провести у повільному темпі, чітко диференціюючи штрихове забарвлення, відповідно до авторських вказівок, яскраво розмежовуючи *legato* та *staccato*. Досить складними є переходи з готового звукоряду на виборний і, навпаки, у 87 та 91 тактах. Вони складають певну технічну трудність з огляду на швидкий темп та миттєве попадання в перший із чотиризвучних акордів на виборному звукоряді, які потрібно провести витриманим *non legato*.

Акордова техніка на лівій клавіатурі є досить складним елементом для виконання, через зазначену вище біфункціональну специфіку роботи лівої руки, тому для якісного, впевненого відтворення треба максимально наблизити руку до клавіатури, що дозволить легше зорієнтуватися й чітко виконати акордову послідовність. Треба уважно стежити за одночасним взяттям усіх чотирьох звуків, слідкуючи, щоб акорди звучали монолітно.

У завершальній побудові, одночасно з повторенням початкового мотиву, з якого починається твір, відбувається різка зміна настрою. Частина виконується міховим рикошетом і створює своєрідне тематично-штрихове обрамлення п'єси. Технічну складність являє стик попереднього та заключного фрагментів 95–96 т. Їх потрібно виконати чітко й без цезури, незважаючи на зміну фактури та штриха, а також чергового стрибка в лівій руці з готового звукоряду на виборний. Стрибок має відбутися миттєво, кисть треба одразу зафіксувати над потрібними клавішами, щоб точно відтворити рикошет, одночасно з яким динаміка на вершині гучності переривається несподіваним *sp.* Для досягнення виразної передачі контрасту ліву руку треба раптово розслабити до мінімального робочого тону.

Наступний віртуозний фрагмент виконується в дуже швидкому темпі і є кульмінацією твору. Зручна фактура та застосування аплікатурного принципу "пальці в ряд" у правій клавіатурі дозволяють виконати фрагмент у гранично швидкому темпі. Мелодія, що виконується на готовому звукоряді, проводиться з підкресленим акцентуванням, штрихом *marcato*; у правій руці застосовується перлинна техніка. Звучання пасажів дзвінке, чітко окреслене, бісерне. Потрібно відчувати безперервну опертість пальців у дно клавіатури, що забезпечується завдяки ваговій грі. Експресивність розвитку втілюється завдяки гучній динаміці, виразній артикуляції, чіткій акцентуації й швидкому темпу. Для підсилення напруги перед кодою (111 т.) композитор застосовує прийом, коли при низхідному пасажі відбувається динамічне крещендо, що обривається раповим *sp.* Напруга зростає завдяки тривалому звучанню на готовому звукоряді лівого мануалу зменшених септакордів, що зручно виконуються завдяки однотипності клавіатурного малюнку, їх гамоподібній послідовності, а також поступовому динамічному наростанню, яке досягає апогею в останніх трьох тактах п'єси.

Проаналізований твір яскраво демонструє розмаїття образно-інтонаційних знахідок в оригінальній музиці для баяна та її самобутню інструментальну специфіку. Своєрідний виконавсько-технічний комплекс виражальних прийомів виявляє значний художній потенціал сучасного концертного інструмента в руслі його ствердження в академічному мистецтві. З огляду на високу художню собівартість, природним є широке представлення даної п'єси в репертуарі як провідних майстрів, так і молодих баяністів.

1. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов. – К. : Видавництво ім. Олени Теліги, 1998. – 112 с.
2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 1997. – 240 с.
3. Сташевський А. Я. Музика про життя... аналітичні есе баянної творчості : монографічне дослідження / А. Я. Сташевський. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – 199 с.
4. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / А. Д. Черноіваненко. – Одеса : [б. в.], 2000. – 170 с.
5. Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогодні професійного баяніста (на прикладі "Восьми джазових п'єс" для баяна В. Власова) : збірник матеріалів науково-практичної конференції Львівська баянна школа та її видатні представники. – (Старий Самбір, 23 квітня 2005 р.) / В. Янчак. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 139–143.

*В статті освещены характерные для современного композиторского и исполнительского творчества технические средства, новаторские оригинально-фактурные находки баянного искусства. Исполнительско-технические приемы рассматриваются в контексте их практического воспроизведения.*

*Ключевые слова: исполнительская техника, пятипальцевая аппликатура, меховая техника, оригинальная фактура, аппликатурно-клавиатурный рисунок.*

*The article reveals the most typical for modern composer and performing creative work technical methods, the latest originative and texture findings of accordion art. The performing and technical methods are considered in the context of their practical reproduction.*

*Key words: a performing technique, five-fingered fingering, a pair of bellows technique, an originative texture, fingering and fingerboard picture.*

УДК 78.071.2

ББК 85.315.19

Світлана Хащеватська

## СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

*Стаття присвячена виконавській діяльності відомого в Україні та за її межами професійного колективу в жанрі народної інструментальної музики – Національного оркестру народних інструментів України.*

*Ключові слова: концертний репертуар, народно-оркестровий колектив, українські народні інструменти, виконавський стиль.*

Еволюція народно-інструментальної музики України впродовж минулих століть утворила міцний фундамент для появи та функціонування такого явища сучасної музичної культури, як Національний оркестр народних інструментів України.

Утвердження нового тембрового організму, який виник на національній фольклорній основі як сукупність поширених у народному побуті й вдосконалених музичних інструментів вимагає сьогодні докладного вивчення.

Процесам розвитку окремих аспектів оркестрового виконавства на народних інструментах присвячені теоретичні дослідження таких науковців: А.Гуменюка [1], М.Давидова [4], В.Комаренка [7], О.Льченка [6], Ю.Лошкова [8], М.Лисенка [9], В.Откидача [11], В.Гуцала [2–3] та ін.

Водночас процеси художнього зростання, етапи становлення виконавської майстерності та формування творчого обличчя провідного виконавського колективу малодосліджені, тому вони є актуальною, необхідною й вагомою сферами наукового інтересу.

Майже сорок років існує Національний оркестр народних інструментів України. За цей час він перетворився у великий колектив. Його виконавська діяльність набула широкого визнання й високої оцінки мільйонів слухачів.

Художнє зростання оркестру нерозривно пов'язане з розквітом українського виконавського мистецтва і музичної культури, з досконалою системою музичної освіти та зі зверненням до жанру народної інструментальної музики відомих сучасних композиторів, диригентів, співаків та інструменталістів.

Високий рівень виконавської культури, розвиток таких важливих засобів масової інформації, як радіо й телебачення, зрозуміло, не могли не позначитися на діяльності колективу й формуванні його творчого обличчя.

Відкриття класів народних інструментів у музичних школах, училищах і вищих навчальних закладах дозволили створити струнку систему навчання. Виконавці на бандурах, кобзах, сопілках, цимбалах стали отримувати таку ж освіту, як скрипалі, піаністи й музиканти інших спеціальностей. Значно підвищилась якість підготовки спеціалістів на народних інструментах, що надало можливість Національному оркестру народних інструментів України поповнювати склад висококваліфікованими музикантами.

Укомплектований, головним чином, музикантами з вищою освітою, Національний оркестр народних інструментів України став одним із кращих виконавських колективів України. Йому підвладні різноманітні за стилем і характером твори зі складною гармонічною мовою й метро-ритмічною структурою.

Надзвичайно важливу роль у професійному становленні колективу відіграли талановиті музиканти. Їх висока культура, ерудиція, досвід, знання й особливості творчого підходу до інтерпретації різноманітних музичних творів не могли не вплинути на формування виконавського стилю оркестру. Позначилися на репертуарі й манері виконання колективу також і специфіка його роботи, пов'язана з постійною концертною діяльністю й великою кількістю гастролей як в Україні, так і за її межами. Національний оркестр народних інструментів України, на відміну від інших подібних колективів, відзначається своєрідним тембровим забарвленням, що пов'язане з особливостями його інструментального складу. Завдяки вмільому використанню оркестрових груп, а також застосуванню народних струнних, духових й ударних інструментів його звучання набуло яскравого національного колориту.

Виконання оркестру відзначається естрадністю, яскравістю, контрастністю динаміки й водночас надзвичайною витонченістю, перекопливістю й артистизмом. Щодо репертуару, то він також має глибоко національний характер. Українські народні пісні, народна інструментальна музика, композиції сучасних авторів, що базуються на національному мелосі, а також українська класика займають у його концертних програмах провідне місце. Музика, яку виконує оркестр, образна, емоційна й доступна для сприйняття широкого кола слухачів.

Сьогодні оркестр досяг високої професійної майстерності, що дозволяє йому вирішувати складні творчі завдання. Він виробив власний виконавський стиль, який відрізняється характеристичністю яскравої палітри й особливістю використання народних інструментів, манерою звукодобування й розмаїттям динамічних градацій, широким репертуаром і т. д. Зрозуміло, що виконавський стиль оркестру було сформовано не відразу. Його становлення відбувалося паралельно з розвитком самого колективу й було пов'язане з багатьма подіями його творчої біографії.

Оркестр створено 1969 року, хоча дискусія в пресі з приводу організації колективу розпочалася ще 1959 року. Він був організований Музично-хоровим товариством України за ініціативою народного артиста України Сергія Козака й письменника Олександра Чумака.

Найпершою проблемою, яка постала перед новоствореним колективом, став підбір талановитих виконавців, котрі б не лише бездоганно володіли своїм інструментом, але й були здатними до оркестрової гри.

До оркестру були запрошені кращі випускники консерваторій Києва, Донецька, Харкова та Львова. Колектив оркестру нараховував 50 чоловік. Художнім керівником було призначено Якова Івановича Орлова, досвідченого музиканта й диригента, знавця фольклору та народної пісні, колишнього керівника оркестру Державного заслуженого народного хору ім. Г.Верьовки. Помічником і другим диригентом було призначено теж молодого й перспективного музиканта Віктора Омеляновича Гуцала.

Спочатку інструментальний склад оркестру нараховував три оркестрові групи: струнну (смичковий квінтет, бандури, цимбали), духову (сопілки, сурми, флейти, дерев'яні труби, тромбон), ударну (литаври, бубон) та деякі епізодичні інструменти (трембіта, бугай, козобас) та ін. За основу побудови оркестру було взято ансамбль “троїсті музики”.

Виконавський рівень музикантів оркестру був однаковим, проте достатнього досвіду спільного музикування в такому колективі вони не мали. Велике бажання створити разом народну музику й репрезентувати її слухачеві надихало колектив оркестру на усвідомлене вироблення традицій, основ і засад такого музикування. Саме це дозволило багатьом музикантам підвищити свою виконавську майстерність, зрости і духовно, і професійно.

Перший відкритий концерт колективу відбувся 12 квітня 1970 року на сцені Київської опери. Зі вступним словом виступив Михайло Стельмах. В основу репертуару було покладено “народну музику, а також твори українських радянських композиторів, композиторів братніх республік Радянського Союзу, зразки вітчизняної та світової класики, які за своїм змістом і характером відповідають художньо-виражальним можливостям оркестру” [5, с.52]. У програмі концерту були такі твори: коломийка “Гонивітер” з балету “Сойчине крило” А.Кос-Анатольського, “Чуєш, брате мій” в оркестровій обробці В.Полевого, “Веснянка” В.Гуцала, “Безконечна” І.Іващенко, “Плескач” Г.Верьовки, вальс із музичної драми “Ялинка” В.Ребікова (інструментування Я.Орлова), а також “Козачок” (фінал із симфонії невідомого автора XIX ст.), увертюра до опери “Чорноморці” М.Лисенка. Завершував програму “Запорізький марш”, який уперше записав від народного кобзаря Євгена Адамцевича відомий фольклорист Олександр Правдюк, а класично опрацював й оркестрував Віктор Гуцал.

Газета “Радянська Україна” писала: “Молодий оркестр справді весняно квітнув барвами, був напрочуд єдиним і виразним мовою своєю, обіцяючи вияви ще не знаних джерел краси. І то – найкраща атестація художнім починанням нового мистецького колективу” [12]. Цей виступ показав, що “новонароджений колектив відразу міцно стає на ноги, має великі перспективи і невичерпні можливості” [5, с.53].

Після успішних концертів у Києві колектив здійснює гастрольну подорож по Україні (Львів, Івано-Франківськ, Луцьк, Рівне, Одеса).

Художню своєрідність колективу, його міцні зв'язки з традиціями української народної музичної творчості визначав репертуар оркестру, який налічував у цей період майже 60 творів, переважна більшість яких – обробки народних пісень і танців, а також п'єси, створені на їх основі.

Авторами багатьох композицій ставали самі керівники й артисти оркестру. Такі народно-інструментальні твори, як “Гопак” Я.Орлова, “Запорізький марш” В.Гуцала, “Музичні візерунки” Д.Попічука, “Гуцульські наспіви” Т.Ремешила, “Буковинська коломийка” І.Міського посіли своє усвідомлене місце в репертуарі оркестру.

Вагомого значення в репертуарі колективу набувають перекладення творів українських композиторів-класиків. Ці твори були невеликими за обсягом, зручними за фактурою й близькими за характером до звучання українських народних інструментів. Наприклад, “Веснянка” О.Білаша, “Гумореска” В.Барвінського, “Поема-рапсодія” М.Дремлюги, “Думка-шумка” М.Завадського, “Романс” М.Калачевського, “Елегія” М.Лисенка, “Старовинна пісня” С.Людкевича, “Карнавал” І.Поклада та ін.

Активна творча співпраця з оперними співаками світового рівня, яка розпочалася від перших гастрольних концертів, ще більше розширила виконавську палітру оркестру. Українські народні пісні й особливо романси “Де ти бродиш, моя доле?” М.Кропивницького, “Ми підем, де трави похилі” П.Майбороди, “Коли розлучаються двоє” М.Лисенка, авторські пісні О.Білаша, І.Шамо, В.Верменича, А.Кос-Анатольського стали класичними у виконанні Анатолія Солов'яненка, Миколи Кондратюка, Сергія Козака, Миколи Фокіна.

Від початку концертної діяльності оркестр стали запрошувати для участі в радіопередачах, і це ставило перед колективом нові творчі завдання. Потрібна була чіткість й організованість у роботі, постійне оновлення репертуару, оперативність і ретельність у підготовці програм. Окрім виступів на радіо колектив багато виступає на концертних майданчиках і великих сценах Києва, у тому числі в музеях, у Малому залі Київської консерваторії, у Колонному залі ім. Лисенка, у палаці “Україна”.

Своєрідності колективу надавали виступи однорідних інструментальних ансамблів, створених із числа учасників оркестру: ансамбль бандуристів, ансамбль скрипалів, ансамбль сопіларів, ансамбль “троїсті музики”.

Пошуки нових творів, вибудова їх у певному порядку, випробовування різних засобів інструментування й можливостей окремих інструментів та інструментальних груп сприяли народженню нової системи створення концертних програм, які до того ж були ще й програмами відновлення української музичної культури. Це були взаємопов’язані програми, які вели оркестр до досконалості.

70-ті роки стали для оркестру періодом творчого пошуку не тільки репертуару, а й вдосконалення його інструментального складу. Введення нових інструментів – родини ладкових кобз, ладкової ліри і баяна – значно розширили виразові можливості оркестру й надали його звучності більш яскравого національного колориту. В оркестрі визначилися шість основних інструментальних груп: струнно-смичкова, бандурна, група кобз, цимбалів, духова й ударна групи, які забезпечували повноцінне звучання кожної інструментальної групи окремо та ансамблеву злагодженість між собою, повноцінний оркестровий діапазон, різноманітність тембральних барв, технічну рухливість, тембральну єдність, динамічну контрастність. Остаточна робота з комплектування оркестрових груп та інструментальних родин оркестру була завершена 1974 року. Оркестр народних інструментів перейшов у підпорядкування міста Київ і здобув назву – Київський оркестр народних інструментів.

Для успішного культивування оновленого інструментального складу оркестру Я.Орлову потрібно було напрацьовувати власний репертуар з оригінальних творів для оркестру, створених професіональними композиторами.

Аналіз концертних програм цього періоду свідчить про те, що саме відсутність оригінальної літератури привело до того, що в репертуарі оркестру, окрім творів української класики, значне місце посіли переклади творів світової класики. Значну кількість перекладів здійснювали такі автори, як В.Кирейко, В.Полевий, Д.Пшеничний, А.Кожем’якін, Я.Орлов, В.Гуцал. Серед них, наприклад, “Фантазія на дві українські теми” М.Лисенка, “Українська соната” А.Коломійця, “Українська симфонія” М.Калачевського, “Іспанський танок” М.Скорика, “Козачок” М.Овсянико-Куликовського, “Вальс-фантазія” М.Глінки, “Фарандола” із сюїти “Арлезіанка” Ж.Бізе, “Богатирські ворота” із сюїти “Картинки з виставки” М.Мусоргського, вступ до опери “Семен Котко” С.Прокоф’єва, “Російська фантазія” М.Будашкіна, “Наслідкування Альбенісу” Р.Щедрина, “Сумний вальс” Я.Сібеліуса та ін.

На першому етапі це було правильним шляхом, тому що, з одного боку, продемонструвати високий виконавський рівень оркестру можна було на усталених у цивілізованому світі музичних стандартах. А з іншого – темброва сфера оркестру була напрочуд близькою широкому загалу слухачів і забезпечувала через фактор “психологічної довіри” до народно-інструментальних тембрів можливість першого знайомства з багатим світом класичного музичного надбання. Те, що могло не сприйматися багатьма слухачами в оригінальному звучанні, скажімо, симфонічного оркестру, ставало зрозумілим у звучанні оркестру народних інструментів.

Щодо обробок народних пісень і танцювальної музики, то в концертах їх виконували не більше трьох-чотирьох. Іноді їх кількість збільшувалася за рахунок виконання вокальних творів солістами-співаками та інструментальних – солістами-інструменталістами.

Перше десятиріччя фактично було періодом становлення оркестру. Воно пов’язане із формуванням колективу та його першими кроками в сумісному музикуванні, з визнанням за ним прав професіонального оркестру й першими творчими успіхами, з пошуками шляхів свого вдосконалення й створенням перших зразків концертного репертуару.

Зрозумілим стає й те, що окреслити певні риси виконавського стилю оркестру в ці роки важко. На це були свої об’єктивні причини, які заважали серйозній і планомірній роботі колективу (передавання оркестру іншій організації, відсутність належних умов для творчості тощо).

Я.Орлов не встиг здійснити все заплановане, але йому вдалося спрямувати діяльність колективу на шлях створення свого, яскраво окресленого творчого обличчя. Беручи до репертуару твори композиторів світової класики, оркестр підняв свою виконавську планку. Адже не секрет, що виконання знайомої класичної музики вимагало від оркестру високої культури, знання стилю та бездоганного ансамблю.

Після загибелі Я.Орлова, з 1981 року в оркестрі відбувається часта зміна керівників, а відтак – різкі хитання в репертуарній політиці, відсутність організаційної і творчої дисципліни. Усе це негативно впливало на професійний стан оркестру. Значна частина репертуару створюється керівниками колективу, що призводить до втрати контактів із молодими композиторами.

Отже, оркестру треба було не тільки поновити свою майстерність, але й внести дещо якісно нове у свою діяльність.

З 1984 року художнім керівником Київського оркестру народних інструментів стає Віктор Гуцал, і з його діяльністю розпочинається новітній етап в історії колективу.

Першим і найважливішим завданням у цей період стає збереження традицій, на яких розпочинав свою роботу оркестр, відтворення всього концертного репертуару й напрацювання нового. Збереження неповторного колориту й пошук нових звукових фарб, створення нових ансамблів із числа учасників оркестру й відновлення органічної народної манери гри на музичних інструментах. Керівник колективу добре розумів, що саме такий професіональний колектив, як Київський оркестр народних інструментів, покликаний відтворити розмаїття народної музики всіх регіонів України. Перед українськими композиторами постає завдання творчої інтерпретації кращих зразків народної інструментальної музики Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини. З’являються перші віртуозні концертні твори, створені композиторами спеціально для цього оркестру, які якнайкраще виявляють його специфіку й використовують усі можливості народного інструментарію: “Подільський козачок” І.Вимера, “Варіації на тему української народної пісні “Льон” і “Закарпатський весільний танок “Березнянка” К.М’яскова, “Троїсті музики” і “Танцювальні награвання” В.Гуцала, “Полька” М.Різоля, “Гуцульська фантазія” С.Орла, “Буковинські козачки” В.Геккера та ін.

Новим кроком у роботі оркестру в ці роки стає активне залучення до всіх концертних програм творів українських композиторів-класиків: М.Лисенка, Л.Ревуцького, М.Леонтовича, М.Вербицького, М.Калачевського, М.Завадського, С.Гулака-Артемівського та ін. Такі твори, як “Увертюра до опери М.Лисенка “Чорноморці”, “Романс” і “Козачок” М.Калачевського, “Козак” М.Завадського, “Симфонія” М.Вербицького, “Інтродукція до опери “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського, “Прелюдія” Л.Ревуцького стабільно ввійшли до концертного репертуару оркестру.

Головною метою, яку переслідував В.Гуцал у цей період, стало створення оригінальної літератури для оркестру. Це завдання було не з простих, оскільки не всі професійні композитори мали повну уяву про склад оркестру, про технічні й акустичні можливості народних музичних інструментів та їхню взаємодію між собою. Проте В.Гуцалу вдалося залучити до роботи композиторів А.Гайдена, Я.Лапинського, О.Яворика, О.Левицького, В.Шумейка, В.Пацукевича. Я.Губанова, Ю.Щуровського, А.Білошицького, Б.Шиптура та ін.

Концертні програми оркестру збагачуються новими цікавими творами, написаними спеціально для оркестру: “Привітальна увертюра” Я.Лапинського, “Поема” О.Яворика, музична картина “Світанок над Дніпром” О.Левицького, “Українські візерунки” А.Гайдена, “Діатонічне скерцо” В.Шумейка, музична п’єса “Веселка” В.Пацукевича, п’єса “Святковий настрої” Я.Губанова, “Лани мої широкополі” Ю.Щуровського, “Поема” А.Білошицького, “Дві п’єси для оркестру” Б.Шиптура.

Крім того, у цей період було створено низку композицій народно-інструментального характеру: “Народне свято” Г.Цицалюка, “Дошик” М.Різоля, “Українську фантазію” І.Марченка, “Ой, при лужку” С.Кравченка та ін.

На гастролях, що відбувалися в містах Росії (Астрахань, Волгоград, Саратов, Оренбург, Куйбишев, Пенза, Ульяновськ, Краснодар), в Азербайджані, Грузії, Вірменії, а також в Україні (Житомир, Рівне, Луцьк, Львів, Тернопіль, Хмельницький, Вінниця, Черкаси) нові твори посіли належне місце в концертних програмах оркестру. Твори українських композиторів-класиків разом із народно-інструментальною музикою гідно представляли українське інструментальне мистецтво. Доступність репертуару, образність музики й досконале виконання принесли колективу популярність і любов слухачів. Газета “Львівська правда” писала: “Виступи оркестру у Львові знову підтвердили його надзвичайну майстерність, підкорили глядачів своєю музичністю, філігранним оздобленням кожного твору. Гармонійно і злагоджено звучить оркестр, керований заслуженим артистом України Віктором Гуцалом” [10].



Для того, щоб розширити виразові можливості оркестру й надати його звучанню більш яскравого національного колориту, В.Гуцал вводить до його складу деякі нові музичні інструменти: народні “гуцульські” цимбали, басолю, родину сопілок, флюярку, бербеницю, зозульки (окарини), козацьку трубу.

Багато зробив В.Гуцал і для поповнення колективу кваліфікованими виконавцями. В оркестрі вирости і свої солісти-виконавці на народних інструментах: Георгій Агратіна – цимбали, сопілка; Петро Чухрай – бандура, сопілка, зозулька; Діана Агратіна – скрипка, сопілка, зозулька; Юрій Яценко – кобза, сопілка; Ірина Гончарова – кобза; Тарас Столяр – бандура та ін. Зростання музикантів в оркестрі завдячує не лише їх досконалії виконавській майстерності на основному інструменті, але й тому, що більшість із них опанувала ще й додаткові музичні народні інструменти. Це дало змогу збільшити інструментальний склад оркестру, не збільшуючи кількості музикантів. Ансамбль скрипалів легко стає ансамблем сопілкарів. Сопілкарі перетворюються в ансамбль зозуль, гобоїсти грають на сурмах, виконавці на кобзах грають на лірах і т. д.

Слід відзначити дві надзвичайно важливі тенденції, які значною мірою вплинули на особливості творчого обличчя колективу в цей період, а саме: введення нових народних інструментів, що підкреслило самобутність і народний колорит у звучанні оркестру, а також створення оригінальної літератури, заснованої на народному мелосі. Саме в цей період було знайдене таке тембральне забарвлення, яке відрізняло цей оркестр від інших колективів, що стало однією зі стилістичних особливостей його звучання. Твори, складені спеціально для оркестру в ці роки, щонайкраще виявили його специфіку й використали всі можливості народних інструментів.

Отже, у 80-ті роки в діяльності оркестру відбулися зміни, які по-новому розкрили його можливості й створили ґрунт для подальшого його зростання.

Традиція співпраці професіональних композиторів з оркестром, започаткована у 80-х роках, знайшла своє продовження й активний розвиток у наступні десятиліття. Композитори В.Шумейко, В.Степурко, К.М’ясков, Я.Лапинський, В.Пацукевич, Ю.Щуровський, Б.Буєвський, А.Білошицький, достеменно вивчивши особливості оркестру, своєрідність його інструментального складу й тембрових сполучень, внесли в народну інструментальну музику прийоми симфонічного розвитку й створили низку творів, які відкрили нову сторінку в концертному репертуарі оркестру.

Оригінальна література оркестру складається як із великих одночастинних полотен, таких як рапсодія, увертюра, фантазія, поема, концертна п’еса, а також багаточастинних творів великої форми – соната, симфонія, концерт, сюїта. У ці роки постають блискучі твори: “Концерт для оркестру” В.Шумейка, Сюїта “Пори року” В.Степурка, “Поема” В.Пацукевича, “Увертюра” Ю.Щуровського, “Концерт для оркестру” Б.Буєвського, Сюїта “Сюжетні танці України” А.Гайденка, “П’еса для сопілки з оркестром” К.М’яскова. Циклічні твори з елементами симфонічного розвитку стали новим етапом як для композиторів, так і для оркестру.

Особливе місце в концертних програмах відводиться українській класиці, наприклад, “Фантазія на тему української народної пісні “Ой, чого ти, дубе” С.Василенка, “Балада” А.Штогаренка, “Гавот” В.Косенка, “Гуцульські колядки” В.Барвінського та ін. Виконуються також переклади творів композиторів світової класики, наприклад, “Угорська рапсодія” Ф.Ліста, “Арія” Г.Ф.Генделя, “Астурія” І.Альбеніса, Варіації на тему “Венеціанський карнавал” Н.Паганіні, “Іспанський танок” М.де Фальї, “Циганські наспіви” П.Сарасате.

У своїй концертній практиці оркестр звертається до тематичних концертів та музично-літературних композицій.

Цей період творчої біографії оркестру характеризується надзвичайно активною концертною діяльністю. Кожного року оркестр виконує близько ста концертів. Окрім Києва, колектив гастролює містами України, Росії, Білорусі, Казахстану, виступає разом із багатьма відомими співаками: Марією Стеф’юк, Лідією Забілястою, Діаною Петриненко, Лілі Івановою, Сергієм Захаровим, а також молодими співачками – Ольгою Микитенко, Ларисою Таран, Людмилою Ткач, Іриною Зябченко, Валентиною Степовою, Ольгою Нагорною, Юдітою Ондич.

З великим успіхом оркестр представляв українське музичне мистецтво також на сценах Польщі, Австрії, Румунії.

Аналізуючи концертні програми оркестру, можна помітити сполучення двох тенденцій, які вплинули на особливості творчого обличчя колективу. З одного боку, це утвердження народних інструментів як представників академічної концертної естради, з іншого – пропаганда

на академічній основі українського фольклору. Ускладнення репертуару, вихід на новий рівень творчого використання фольклору та його перевтілення в індивідуальний композиторський стиль стає характерною особливістю репертуару оркестру 90-х років. Навіть нескладні народно-інструментальні композиції завдяки знаходженню нових форм використання фольклору, поєднуючи традиційне голосоведення з академічним, усталений ритм із сучасним “набувають збагаченої симфонізованої варіативності” [13, с.109].

Звернення композиторів до сучасності викликало нові творчі пошуки. Багато композицій, особливо останнього періоду, характеризує лаконізм музичної мови, сміливість гармонії, ритмічне розмаїття, застосування нових прийомів інструментування, що й стало безсумнівним кроком уперед.

Серед творів різноманітних форм жанр оркестрової сюїти набув найбільшого поширення в репертуарі оркестру. Однією з перших була Сюїта “Щедрівки” М.Дремлюги, яка багато років не виходила з репертуару оркестру. Програмною основою багатьох інших сюїт, створених для цього колективу, стали сюжети картин природи, побутові замальовки: Сюїта В.Степурка “Пори року”, Сюїта А.Гайденка “Сюжетні танці України”. Подальші твори А.Гайденка – Сюїти “Українські майоліки” та “Рідні джерела” – ще більше підкреслюють лінію сюжетно-образної музики.

Саме твори великої форми визначили рівень професійної зрілості й формування стильових параметрів оркестру: фактурно-динамічну насиченість, різноманітність модифікацій ритмічних форм, тембрів, способів гри, драматургічну довершеність.

Творча діяльність оркестру 90-х років і наступних десятиліть віддзеркалювала культурно-трансформаційні зміни цього складного періоду, тенденцією яких стало утвердження в репертуарних пошуках проявів ідентифікації і самовизначення.

Концертна діяльність оркестру у цей період не була такою інтенсивною, як у попередні роки. На це були свої об’єктивні причини: не стало Союзконцерту, планування міждержавних гастролей розпалося, філармонійна діяльність почала занепадати, держава вже не мала змоги підтримувати мистецькі колективи і філармонії, обмежилося фінансування. Незважаючи ні на що, Національний оркестр народних інструментів України гастролював по Україні – у Донецьку, Ворошиловграді, Сумах, Чернігові, Львові, Івано-Франківську, Чернівцях, Вінниці, Хмельницькому. З ним продовжували співпрацювати А.Солов’яненко, А.Мокренко, Є.Мірошніченко, М.Стеф’юк, М.Кондратюк. Оркестр отримав більшу можливість здійснювати записи на радіо і писати платівки.

Останній період у діяльності оркестру пов’язаний із великими подіями у творчій біографії колективу. Вони виявилися не лише в концертній діяльності, якості виконання і репертуарі, але й у кваліфікації самих виконавців. Вирости в оркестрі свої професійні солісти-виконавці: народні артисти України – Георгій Агратіна, Петро Чухрай; заслужені артисти України – Діана Агратіна, Юрій Яценко, Ірина Гончарова, Тарас Столяр та ін.

Подвижницька діяльність оркестру була відзначена 1997 року наданням йому статусу Національного. Це зміцнило позиції оркестру на загальному мистецькому рівні: визнання потрібності тієї справи, яку він робить; значне покращення матеріальної бази (наявність просторих репетиційних залів), забезпечення музикантів оркестру якісними інструментами тощо. Завдяки цьому оркестр підготував нові музичні твори й створив низку просвітницьких програм.

Нові гастрольні турне, передусім по Україні, усе ширше входять у повсякденну творчу практику оркестру, стаючи в умовах фінансово-економічних негараздів відчутною, насамперед моральною, підтримкою для колективу.

Ґрунтовний аналіз багатоманітної й інтенсивної гастрольної діяльності оркестру дозволяє простежити, як послідовно склалися й утверджувалися постійні, достатньо міцні контакти колективу зі слухачською аудиторією.

Де б не виступав колектив, преса і критики надзвичайно високо оцінювали його майстерне виконання, уміння створювати навіть у мініатюрі яскравий і незабутній образ. Національний оркестр народних інструментів України став не екзотикою, здатною вразити слухача лише незвичністю тембрів і зовнішнім видом інструментів, а засобом міжнаціонального спілкування. Гастрольні подорожі Україною та за її межами перетворились у тріумфальну ходу українського національного мистецтва й довели, що виконавський колектив став видатним художнім явищем у культурному житті України.

Виконання оркестру вражає слухачів досконалістю й професіоналізмом. Його характерними рисами стали: національний колорит, віртуозна техніка, яскравий, соковитий, барвистий звук струнної групи, чистота строю, добре врівноважена звучність оркестрових груп, узгодженість усіх деталей партитури, визначеність трактування й висока культура виконання. Динаміка в оркестрі будується за принципом контрасту. Це пояснюється тим, що в оркестрі народних інструментів немає великої потужності звуку. Домагаючись найтоншого піанісимо, диригент у співвідношенні з ним досягає й доброго фортисимо. Оркестру притаманна й прекрасна творча видатність. Це особливо яскраво спостерігається під час концерту, коли диригент та оркестр немов би зливаються в єдине ціле, коли колектив із готовністю виконує всі наміри свого керівника.

Таким чином, на цей час в оркестрі викристалізувались основні риси його виконавського стилю, котрі були закладені ще в 70-х роках минулого століття. Нині потенціал оркестру достатньо високий, і колектив спроможний вирішувати найскладніші художні завдання.

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К. : Наук. думка, 1967. – 243 с.
2. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів : методичні поради керівникам самодіяльних колективів / В. Гуцал. – К. : Мистецтво, 1978. – 164 с.
3. Гуцал В. Київський оркестр народних інструментів / В. Гуцал // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 1. – С. 88–89.
4. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні : збірник статей / М. Давидов. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 1998. – 207 с.
5. Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів / П. Г. Іванов. – К. : Муз. Україна, 1981. – 112 с.
6. Ільченко О. О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності : монографія / О. О. Ільченко ; Київський держ. ін-т культури ; [відп. ред. А. П. Лашенко]. – К. : [б. в.], 1994. – 115 с.
7. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / В. Комаренко. – К. : Держ. вид-во обр. м-ва і муз. л-ри УРСР, 1960. – 83 с.
8. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : монографія / Ю. Лошков. – Х. : ХДАК, 2002. – 113 с.
9. Лысенко М. В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : 17. 00. 02 / М. В. Лысенко ; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : [б. и.], 1977. – 14 с.
10. Мартов З. Високе мистецтво / З. Мартов // Львівська правда. – 1986. – 11 лют.
11. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури) : автореф. дис. на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства : 17. 00. 01 / В. Откидач ; Харк. держ. ін-т культури. – Х. : [б. в.], 1997. – 19 с.
12. Радянська Україна. – 1970. – 14 квіт.
13. Черкаський Л. Музична палітра Національного оркестру / Л. Черкаський // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 1. – С. 105–110.

*Статья посвящена исполнительской деятельности известного в Украине и за ее пределами профессионального коллектива в жанре народной инструментальной музыки – Национального оркестра народных инструментов Украины. Дан анализ репертуара и концертной практики коллектива.*

**Ключевые слова:** концертный репертуар, народно-оркестровый коллектив, украинские народные инструменты, исполнительский стиль.

*The article is dedicated to the performing activity of the famous in Ukraine and out of it borders single professional collective in the folk instrumental genre – Ukrainian National orchestra of the folk instruments.*

**Key words:** concert repertoire, folk-orchestral collective, Ukraine folk instruments, performing style.

УДК 784.9

ББК 85.314.3

Ольга Велка

## ДИХАННЯ ЯК ОСНОВА СПІВУ

*У статті розглянуто питання дихання в утворенні співочого звуку. На основі наукових даних про роботу дихального апарату в мові і співі, аналізується раціональне вирішення суперечливих педагогічно-методичних проблем.*

*Слід відмітити, що сучасна практика співаків і педагогів показує, що в принципі можливо досягти хорошого професійного звучання при будь-якому з аналізованих типів дихання.*

**Ключові слова:** співочий звук, дихання, типи дихання.

Розглядаючи питання дихання в утворенні співочого звуку, перш за все слід відмітити, що робота дихального апарату під час мовної і співочої фанатії тісно пов'язана з роботою гортані й артикуляційного апарату, а звідси ізольований розгляд роботи дихання у співі значною мірою умовний. Голосовий апарат працює як єдине взаємопов'язане ціле. Усі його основні частини: дихання, гортань і артикуляційний апарат – у процесі здійснення вокальної функції взаємовпливають один на одного [1; 2].

Метою пропонованої статті є аналіз функції кожної зі складових голосового апарату та визначення дихання як невід'ємного чинника в його функціонуванні. Було б неправильно виділяти функцію однієї частини голосового апарату як основну й розглядати інші як другорядні. Співочий звук може сформуватися тільки тоді, коли всі частини голосового апарату функціонують повноцінно й скоординовано. У роботі голосового апарату можна виділити дві функції: функцію утворення звуку голосу, що виконується комплексом – гортань–дихання, і функцію трансформації цього звуку, що виконує артикуляційний апарат. Гортань і дихання в результаті своєї роботи утворюють звук співочого голосу, звук відповідної висоти, сили і частково тембру. Тут народжуються такі основні відмінності якості співочого голосу, як вібратор, його металічний, дзвінкий відтінок – висока співоча форманта [5; 7].

Основною функцією артикуляційних органів, так званої надставної трубки (ротоглоточного каналу) є формування із цього первинного звуку гортані звуків мови – голосних і приголосних, а також виведення звукової енергії в зовнішній простір і створення, відповідно, ступеня імпедансу системи гортані – дихання. Функція гортані і функція дихання настільки тісно зв'язані між собою в процесі звукоутворення, що неможливо розглядати одну з них без урахування другої. Адже перепороною, що перешкоджає вільному виходу дихання, в процесі звукоутворення є голосова щільна. У коливанні голосових зв'язок під час утворення звуку бере участь дихальний потік. Тому, говорячи про роботу дихання у співі, слід при цьому мати на увазі й роботу гортані, оскільки, аналізуючи роботу гортані у співі, матиметься на увазі взаємозв'язок із нею роботи дихання.

Якщо уважно спостерігати, як користуються диханням відомі професійні співаки, то можна відмітити надзвичайну різноманітність видимих дихальних рухів. Такою ж різноманітністю відрізняються об'єктивні відчуття, що супроводжують роботу дихання й судження співаків про техніку і роль дихання у співі. На основі цього можна відзначити надзвичайну різноманітність стосовно включення в процес дихання грудної клітки під час співу. Крім того, є розходження й щодо кількості набраного повітря, а також відносно проблеми дихання взагалі.

Звичайно, усі співаки визнають необхідність дихання у співі, уміння його розподіляти на музичні фрази. Але в одних уявлення про дихання як про провідний фактор процесу звукоутворення, а інші не надають йому такого значення. Різне ставлення до питання дихання закономірно переходить і в класи співу, коли співаки розпочинають педагогічну діяльність.

Деякі педагоги не вважають доцільним спеціально набирати дихання для співу, а рекомендують лише добре видихнути перед вдихом. При цьому дихання само ввійде в легені в необхідній кількості. Таким чином співак привчається користуватися зовсім скромною кількістю дихання.

Що стосується типів співочого дихання, то й тут ми зустрічаємося з різноманітністю суджень: під час співу груди повинні бути підняті, добре розвернені, а живіт втягнений; вдихати слід униз, у живіт, а потім перевести дихання в груди, а живіт підібрати; робити вдих в боки, у спину, живіт, виключаючи груди з руху; користуватися тільки нижньочеревним диханням та дихати тазовою діафрагмою. Увесь цей різнобій положень знайшов своє відображення у вокально-педагогічній літературі.

Під час співу ми зустрічаємося з тією ж системою органів, що працює за тими ж законами, що і в мові. Однак спів у порівнянні з мовою має ряд принципових відмінностей, тому й координація тут буде зовсім іншою. Спів ніколи не можна розглядати як розтягнену мову, тому що він пов'язаний з утворенням специфічного звуку. Мова побудована на ковзаннях уверх і вниз рухів голосу. На голосних звуках голос ковзає вгору і вниз залежно від інтонації, з якою ми вимовляємо слово. Цим самим створюється відповідна мелодика мови. У мові звуки, ковзаючи по звуковій шкалі, швидко змінюють один одного, підпорядковуючись законам мовної вимови слів. У співі ця швидкість задається відповідним темпом і ритмом, вимова слів буває сильно розтягнена й не підпорядкована мовним нормам. Особливо суттєвою ознакою співочого голосу є його тембр. Крім того, він має специфічну округленість й одночасно металічність, що, як ми знаємо, зв'язано з утворенням особливих співочих формат.

Часто мовний і співочий тембри в однієї й тієї ж людини не збігаються, і за розмовним голосом не можна визначити, чи є співочий голос, чи нема. Наприклад, мецо-сопрано в мові створює враження сопрано і навпаки.

Усе це показує, що для формування співочого голосу завжди існує своя особлива координація в роботі голосового апарату. Співочі якості голосу вимагають для свого утворення такої ж специфічної координації в роботі голосового апарату. Скільки б ми не розтягували мову, вона ніколи не прозвучить співочо. І навпаки, навіть прискорений спів, скоромовка, повинен звучати наспівно, не переходячи в мову. Ці особливі співочі координації в роботі голосового апарату, як і мовні, зафіксовані сучасними методами досліджень і підпорядковані науковому аналізу [6].

Природно, що поряд з іншими органами, які беруть участь у голосоутворенні, дихання працює різноманітно при мовній і співочій фонації. Як показують рентгенологічні спостереження у співі, гортань займає особливе “співоче” положення, і система порожнини надставної трубки організовується інакше. У співаків, що користуються підняттям гортані, у співі надставна трубка скорочується, у співаків, що опускають гортань, вона продовжується. У всіх співаків у співі порожнина гортані, рота і сама ротова щілина відносно ширші, ніж у мові. Таким чином, умови для виведення звукової енергії, що створюється в надставній трубці, при співі будуть іншими. Однак найбільш суттєві зміни в роботі голосової щілини відбуваються внаслідок відповідності до умов утворення звуку співочого голосу. Як вібрато, так і висока співоча форманта, що є найбільш суттєвою характеристикою звуку співочого голосу, формується в самій гортані в результаті спеціально знайденої координації в її роботі.

У результаті пошуків найкращого звучання голосу в процесі навчання здійснюється вироблення потрібного типу змикання голосових зв'язок, характеру їх коливань. Під дією різних медичних прийомів відбувається координація в роботі гортанного сфінктера і дихання, що зумовлює в даного співака найкращі співочі якості його голосу. Гортанний сфінктер по-різному включається в роботу залежно від сили дихання. Величина його напору при звукотворенні міняє щільність змикання голосових зв'язок і впливає на продовженість фрази змикання й розмикання, а разом із тим і на тембр співочого голосу, на його вокальні якості.

Певна річ, що в процесі постановки голосу м'язи, що беруть участь у диханні, знайдуть необхідний взаємозв'язок між собою в забезпеченні тих нових вимог, які висуває співоча робота гортані й артикуляційних органів. Дихання гнучко пристосовується до цих вимог. Виробляються необхідні рефлексі, співоча фонація починає здійснюватися так само гнучко, просто і легко, як і мова.

Слід зазначити, що відмінність при переході від мови до співу визначається, перш за все, необхідністю утворення співочого звуку. У знаходженні цієї співочої координації педагоги використовують різні методи, у тому числі від його підготовки до звукоутворення і від атаки звука, в якій дихання і включення голосової щілини в роботу легко відчутні й добре контролюються. Оскільки у співі ми завжди будемо зустрічатися з новою особливістю контакту дихання з іншими частинами голосового апарату, оскільки перед співаком стоять завдання довгої фонації на одному диханні, звичайно, значно більш гучнішої, ніж у мові, життєве і мовне дихання не може задовольнити співаків. Співак шукає й знаходить той характер вдиху і видиху, котрий забезпечує йому довгу, голосну й високоякісну співочу фонацію. Вимоги, що ставляться в професіональному співі перед голосовим апаратом, великі. Силове навантаження на м'язи гортані і дихання незрівнянні з тим, що ми маємо в мові. Так, наприклад, підзв'язковий тиск, яким ми звичайно користуємося в спокійній мові, складає 10–15 см водяного стовпа, а професіональний співак на сцені розвиває підзв'язковий тиск до 300 см водяного стовпа і більше. Якою ж силою повинен володіти гортанний сфінктер професійного співака, щоб утримати тиск, що перевищує в 30 раз мовний! Як повинна бути розвинена й злагоджена робота всього дихального апарату і гортані, щоб цей тиск не порушив утворення найкращих співочих якостей голосу, не дезорганізував роботу голосової щілини (що спостерігається при форсуванні голосу)?

Як продемонстровано винаходами Р.Юссон, Г.Джина, Г.Гарде, повітря, що протікає через голосову щілину, є сильним активізатором роботи голосових м'язів. Велика площа цих м'язів має сильний вплив на тонус гортанного сфінктера. Тому активне включення цієї мускулатури в роботу може полегшити роботу гортані. Через цей вплив, наприклад, легке утворення співочого звуку при голосному співі на добрій дихальній опорі й трудність його утворення.

На основі наукових даних про роботу дихального апарату в мові і співі можна знайти раціональне ставлення до ряду суперечливих методичних питань, які виникають у роботі з учнями.

Тепер розкриємо питання, що стосується типу дихання у співі. У житті люди дихають змішаним типом дихання з участю і грудної клітки, і діафрагми. Нижче розглянемо типи дихання, якими користуються під час співу.

*Дихання ключичне* (клавікулярне, верхнегрудне) – піднімається грудна клітка, а діафрагма під час вдиху майже не бере участі, живіт утягується, інколи помітно піднімаються плечі.

*Нижнє грудне* – вдих відбувається в основному за рахунок розширення й підняття нижньої частини грудної клітки. Це самостійний тип, оскільки при цьому обов'язково включається в роботу і діафрагма; а також варіант нижньореберно-діафрагматичного дихання.

*Нижньореберно-діафрагматичне дихання* (костоабдомінальне, грудодіафрагматичне) – найбільш поширений тип дихання, яким дихає більшість співаків. При цьому типові грудна клітка і діафрагма активно включені в роботу, і тому при вдиху разом із розширенням грудної клітки живіт також трохи випинається вперед. Це дихання може здійснюватися з перевагою включення грудей (нижньогрудне дихання) або з більшою участю живота.

*Черевне дихання* (абдомінальне) – при вдиху грудна клітка нерухома, а живіт трохи випинається вперед; здійснюється рухом двох антагоністичних груп м'язів: м'язів черевного преса (видих) і діафрагми (вдих). Грудна клітка участі в диханні не бере. Є педагоги, які вважають, що суттєвою для співу є робота так званої тазової діафрагми. Слід зазначити, що тазова діафрагма ніякої ролі в диханні не відіграє через своє розміщення; фізіологічні функції її зовсім інші й не мають ніякого відношення до дихання.

Вищеперелічені відомі всім співакам і педагогам типи співочого дихання зустрічаються в роботі співаків і педагогів, а також у методичній літературі.

Слід відмітити, що сучасна практика співаків і педагогів показує, що принципово можливо досягти хорошого професійного звучання при кожному із названих типів дихання. Не можна сьогодні співати на черевному диханні, а завтра на ключичному. Деяка стандартизація в диханні необхідна для того, щоб виникли й закріпилися потрібні рефлексі, пов'язані з регулювальною діяльністю гладких м'язів, бронхів і діафрагми.

Говорити про більшу або меншу доцільність того чи іншого типу дихання можна, виходячи із питань зручності роботи інших відділів голосового апарату або створення оптимальних умов для прояву активності, що непідвладні свідомості механізмів фонаційного видиху. Так, наприклад, при ключичному диханні, коли при вдиху активно задіюється плечовий пояс, разом із ним включається і мускулатура передньої частини шиї, що кріпиться до грудниці і ключиць. Ця мускулатура сковує при своєму напруженні гортань, під'язикову кістку і нижню щелепу, які при співі повинні бути абсолютно вільними.

Окрім цього типу дихання, діафрагма малоактивна, що, крім обмеження кількості видихуваного повітря, може призвести до порушення її регулюючої функції. Із цього випливає, що ключичний тип дихання не може вважатися доцільним. Нижньореберно-діафрагматичне і черевне дихання доцільне для співу. Тут можна відмітити деякі нюанси, завдяки яким для одних співаків вигідний черевний тип, а для інших – більш високий – грудний. Глибокий вдих (вниз), який при черевному типі дихання, коли діафрагма активно скорочується, веде до зівка, до пониження гортані, деякого розтягнення, продовження трахеальної трубки. Понижуючи гортань, цей тип дихання створює нові умови в надставній трубці і трахеї, що може в ряді випадків бути вигідним для співаків. Навпаки, порівняно високе грудно-діафрагматичне дихання не буде заважати підйому гортані, яким користується багато співаків. Ці впливи вдиху на положення гортані, що міняє резонаторні й акустичні властивості надставної трубки і трахеї, можуть бути причиною вибору співаком того чи іншого типу дихання.

Не можна не відмітити переваги нижньореберно-діафрагматичного дихання, яким, до речі, користуються співаки, і з точки зору його впливу на діафрагму.

Отже, нижньореберно-діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Як показав досвід Д.Л.Аспелунда, тип дихання у співі не є чимось застиглим, незмінним. Дихання здатне видозмінюватися (варіювати) в межах виробленого типу в кожного професійного співака. Ці варіації дихання зв'язані і характером звучання, яким користуються в конкретному творі співаки. Ліричний стиль веде до більш високого типу дихання. У драматичних творах, де співак користується звуком більш оперним, емоційно-насиченим, широким, дихання стане більш низьким. Як звук голосу в даного співака гнучко змінюється для передачі емоційно-сміслового змісту творів, різних за стилем, так і дихання, ідучи за звуком, гнучко пристосовується.



ся до виконання цих звукових завдань. Звичайно, що всі ці варіанти не виходять за межі виробленого звиклого типу дихання. Ці варіації здійснюються природно, не привертючи спеціальної уваги співака, виходячи із бажання одержати звук того чи іншого забарвлення й сили.

Наукові дослідження показують, що чистих типів дихання у співі не існує, що всі співаки під час співу користуються змішаним типом дихання з більшим або меншим включенням у роботу тієї чи іншої частини дихального апарату. Із цих досліджень випливає, що питання про типи дихання значною мірою умовне. Причину відсутності чистих типів дихання у співі легко зрозуміти, оскільки, наприклад, суто черевне чи суто ключичне дихання було б фізіологічно невигідним організму. Як при одному, так і при іншому типі дихання діафрагма не знаходила б найкращих умов для своєї роботи. Зі сказаного можна зробити декілька практичних висновків. Перш за все, якщо учень дихає в межах грудо-діафрагматичного дихання, навряд чи є сенс учити його якому-небудь особливому типу вдиху із ціллю покращення голосоутворення. При правильному тренуванні у співі на цьому типі дихання може бути досягнений високий ступінь професіоналізму в голосоутворенні. З точки зору науки, він найбільш раціональний для переважної більшості співаків.

Якщо співак дихає високим типом дихання навіть за участі верхньої частини грудної клітки і в нього хороша манера звукоутворення, голос звучить професіонально, то не потрібно його переучувати на більш низьке грудо-діафрагматичне дихання. Зовсім не завжди це може привести до успіху, оскільки високе дихання в даному випадку може здатися більш вигідним, ніж низьке, виходячи, наприклад, із його впливу на положення гортані чи на резонанс трахеальної трубки. Крім того, слід пам'ятати, що всяке переучування – це повна заміна всіх співочих рефлексів, це формування нової системи навиків, що є важким випробуванням для нервової системи співака.

Одним словом, якщо голосоутворення добре, не слід руйнувати ту складну систему рефлексів, якими воно досягається. Є думка, що в організмі співочого голосу взагалі треба виходити з якості звукоутворення і йти до типу дихання, але не від визначення типу дихання до звуку. Якщо голосоутворення дефектне, у звуці є ряд недоліків і при цьому спостерігається нерациональний тип дихання, необхідно знайти більш вдалі взаємовідношення між роботою дихання та інших відділів голосового апарату. У багатьох випадках пошуки більш вдалого дихання можуть привести до помітного покращення у звукоутворенні. При дефектному звукоутворенні в поєднанні з нерациональним типом дихання необхідно звернути увагу на дихання, оскільки, можливо, саме в цій ланці криється причина невдалої побудови звуку. Не слід передавати учневі ті дихальні відчуття, що стосуються співочого процесу. Ці відчуття, як і інші (резонаторні, вібраційні), завжди індивідуальні й не збігаються в різних співаків.

У даний час можна з повною очевидністю стверджувати, що не настільки важливим є тип вдиху, як організація вдиху. Як історія вокального мистецтва, так і практика співаків та педагогів показують: якщо стосовно типів дихання є великі розбіжності, то щодо організації співочого видиху вони не спостерігаються. У всіх школах різних часів говориться про необхідність підготовки дихання для звукоутворення, про правильну атаку звуку й збереження дихання під час співу. Усі співаки й педагоги погоджуються, що це і є першочерговим для доброго звукоутворення (організації вдиху).

Вироблені часом загальновідомі правила користування диханням у співі є обов'язковими для хорошої організації співочого голосу. Не перебирати надміру дихання, оскільки опісля важко організувати правильну атаку звуку й плавне голосоведення. Не починати звук без достатньої дихальної підтримки. Для цього після помітного вдиху слід зробити коротку затримку дихання. На цій затримці вдихального стану слід атакувати звук, користуючись тим видом атаки, котрий у даному випадку найбільш доцільний. Ту координацію, що виникла при такій атаці, треба зберігати протягом наступного звучання. Отже, треба плавно подавати дихання, не ослаблювати його й не виштовхувати, щоб не порушити знайденої координації. Дихання у фразі треба розподіляти так, щоб увесь звук постійно добре підтримувався диханням і в кінці фрази його було б достатньо. Загальне правило – дихання повинно вистачити до кінця фрази. Після закінчення надлишок дихання корисно видихнути, перш ніж розпочати новий вдих.

На цих загальновідомих правилах користування диханням повинна базуватися робота з учнями над постановкою голосу. Природно, що ці правила дають основу як для використання методу того чи іншого педагога, так і для врахування особливостей індивідуальності кожного учня.

Організація співочого звукоутворення засобами впливу на нього дихання – один зі шляхів, яким з успіхом можна користуватися в розвитку голосу. Від того, як затримати дихання перед звуком, як його послати, залежать основні якості співочого голосу. Сила, плавність дихання, як і опір зімкнутої голосової щілини, будуть створювати звуки різноманітної якості. Фіксація учнем особливостей роботи дихального апарату у співі, уміння аналізувати свої дихальні відчуття і за ними контролювати звукоутворення – один зі способів володіння співочим диханням, звуком. Природно, якщо педагог організує співочий процес методом впливу через дихання, то ці дихальні відчуття, як і тонке диференціювання ступеня підв'язкового тиску, розвиваються в учня цілком досконало.

У такому випадку дихальні відчуття можуть стати основним внутрішнім контролем якості звукоутворення й відігравати для співака визначальну роль. Власне, у співаків, вихованих за такою системою, весь спів зводиться до дихання. Для них афоризм Ф.Лампербі: “школа співу є школою дихання” повністю виправдовується. Говорячи про шляхи впливу дихання на організацію роботи голосового апарату в цілому, не можна не відмітити, що у співі не треба цілком підпорядковувати дихання своїй волі. Слід пам'ятати, що у співі існують і регульовальні механізми, що діють рефлексивно й незалежно від нашої волі. Завдання педагога – поставити дихальний апарат в умови, в яких найкраще проявиться ця функція.

Як допоміжний засіб для закріплення дихальних м'язів використовують беззвукі дихальні вправи. Вони особливо корисні для тих учнів, в яких ця мускулатура погано розвинена від природи чи ослаблена в результаті хворобливого стану. Якщо неможливо співати протягом тривалого часу, корисно дихальною гімнастикою підтримувати необхідний тонус мускулатури. Дихальні вправи можуть відігравати певну роль у системі виховання співочого дихання, тільки не слід їх брати за основу роботи над голосом.

Співоче дихання розвивається повільно з організацією інших частин голосового апарату. Вироблені віками правила дихання у співі повинні бути на озброєнні кожного педагога.

Отже, дихання у співі є передусім фактором виразності, а не тільки одним із засобів утворення звуку та його модифікацій. Функції дихання успішніше регулюються в цілісному творчому акті співу.

1. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко. – К. : [б. в.], 1963. – 336 с.
2. Луканін В. Виховання молодого співака / В. Луканін. – Л. : Музыка, 1977. – 83 с.
3. Менабени А. Методика обучения сольному пению / А. Менабени. – М. : Просвещение, 1987.
4. Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.
5. Голубев П. Поради молодим педагогам-вокалістам / П. Голубев. – К. : Музична Україна, 1983. – 310 с.
6. Дмитрієв Л. Основи вокальної методики / Л. Дмитрієв. – М. : Музыкальное издательство, 1962. – 48 с.
7. Євтушенко Д. Роздуми про голос / Д. Євтушенко. – К. : Музична Україна, 1979. – 87 с.
8. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / В. Антонюк. – К. : Віпол, 2007. – 174 с.
9. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Н. Гребенюк. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 1999.

*В статтє автор рассматривает вопрос дыхания в создании певческого звука. На основании научных данных о работе дыхательного аппарата в речи и пении, анализируется рациональное решение спорных педагогически-методических проблем.*

*Следует отметить, что современная практика певцов и педагогов показывает, что принципиально возможно достичь хорошего профессионального звучания, используя все типы дыхания.*

**Ключевые слова:** певческий звук, дыхание, типы дыхания.

*Question of importance of breathing in the formation of singing sound is observed in the article. It is necessary to mention that singers' and pedagogues' modern practice demonstrates possibility of good professional sounding achievement by any of the named in the article types of breathing.*

*Properly speaking, singing in whole comes to its basis that is breathing. Thus breathing is the basis of singing.*

**Key words:** singing sound, breathing, types of breathing.

УДК 784.9:781.68  
ББК 85.314.3-7р

Світлана Вишнеvsька

## ІНТЕГРОВАНІЙ ХАРАКТЕР ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИКІВ СПІВАКІВ-БАНДУРИСТІВ

Стаття розглядає основні чинники академічної постави голосу співаків-бандуристів сьогодення. Особлива увага приділяється специфіці виконання – співу “сидячи” (проблеми співочої постави в бандуристів). Розглянуто основні моменти вокального звукоутворення та звукоподачі, принципи опори звуку, “політності” звуку, збереження та розвитку тембральних характеристик голосу виконавця.

**Ключові слова:** вокал, співочий стиль, звукоутворення, вокальне дихання, дикція, артикуляція, тембр.

Сучасне бандурне мистецтво досягло значних успіхів та визнання не лише на теренах України, а й далеко за її межами. Проте розвиток бандури в академічному напрямку та її вихід на концертну сцену значно змінили рівень виконавсько-професійних вимог до співаків-бандуристів.

Сивочолий стародавній кобзар-сліпець у супроводі хлопчика-поводиря, що сидить край дороги у простій свитці, награвучи, розповідає людям думу про героїчні подвиги козаків у війні з турками, про страшні тортури та смерть хоробрих запорожців, про сльози матері-удови... Таким історія змальовує кобзарів періоду зародження та розквіту кобзарського мистецтва. Природні здібності й талант цих виконавців не підлягає сумніву (адже, й на сьогодні одним із проявів професійності співака-бандуриста є наявність у репертуарі та виконання дум), проте умови, в яких кобзарі репрезентували своє мистецтво слухачам (спів на вулиці незалежно від погодних умов, часто на холоді та вітрі), накладали свій негативний відбиток. Кобзарі того часу були віснівниками основних історичних подій, і найважливішими елементами їх мистецтва були думка і слово (власне вміння розповісти про ту чи іншу подію). Декілька століть історичний епос України передавався з уст в уста, від учителя до учня, зазнаючи незначних інтерпретаційних змін, але зберігаючи принцип правдивої подачі основних фактів подій.

Технологічний розвиток інформаційних джерел XVIII–XIX ст., поява друкованих видань, політичні зміни в країні призвели до певної трансформації як репертуару, так і вимог до виконання творів співаками-бандуристами.

На сьогоднішній час специфіка українського вокального виконавства (як окремої визначної у світі вокальної школи) довела свою спроможність великою кількістю виконавців і педагогів зі світовим ім'ям.

Останнім часом можна зауважити активне використання в численних публікаціях, що стосуються мистецтва співу, терміна “українська національна вокальна школа”. Її феноменальна можливість поєднувати в собі бельканто італійської, “інструментальне” звучання німецької школи, декламаційність французької, поряд із красою й ніжністю української мови, величезною емоційною наснагою образів, національною українською ментальністю з її здатністю співпереживання, життєлюбністю, поетичним, лірично-пісенним сприйняттям навколишнього світу, підтверджує безперечність її становлення та розвитку в процесі духовного відродження України.

Сучасний розвиток бандурного мистецтва в рамках української національної вокальної школи вимагає володіння вокалом на професійному рівні, включаючи використання різних стилів професійного співу.

Вирізняють три основні вокальні стилі (способи співу) відповідно до трьох основних типів побудови вокальних мелодій:

*Співочий стиль* (кантилена), що потребує широкої, плавної, зв'язної мелодії.

*Декламаційний стиль*, де спів наближається до інтонації мови (речитативи, монологи).

*Колоратурний стиль*, де мелодія певною мірою втрачає зв'язок із текстом за рахунок великої кількості прикрас та пасажів, що виконуються на окремі голосні чи склади, і спів за характером стає наближений до інструментального звучання.

В основі вокальних стилів класичної постановки голосу лежить принцип *bel canto* (плавний, широкий, гарний спів на основі кантилени [4, с.10]), для якого характерні краса та легкість звучання, мелодична зв'язність, вишуканість та віртуозність вокальних прикрас.

Проте сьогоденне сценічне розмаїття репертуарних жанрів (естрада, мюзикл, сучасна пісня, автентичний фольклор і т. д.) часто використовує характерну для них специфіку звукоподачі й манери виконання (наспів, спів “говіркою”, у мікрофон, шепіт, горловий спів та ін.). Використання елементів неакадемічного вокального стилю можна спостерігати у виступах суча-

сних співаків-бандуристів як засіб для досягнення певних “колеристичних” ефектів у творах. Проте базою вокальної постановки залишається класичний стиль співу.

У систематизації знань про явище вокально-виконавського стилю використовуються свідчення видатних вокалістів-виконавців. Великою мірою практичній підготовці фахівців сприяє висвітлення й узагальнення у вокально-методичній літературі творчого досвіду видатних митців-педагогів минулого і сучасності: Соломії Крушельницької, Одарки Бандрівської, Олександра Мишуги, Павла Кармалюка, Надії Обухової, Бориса Гмирі, Ірини Архипової, Марії Донець-Тессейр, Галини Вишнеvsької, Олени Образцової, Марії Бієшу, Дометія Євтушенка, Євгенія Нестеренка, Олени Муравйової, Ірини Вілінської та ін.

Окремі питання вокальної проблематики репертуару бандуристів у ХХ ст. розглянуті в дисертаційних дослідженнях Н.Супрун, В.Дутчак, М.Долгова, О.Богданової, О.Дубас, Н.Морозевич, К.Черемського, Л.Мандзюк, І.Панасюка та ін.

Мета даної статті – розглянути основні чинники академічної постави голосу співаків-бандуристів сьогодення. Завдання – охарактеризувати основні моменти вокального звукоутворення та звукоподачі, принципи опори звуку, “політності” звуку, збереження та розвитку тембральних характеристик голосу виконавця. Особлива увага приділяється специфіці виконання – співу “сидячи” (проблеми співочої постави в бандуристів).

В основі роботи над розвитком голосу співаків-бандуристів сьогодення лежить академічна постановка голосу, що базується на принципах класичного вокалу. Основними чинниками вокального розвитку (окрім необхідних природних тембральних та слухових даних) є *постава, звукоподача* (дихання, опора звуку, звукоутворення) та *дикційно-артикуляційні навички*. Під час роботи зі студентами-бандуристами робота над вокальним репертуаром проводиться декількома етапами, що включають і класичну постановку голосу (спів під супровід фортепіано чи рояля), і власне спів під акомпанемент бандури. Останній вимагає підпорядкування вокальних навиків своїй особливій специфіці – співу “сидячи”.

Дана специфіка містить ряд особливостей, одна з яких – проблема співочої постави в бандуристів.

Якщо для вокаліста, що виконує твори в супроводі фортепіано (рояля), основними критеріями постави є пряма, рівна та ненапружена стійка біля інструмента (яка забезпечує пряму лінію “вокального продику”) і дозволяє положення ніг у так званій імітації “третьої позиції” (ступні ніг перпендикулярно одна до одної, але на певній відстані між ними), що забезпечує найкращу опору з можливістю перенести вагу тіла то на одну, то на другу ногу; руки вільно опущені вздовж тіла, але, при потребі, є можливість опертися на інструмент; м'язи ший розслаблені, гортань дещо опущена (відчуття “усміхненої гортані” – висока співоча форманта); то постави співака-бандуриста містить цілий ряд особливостей, пов'язаних зі специфікою виконання.

Перш за все, співак-бандурист виконує твір сидячи й тримаючи на колінах інструмент (вагою приблизно 6–8 кг, залежно від типу інструмента). Бандуристи використовують два основні способи гри на інструменті: київський і харківський.

Київський спосіб (вважається легшим для опанування): інструмент тримається перпендикулярно до корпусу, права рука грає на приструнках, а ліва – тільки на басах. Таким чином, під час гри на бандурі київського типу основне навантаження припадає на праву руку, а можливості гри лівої руки досить обмежені. Іноді на якості виконання негативно позначається великий розрив між високим регістром правої руки й низьким регістром лівої. Під час співу потрібно слідкувати, щоб гриф бандури знаходився дещо збоку від обличчя виконавця (не перекриваючи його й не перешкоджаючи “політності” вокального звуку. Окрім цього, під час гри київським способом ліва рука виконавця припіднята в плечовому суглобі (порівняно з правою), що вносить певний дискомфорт для співочої постави порівняно зі співом стоячи. Використання харківського способу гри на інструменті київського типу потребує підняття плечово-ключичного суглоба, що призводить до часткового порушення прямолінійного продику (основи звукоутворення).

Харківський спосіб гри на інструментах харківського типу вимагає тримати інструмент паралельно (площиною деки) до корпусу й дозволяє грати обома руками як на басах, так і на приструнках. Бандура харківського типу дозволяє значно ширше використання технічних прийомів під час виконання: на ній можна грати обома руками в різних регістрах. Положення рук виконавця, які немов “обіймають” інструмент, дозволяє зберегти рівну поставу під час співу.

Проте певним обмеженням інструмента вважається специфіка строю й обмеженість доступного репертуару, який лише в останні роки відроджується в Україні.

Основним завданням виховання голосу співака-бандуриста є розвиток та збереження його чистоти, діапазону, сили, рівності, милозвучності та ін. методом засвоєння прийомів правильної звукоподачі. Правильна подача вокального звуку технічно базується на трьох взаємопов'язаних складових: висока вокальна форманта, опора звуку, “політність” звуку. Кожна з них, у свою чергу, нерозривно пов'язана з вокальним диханням.

Основи вокального дихання та опори звуку спочатку напрацьовуються з бандуристами стоячи (під акомпанемент фортепіано чи рояля). Обов'язковим елементом процесу співу є активізація співочого апарату у “вокальний режим”, тобто ще до моменту народження вокального звуку голосовий апарат співака повинен бути в робочому стані – гортань дещо опущена й знаходиться в положенні “усмішки”, що у свою чергу приводить до підняття м'якого піднебіння, максимально урівноважуючи тиск повітряного стовпа на надзв'язковий та підзв'язковий простір – створення високої вокальної форманти. У літературі частіше використовується термін “напівзівок” або “напівпозіх”, проте практичне використання цих назв у процесі занять часто призводить до втрати учнем градації між півпозіхом і позіхом, провокуючи у співака неконтрольоване позіхання. Поняття “усміхненої гортані” (асоціація почуття задоволення) дозволяє опустити гортань у потрібне положення, не викликаючи небажаних позіхань. Таке положення гортані та м'язів м'якого піднебіння не є природним, тому воно повинно поступово, під контролем педагога, з уроку в урок напрацьовуватись учнем. Важливо зберігати гортань “усміхненою” й під час співу. Це дозволить м'язам ший знаходитися в ненапруженому стані під час виконання вокального твору.

Принципи вокального дихання, досліджені в роботах Л.Дмитрієва [5], Д.Аспелунда [2], Р.Юссона [13] та ін., залишаються базовою основою розвитку вокальних навиків співака-бандуриста. Глибокий і вільний (нижньореберно-діафрагмальний або абдомінальний) вдих і плавний м'який видих забезпечують струменевий потік повітря для звукоутворення. Комплекс правильно організованого дихання, правильного положення гортані та м'якої роботи щелепних м'язів допомагає оволодінню кантиленим голосоведенням, проте основним фактором у цьому процесі є не величина вмісту повітря в легенях, а правильна координація співочого дихання з роботою всіх компонентів голосового апарату. Л.Ярославцева, вказуючи на розбіжності в поглядах відносно типу дихання, у своїй праці “Про способи регуляції співочого видиху”, відзначає, що: “в одному питанні збігаються думки співаків і педагогів усіх часів і країн, незалежно від школи: співаку необхідно засвоїти плавний і поступовий видих, який забезпечує довготривале фонування” [14, с.177].

Не менш важливим є вміння чітко визначити власне потрібну глибину вдиху для певної вокальної фрази, тому що надлишковий запас повітря (як і “бездиханий” спів) призводять до спотворення вокального звуку. Особливу увагу на цей момент слід звертати під час роботи саме зі співаками-бандуристами, адже специфіка “сидячого” співу (особливо пов'язані з нею проблеми співочої постави та виконання інструментального супроводу), вимагає спеціально адаптованого підходу до вокального дихання виконавця. Практика доводить, що під час роботи зі співаками-бандуристами над вокальними творами доцільно великі мелодійні речення розподіляти на окремі фрази (кожна з яких потребує дихання) частіше, ніж у вокалістів. Наприклад: українська народна пісня в обр. М.Лисенка “Ой коню, мій коню...”, муз. А.Кос-Анатольського “Ой візьму відерце” та ін. Це дозволить виконавцю спокійніше контролювати повітряний запас, який повинен бути розрахований не лише на виконання вокальної партії (як у співаків, що виконують твір під супровід концертмейстра), а й на адаптацію власного бандурного супроводу. Вокальне дихання найкраще порівнювати з диханням, яке ми використовуємо під час мови (пам'ятаючи про необхідну глибину вдиху). Ми не задумуємось набираємо й використовуємо саме ту кількість повітря, яка потрібна під час плавної розповіді, схвильованого повідомлення, крику, сміху і т. д. Цей же природний метод пропонується й під час співу. Доцільно брати дихання через ніс і рот одночасно (це дає можливість, при необхідності, не тільки набрати повітря швидко і необхідну кількість, а й одночасно виключити перебір). Одночасно це виключає виникнення іноді неприємних звуків “сопіння”, що з'являються в деяких співаків, котрі неправильно використовують прийом дихання носом, і так зване “хлипання рибки” – при наборі повітря тільки ротом.

Найважливішим елементом вокального дихання (як і власне звукоподачі) є відчуття “опори звуку”. Правильне опертя вокального звуку дозволяє регулювати силу і рівність мело-

дійних елементів (включаючи і чистоту інтонування, оскільки неопертий, або неправильно опертий, звук часто втрачає необхідну кількість обертонів і детонує, тобто призводить до пониження або підвищення даного вокального тону).

Працюючи над опорою звуку, слід допомогти учню відчутти “точку опори”, звертаючи увагу на фізіологічні відчуття, правильно виконуючи звук. Власне “точкою опори звуку” можна назвати уявну точку внизу живота (нижче лінії діафрагми), відчуття яку (стоячи) можна за допомогою простої вправи, запропонувавши учневі “підняти” рояль (фортепіано) кінчиками пальців. При співі сидячи, з інструментом на колінах, відчуття “точки опори” можна відчутти “в колінах” або “внизу інструмента” (за умови прямої постави виконавця). Правильно відчута “точка опори звуку” не дозволить бандуристу під час співу використовувати грудний або ключичний типи дихання. Загальний принцип опертого звуку можна сформулювати так: чим глибша опора, тим вищий звук (порівнюючи з властивостями дитячого м'ячика-“стрибунця”: чим сильніше вдарити його об землю, тим вище він підстрибне). Проте завжди слід пам'ятати, що процес опертя звуку повинен бути м'яким, плавним, без різких поштовхів – тільки в цьому випадку вокальний звук буде “керованим” звуковисотно та штрихово. Окрім цього, правильно використана “точка опори звуку” дозволить учневі уникнути співу “на видиху” і більш якісно, використовуючи запас повітря в легенях, виконати вправи чи мелодійну лінію “на вдиху” (що значно збільшує обсяг кантиленної мелодії, виконаної на одному диханні).

Невід'ємною складовою досконалого вокального звуку, окрім високої співочої форманти та опертя, є його “політність” (здатність донестися до слухача, наповнивши залу, або в оперному співі – подолати оркестровий бар'єр повноцінним звучанням). Користуючись відчуттям “точки опори” звуку (і приймаючи її за основу, або платформу), зберігаючи “вокальний” стан гортані, виконуваний звук направляєється вперед (до кінчика язика або на зуби). Важливим моментом при цьому є вміння використати так звану “вокальну усмішку” або “вокальний оскал” – злегка підняти верхню губу, частково оголивши зубні різці (ніби в посмішці), які виконують роль потужних резонаторів-“мікрофонів” під час співу. Для співаків-бандуристів важливо пам'ятати про динамічну градацію бандурного супроводу та співу (уникаючи замість “політного” форсованого звучання, що часто виникає внаслідок надто гучного супроводу).

Правильне розуміння й використання всіх складових класичної постановки голосу дозволяє проявити всю природну красу голосу, збагативши її спеціальною технікою звукоподачі, що у свою чергу впливає на силу та тривалість звучання. Окрім цього, такий спів дозволить користуватися вокальним голосом, довгі роки зберігаючи його красу та силу.

Природа людського голосу характеризується поєднанням специфічних особливостей вокальних звуків (висота, тривалість, сила і тембр) та мовних (плавність, швидкість, чіткість і тембр). Власне тембр – якість звукового забарвлення як вокального, так і мовного – найбільш характерна властивість голосу кожної людини. Його індивідуальність полягає в різниці взаємного розташування й відносної сили основного (найнижчого) тону й більш високих та більш слабких часткових тонів (обертонів, які виникають в окремих ділянках голосового апарату – голосових зв'язках та в резонаторах – і збагачують звучання основного тону побічними тонами). Часто основні, характерні елементи тембру голосу (що закінчують свій фізіологічний розвиток після мутаційного періоду) можна вважати сталими й незмінними (що, власне, і характеризує той чи інший голос, надаючи йому індивідуальної неповторності). Це природний тембр: основні тембральні якості звуків, що утворюються голосовими зв'язками (до ротоглоткової порожнини), які залежать від анатомічних даних гортані. Проте, окрім природного, існує ще декілька “різновидів” тембру (взаємопов'язаних між собою), робота і розвиток яких дають значно помітніші результати: фонетичний (мовний) тембр – збагачення природного тембру в ротоглотковій порожнині фонетичним забарвленням (голосними і приголосними фонемами та їх зіставленнями). Основою вокально-бандурного репертуару є твори, що виконуються українською мовою, базуючись на національній народній поезії та музиці. Українська мова визнана однією з найбільш “співочих” мов світу (поряд з італійською та перською) за рахунок великої кількості голосних фонем та їх плавних співзвуч із приголосними; вокальний (співочий) тембр обумовлюється спеціальним положенням голосового апарату (опис якого подано вище), при якому форми й об'єми резонуючих порожнин сприяють вокальному звучанню та посиленню інтенсивності обертонів звукової палітри; емоційний (психологічний) тембр – вплив психоемоційного стану



на природу тембру, коли певні емоційні почуття впливають на виникнення й зміну відповідних форм та об'ємів резонаторних порожнин.

Важливим моментом роботи зі співаками-бандуристами є напрацювання правильних дикційно-артикуляційних навиків. Проблема вокальної вимови надзвичайно актуальна та є невід'ємною частиною процесу формування співака-виконавця.

Часто якість вокальної дикції значною мірою знижується за рахунок певних технічних недоліків (недостатнє відкриття рота, стискування зубів, млявість і малорухливість язика та нижньої щелепи, пасивність губного апарату і т. д.), причина яких може полягати в недбайливості та манірності вимови, що часто бувають результатом неправильного мовного виховання.

Якість вокальної (як і розмовної) дикції визначається ступенем чіткості вимови слів, складів чи звуків. Навіть прекрасне виконання мелодійних фраз вокального твору без зрозумілого, “донесеного” тексту втрачає свою художню цінність та впливовість на слухача. Надання пріоритету інструментальності вокального звучання, паралельно ігноруванню вокальної дикції, методом спотворення відтворення “незручного” голосного за рахунок заміни його іншим (більш вокальним) чи зведення всіх голосних до найзручнішого призводить до певних недоліків. Серед них: надто прикритий і “затемнений” тембр при захопленні голосним звучанням “О”; тембральна неприємна різкість при тяжінні до звучання на “І”; занадто відкрита фонація змінює й надміру висвітлює “прикриті” голосні (замість “И” звучить “Е”, чи замість “У” – “О” і т. д.); зайве прикрите голосове звучання призводить до затемненого тембру й заміни “О” на “У”. Проте недооцінка специфіки вокалу при надмірній артикуляції, з наданням тексту самостійного та першорядного значення може призвести до втрати власне вокальних рис виконання (порушення координаційної роботи вокального звукоутворення та мовних органів за рахунок заміни вокальних голосних і приголосних мовними може призвести до фізіологічного зриву голосу).

Таким чином, надмірна увага до вокального звучання при недооцінці дикції, як і захоплення дикцією при недооцінюванні вокалу, призводить до порушення гармонійної єдності вокалу і співу – основи вокальної мови.

Специфіка вокальної мови полягає у співочому відтворенні фонем, які потребують чіткого та довготривалого звучання голосних і найкоротшої вимови приголосних. Порівняно з розмовною мовою, де майже весь мовний процес відбувається в передній частині ротоглоткового простору, тобто в ротовій порожнині, вокальна мова потребує “вокального режиму” голосового апарату, який передбачає підняття м'якого піднебіння й опускання кореня язика. Особливої уваги потребує процес відтворення голосних вокальних фонем, який повинен здійснюватися без різких змін положення розширеної задньої частини ротоглоткового простору (надгортанних ділянок голосового апарату), що забезпечує єдність вокальної установки голосних та плавність вокальної лінії. Але розширення всього простору ротоглоткового каналу повинно бути чітко координоване, оскільки надмірне його збільшення призведе до глухого й глибокого вокального звучання і може стати причиною появи “потиличного” або “горлового” звуку, що негативно відіб'ється на тембральному забарвленні голосу виконавця. У свою чергу, недостатнє відкриття призведе до появи “плоского”, “білого”, побутового звуку.

Специфіка вокальної артикуляції полягає в тому, на відміну від мовної (де перш за все потрібна чіткість і менша увага приділяється голосовому звучанню, а також існує свій власний мовний темп), що вона підпорядковується певному темповому режиму, заданому вокальним твором та ритміці музичного тону мелодії. Проте слід уникати надмірної активності вокальної артикуляції, яка часто призводить до надто “гострої” (розмовної) вимови й порушує цим вокальну позицію звучання та стає причиною неприродного й штучного звучання тексту вокального твору.

Таким чином, в основі сучасного бандурного вокального виконавства лежать принципи класичної постановки голосу – наріжного каменя української вокальної школи, визнаної світовою мистецькою спільнотою. Отже, співак-бандурист сьогодення – це митець-інтерпретатор, здатний творчо усвідомлювати мелодіку твору та авторський текст і передавати їх у міру свого вокально-художнього розвитку. Глибоке розуміння й володіння різними музичними (вокальними) стилями в сукупності з індивідуальними особливостями виконавця породжує власний виконавський стиль, а в такому втіленні кожен новий твір набуває особливої вокально-художньої, естетичної цінності.

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / Валентина Антонюк. – К. : Віпол, 2007. – 174 с.
2. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Дмитрий Аспелунд ; [под ред. М. Львова]. – М. ; Л. : Музгиз, 1952. – 190, [1] с.
3. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Олена Володимирівна Богданова. – К. : [б. в.], 2002. – 20 с.
4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва : підручник / Богдан Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 320, [2] с.
5. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учебное пособие / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 67, [3] с.
6. Долгов М. О. Традиції та видозміни в кобзарстві Придніпров'я ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук : спец. 10.01.07 “Фольклористика” / Микола Олексійович Долгов. – К. : [б. в.], 1998. – 19 с.
7. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Оксана Іванівна Дубас. – К. : [б. в.], 2002. – 20 с.
8. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Віолетта Григорівна Дутчак. – К. : [б. в.], 1996. – 24 с.
9. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Любов Сергіївна Мандзюк. – Х. : [б. в.], 2007. – 18 с.
10. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Ніна Василівна Морозевич. – Одеса : [б. в.], 2003. – 16 с.
11. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант: музично-теоретичне дослідження / Надія Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 280 с.
12. Черемський К. П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Костянтин Петрович Черемський. – Харків : [б. в.], 2005. – 20 с.
13. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Рауль Юссон ; [пер. с фр. Н. А. Вербовой.]. – М. : Музыка, 1974. – 262, [4] с.
14. Ярославцева Л. К. О способах регуляции певческого выдоха / Людмила Константиновна Ярославцева // Вопросы вокальной педагогики. – 1976. – Вып. 5. – С. 177. (5)

*Статья рассматривает основные факторы академической постановки голоса певцов-бандуристов современности. Особенное внимание уделяется специфике исполнительства – пения “сидя” (проблема певческой постановки у бандуристов). Рассмотрены основные моменты вокального звукообразования и звукоподачи, принципы опоры звука, “полетности” звука, сохранения и развития тембровых характеристик голоса исполнителя.*

*Ключевые слова: вокал, певческий стиль, звукообразование, вокальное дыхание, дикция, артикуляция, тембр.*

*The article concerns with main principles of academic basis of bandore singers' voice of the present time. The main attention is paid to the specifics of presentation – “singing while sitting” (the problem of bandore player's singing pose). Here are described the main moments of vocal sound making and sound presenting, the principle of sound basis “politeness” of the sound, preserving and development timbre characteristics of the performer.*

*Key words: singing, singing style, sound making, vocal breathe, diction, articulation, timbre.*

УДК 78.083.82  
ББК 85.31262

Лариса Дуда

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ОБРОБКИ ФОЛЬКЛОРУ КРІЗЬ ПРИЗМУ  
ЖАНРОВОЇ СПЕЦИФІКИ БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті проаналізовано теоретичні засади обробки української народної пісні з точки зору жанрової специфіки бандурного репертуару. На основі аналізу проведено класифікацію обробок для бандури за авторством, видами, жанрами пісень; виділено основні методи обробок зразків музичного фольклору та напрями їх трансформації в репертуарі бандуристів.

**Ключові слова:** обробка народної пісні, репертуар бандуриста, методи обробки, музичний фольклор, трансформація.

На формування й розвиток бандурного репертуару впродовж ХХ ст. впливали такі фактори, як вдосконалення конструкції бандури, розширення її діапазону, збагачення технічних та акустичних можливостей тощо, наявність налагодженої системи освіти, розгалуженої мережі навчальних закладів.

Серед напрямів бандурного репертуару обробка української народної пісні формується як окрема жанрова модель. Постійна потреба в оновленні репертуару сприяла створенню обробок народних пісень для бандури, авторами яких стають бандуристи-фахівці та композитори, які також створюють і нові оригінальні твори для бандури на основі українського народного мелосу. Серед них – Г.Хоткевич, Ф.Жарко, А.Бобир, В.Таловири, Ф.Глушко, К.М'ясков, М.Дремлюга, С.Баштан, М.Гвоздь, В.Єсіпок, В.Кирейко, В.Власов, О.Герасименко, Є.Мілка, І.Гайденко та ін. І на сьогоднішньому етапі жанр обробки народної пісні перебуває в стадії постійного розвитку та вдосконалення.

Загальна характеристика творчості для бандури окремих композиторів (Г.Хоткевича, М.Дремлюги, С.Баштана, К.М'яскова, В.Власова) уже стала предметом наукових досліджень у роботах Н.Супрун [12], О.Олексієнка [7], І.Панасюка [8], В.Дутчак [1], Н.Морозевич [6] та ін. Проте в них обробки українських народних пісень не є виокремленими в жанровій системі репертуару бандуриста, а розглядаються крізь призму індивідуальної композиторської стилістики.

І.Петрик-Дмитрук у статті “Переклади у сучасній бандурній практиці”, розглядаючи жанр обробки як складову частину в системі перекладів для бандури, зазначає, що “обробки в бандурній практиці закріпилися за народною творчістю. Насамперед, це обробки народних пісень та їх мелодій в інструментальній професійній музиці (обробки народних пісень у супроводі бандури, інструментальні бандурні обробки народних пісень). Для цього жанру характерне переосмислення народних інтонацій, насичення фактури, можливість поліфонічного викладу, деякі ритмічні відхилення, імпровізаційні супроводи. Обробки передбачають варіантність трансформації оригіналу силою творчої думки автора” [9, с.129].

А.Сохор у праці “Теорія музичних жанрів: задачі і перспективи” вводить поняття жанрового фонду епохи, що є джерелом для творчості композитора. Серед явищ, які вивчає А.Сохор, виділимо жанрове цитування (відтворення характерних ознак побутового жанру в незмінному вигляді); жанрову трансформацію (перевтілення жанру в результаті його переосмислення) та жанрове варіювання, жанрову модуляцію (зміна жанрового характеру однієї й тієї ж теми, її перехід в інший жанр) [11, с.135].

Проте теоретичні засади обробки музичного фольклору саме в репертуарі бандуристів ще не достатньо узагальнені. Проведення досліджень у цьому напрямі залишається актуальним, тому метою пропонованої статті є аналіз теоретичних засад обробок фольклору в бандурному репертуарі. При цьому вирізняються такі конкретні завдання: визначити варіанти обробок і шляхи їх видозміни; класифікувати обробки народних пісень для бандури за авторством, видами, жанрами пісень; узагальнити домінуючі методи обробок фольклорних зразків; вирізнити пріоритетні напрями трансформації фольклору в репертуарі бандуристів.

Нерозривний зв'язок професійної і народної творчості характерний для всіх етапів розвитку української музики. Процес інтенсивного та всебічного звернення композиторів до фольклору позначився на образно-змістовій спрямованості їх творчості, комплексі виражальних засобів і, безсумнівно, на розвитку жанрів. У другій половині ХХ ст. значно зросла роль індивідуального начала в опрацюванні фольклору, коли митець, підпорядковуючи його певному худож-

ньому завданню, активно втручається в інтонаційну, ладову, ритмічну структуру першоджерела: в ньому “висвічуються” саме ті риси, які необхідні в даному конкретному випадку [4, с.47].

Ступінь трансформації зразків музичного фольклору в композиторській творчості, зокрема для бандури, буває різним. В одних випадках існуючий зв'язок музичного тексту з інтонаційно-стильовим прообразом (чи з деякою кількістю споріднених між собою прообразів) може виступати достатньо явно, якщо відповідне першоджерело порівняно слабо переосмислене композитором. В інших випадках – навпаки, це переосмислення буває настільки глибоким, що наявність зв'язку між першоджерелом і його творчим перевтіленням не сприймається слухачем і може виявитися лише випадково, при безпосередньому зіткненні з першоджерелом [5, с.59].

Розуміння творчого процесу як органічної єдності деякої системи заданостей з їх варіюванням дозволяє розвинути рамки поняття творчого мислення включенням у нього, поряд із власне композиторською діяльністю, імпровізації, а також такої царини, як різні види переробки-транскрипції вже створеної музики. Включення цих двох різновидів музичного мислення викликане значною роллю їх (особливо імпровізації) в історії мистецтва. Пов'язані з ними питання особливо актуальні в музичній культурі нашого часу [5, с.62–63].

Таким чином, трансформація фольклорних жанрів, зокрема в бандурному репертуарі – це перевтілення їх в інші жанри музичного мистецтва. У результаті переосмислення фольклорні жанри отримують нове обличчя, набувають нового цікавого змісту.

Невід'ємним елементом трансформації є обробка й усі її різновиди. У репертуарі кобзарів-бандуристів у різні часи побутували твори народного та авторського походження різних жанрів, що виконувалися під власний супровід, у своєрідній авторській інтерпретації. Часто виконували твори містилися елементи імпровізації, деякі зміни тексту і мелодії. Проте сам термін “обробка” стосовно кобзарської творчості не був актуальним до ХХ ст. Обробки українських народних пісень (і дум) виникли уже в ХХ ст. як окремий жанр композиторської творчості. Крім того, написанням обробок українських народних пісень активно займаються фахівці-бандуристи, які, часто за відсутності композиторської освіти, усе ж глибоко обізнані зі специфікою інструмента, його технічними та виконавськими можливостями, володіють даром імпровізації і відповідно до цих якостей створюють вдалі обробки<sup>1</sup>.

Існує багато варіантів обробки музичного твору. Народні пісні чи народні інструментальні мелодії видозмінюють шляхом транспозиції, гармонізації, аранжування, транскрипції тощо [14, с.180].

Транспозиція (транспонування) та гармонізація є найпростішими варіантами обробки або трансформації народної пісні чи інструментальної мелодії<sup>2</sup>. Транспонування використовується переважно для виконання музичного твору більш високим чи низьким голосом або на інструменті іншого діапазону [10, с.1341].

Дещо складнішими варіантами обробки музичних творів є аранжування і транскрипції<sup>3</sup>. У сучасній музиці під аранжуванням мається на увазі обробка нової чи вже добре відомої мелодії.

<sup>1</sup> Обробка в музиці – це видозміна музичного твору за допомогою аранжування чи транскрипції; обробкою називають приєднання до народної мелодії інструментального супроводу [10, с.906]. Найчастіше здійснюють обробки народних мелодій, хоча набувають поширення також обробки класичних творів (зокрема в сучасній музиці) [14, с.180].

<sup>2</sup> Транспозиція (транспонування) – це перенесення всіх звуків музичного твору на визначений інтервал вверх або вниз [10, с.1341] без будь-якої зміни музичного тексту [14, с.274].

Гармонізація – 1. Виявлення тонально-функціональної сутності мелодії та її супровід відповідними акордами. В умовах різноманітності сучасної гармонії можливі суттєві відмінності варіантів гармонізації однієї мелодії. 2. Створення супроводу до мелодії (багатоголосного або акордового) [14, с.48].

<sup>3</sup> Аранжування (від французького *arranger*, буквально “приводити в порядок”, “влаштовувати”) має кілька значень: 1) перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті чи іншим голосом, іншим складом інструментів чи голосів [10, с.71]. Виконавський склад при цьому може бути розширеним або звуженим [2, с.15]; 2) спрощений виклад музичного твору для виконання на тому ж інструменті [10, с.71].

Термін “транскрипція” означає: 1) переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення; 2) пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування [14, с.274]. Іншим визначенням транскрипції є вільна, часто віртуозна обробка музичного твору [10, с.1341], такі обробки з'явилися в бандурній практиці лише в другій половині ХХ ст., переважно в інструментальній композиторській творчості для бандури.

Ця обробка включає в себе: гармонізацію (перегармонізацію) мелодії, внесення визначених змін в її ритмічний малюнок, створення розгорнутої й багатой музичної фактури, інструментовку. На практиці створення мелодії та її аранжування часто виконується різними композиторами [2, с.15].

Ще одним особливим варіантом обробки музичного твору, особливо народної пісні, є імпровізація як миттєва, спонтанна обробка, яка створюється безпосередньо під час виконання твору<sup>1</sup>. Імпровізація найбільш характерна для народної музики, зокрема для творчості кобзарів і бандуристів, в якій завжди поєднується традиційність та індивідуальна творчість [2, с.198].

Початково автор обробки й виконавець поєднувались в одній особі (кобзарі виконували пісні з власним супроводом). Коли кобзарі-вчителі передавали знання дум та пісень своїм учням, то учні виконували їх зазвичай у власній інтерпретації, завжди вносили в музику твору щось нове, збагачували акомпанемент, залишаючи переважно незмінною мелодію. Таким чином, виконавці ставали й безпосередніми авторами обробок. Крім того, для кожного регіону були притаманні свої особливості гри на інструменті, репертуар тощо і, відповідно, різна виконавська інтерпретація творів.

До початку ХХ ст. мистецтво народних співців-бандуристів мало індивідуальний характер. Це було пов'язано з особливостями інструментарію кобзарів – відмінностями у формі, строю, звуковому діапазоні, і, відповідно, загальному звучанні. Тому на початку ХХ ст. переважали такі види обробок:

- сольна вокально-інструментальна – обробка народної пісні (чи думи) для одного голосу та створення до неї бандурного супроводу;
- сольна інструментальна – обробка народної пісні або народної танцювальної мелодії для інструментального виконання на бандурі (обробки народних танцювальних мелодій, серед яких гопакі, метелиці, козачки, вальси, пісні танцювального характеру та ін).

Якщо раніше у творчості кобзарів переважали думи, історичні пісні, соціально-побутові пісні і відповідно до них створювалися обробки для кобзи-бандури, то згодом, із появою нових жанрів пісень, формуванням ансамблевого музикування бандуристів, створюються і нові види обробки народної пісні. Поряд із сольними з'являються ансамблеві обробки, які, як і сольні, поділяються на вокально-інструментальні та інструментальні.

Поступово усна традиція передачі виконавського репертуару змінювалася на письмову. Нотно грамотні митці могли самостійно вивчати твори вже з нотних збірників. Оскільки жоден письмовий запис чи виконання по нотах не може відобразити специфіку фольклору, імпровізація, як своєрідний вид обробки, залишилася переважно в мистецтві народних співців, які дотримувалися давніх традицій кобзарського мистецтва. А професійна сцена, на яку впевнено крокувало мистецтво бандуристів, вимагала від бандури іншого звучання та інших творів. Тут виконавець уже не міг змінювати текст твору, написаний композитором, а повинен був виконувати його відповідно до оригіналу. З'явилася проблема нестачі друкованого репертуару для бандуристів-виконавців.

Упродовж ХХ століття сольна авторська обробка вдосконалюється: ускладнюється вокальна мелодика, інструментарій. Відбувається відхід від типово традиційних напрямків обробки (історичний епос, соціально-побутова тематика) у сольній авторській обробці до балад, ліричних і ліро-драматичних творів [3, с.124].

Здійснювали обробки й видавали збірники як професійні композитори, так і фахівці-бандуристи Ф.Жарко, М.Дремлюга, В.Таловиря, К.М'ясков, В.Єсіпок, С.Баштан, А.Бобир, М.Гвоздь, А.Грицай, М.Лобко, Ф.Глушко, В.Кирейко, О.Герасименко, В.Дутчак та багато інших.

Слід відзначити, що помітно ускладнюється технічна сторона супроводу, що стало можливим завдяки вдосконаленню можливостей інструмента. Акомпанемент стає складнішим, оскільки застосовуються різні види фактури – акорди, арпеджіо та прийоми гри – тремоло, глісандо різних видів. Часто ми спостерігаємо варіантність супроводу (на кожний куплет пісні – інша фактура супроводу при незмінній мелодії). Серед типів супроводу – синкопічний, мелодичний, переміжний бас тощо [13].

<sup>1</sup> Імпровізація (від латинського *improvisus* – несподіваний, раптовий) – складання віршів, створення музики і т. п. у момент виконання; виступ із чим-небудь, не підготовленим завчасно; твір, створений таким чином [10, с.486]. Імпровізувати – означає створювати одразу, під час музикування, на відміну від виконання п'єси, завчасно вивченої по нотах. Мистецтво імпровізації потребує професійних навиків [2, с.123].

Якщо раніше в обробках народних пісень для бандури авторами виступали самі виконавці, то поступово значне місце посідає жанр композиторської обробки, а також переклади для бандури інших інструментальних і хорових творів (М.Колесси, М.Леонтовича та інших).

Трансформація жанрів музичного фольклору в композиторській творчості для бандури набула активного розвитку в другій половині ХХ – поч. ХХІ ст., коли бандура стала популярною як сольний та ансамблевий концертний інструмент. Трансформація характерна більше для інструментальної творчості, рідше – для вокально-інструментальної.

Серед композиторів, у творчості яких найбільш яскраво проявилися приклади трансформації зразків музичного фольклору, можна назвати Г.Хоткевича, М.Дремлюгу, К.М'яскова, С.Баштана, Ю.Олійника, О.Герасименко та інших. Важливою рисою у творчості цих композиторів є звернення до скарбниці української народної музичної творчості (пісні, думи, мелодії народних танців тощо).

Часто композитор бере за основу зразок музичного фольклору, і в результаті її обробки й подальшого переосмислення, перетворення, застосування в музичному тексті різних засобів виразності виникає нове втілення теми, у новому жанрі. Важливо відрізнити трансформацію від обробки. Основною відмінністю між ними є те, що при обробці музичних фольклорних зразків для бандури може варіюватися мелодія, змінюватися гармонія, дещо адаптуватися текст, чергуватися кількісний склад виконавців тощо, проте жанр твору залишається незмінним. Під час трансформації до всіх змін, притаманних для обробки, додається зміна жанру. Таким чином, з'являються п'єси, фантазії, варіації, концерти, сюїти й інші жанри інструментальної музики, рідше балади, солоспіви та інші вокально-інструментальні жанри, в основі яких – українська народна музична творчість.

Наприклад, народна пісня на слова Т.Шевченка “Нема гірше, як в неволі”, як результат вокально-інструментальної обробки С.Баштаном, трансформувалася в жанр балади, а М.Дремлюга здійснив її інструментальну обробку в жанрі інструментальної п'єси. Ще одним прикладом такої трансформації є “Народний фрагмент” С.Баштана, в якому жартівлива українська народна пісня дістала нове інструментальне втілення. Також у жанрі п'єси написані прелюдії М.Дремлюги (на тему народної пісні “Ой у полі три криниченьки”), К.М'яскова (“Якби мені черевички”). Звичайно, назва пісні в п'єсі може й не фігурувати, але сама пісня є присутньою.

У композиторській творчості для бандури зразки музичного фольклору трансформуються по-різному. Існує кілька усталених методів створення обробки народної пісні чи інструментальної мелодії, а саме: автентичний, класичний, сучасний. Поряд із ними йде авторський метод та творчий – авторська обробка, що або знаходиться на межі між обробкою та авторським твором, або стає окремим яскравим індивідуальним твором на основі народного мелосу. Ці методи можуть бути використані окремо, незалежно один від одного, а також у щільному взаємозв'язку. У сучасній бандурній практиці композитори нерідко поєднують автентичний підхід із класичним, класичний із сучасним і т. п. В авторському й творчому підході, крім властивих тільки для них рис, можна знайти чи не всі риси та методи автентичного, класичного й сучасного підходів до створення обробки музичних фольклорних зразків (Ю.Олійник, інструментальна п'єса “Щедрик”). Через те, що часто один метод створення обробки містить елементи іншого, чітко виокремити риси кожного з них, зокрема повною мірою, неможливо.

На автентичних (докласичних, модальних) засадах створення обробки фольклорний зразок залишається майже в тому ж вигляді, в якому виник. Мелодія пісні залишається незмінною, композитор гармонізує твір відповідно до його мелодики. Гармонія в автентичній докласичній, модальній, тобто ладова (базується на народних ладах). Автентичний метод створення обробки музичних фольклорних зразків у першу чергу переважав у творчості давніх кобзарів-бандуристів, які створювали бандурний акомпанемент, супровід (обробку) одночасно зі створенням думи, пісні, танцювальної мелодії, а також кобзарів, які переймали твори від інших народних співців і виконували їх у своїй інтерпретації. Типовою рисою для народної музики є те, що незмінним залишається голос (мелодія), а змінюється супровід (варіації “сопрано-остинато”). Так було й у творчості бандуристів: при вокальній мелодії текст залишався стабільним, а супровід кожен виконував по-своєму.

Класичні (традиційні) засади передбачають написання обробки народної пісні чи інструментальної мелодії в чітко визначеній тональності, що залишається незмінною до кінця твору. У ліричних піснях частим є використання гармонічного та мелодичного видів мінору. Ще однією характерною ознакою традиційного методу є чергування паралельних тональностей: за-



спів – у мінорі, приспів – у мажорі чи навпаки (М.Дремлюга, інструментальні варіації на тему української народної пісні “Ой у полі калина”). Традиційний підхід може передбачати деякі темпові зміни, перемінний розмір протягом твору. Ритмічна основа та мелодія залишаються незмінними (С.Баштан, вокально-інструментальна обробка української народної пісні “Чорна рілля ізорана”). Типово показовою рисою є компліментарність – заповнення пауз. Коли у вокальній партії звукова пауза – бандурний акомпанемент її заповнює (О.Герасименко, вокально-інструментальна обробка колядки “Три славні царі”).

Сучасні засади обробки музичного фольклорного зразка щільно переплетені з класичними (традиційними). Але, крім традиційних методів обробки, модерний може, зокрема, передбачати: подвійну трансформацію, тобто трансформацію вже зміненого фольклорного зразка (обробку обробки); зміну жанру твору; атональність; додавання до традиційного поєднання “голос-бандура” іншого інструмента (сопілки, флейти, скрипки та ін.); використання нетрадиційних прийомів гри на бандурі (стукання по деці, різні види глісандо та гра біля підставки й за підставкою тощо); “інструментальний театр” (уведення в обробку елементів танцю, використання різних декорацій тощо); при такій обробці власне пісня як жанр залишається, але подається як дійство).

Невелику зміну в межах тональності, перегармонізацію передбачає авторський метод. Окрім притаманних тільки для нього рис, у своїй основі авторський метод неодмінно містить різні елементи автентичного, класичного, сучасного. (С.Баштан, “Народний танець”; О.Герасименко, варіації “Ой на горі сніг біленький”, “Ой вербо, вербо”). Таким чином, його можна поділити на: авторський автентичний, авторський класичний, авторський сучасний або авторський підхід з елементами різних підходів.

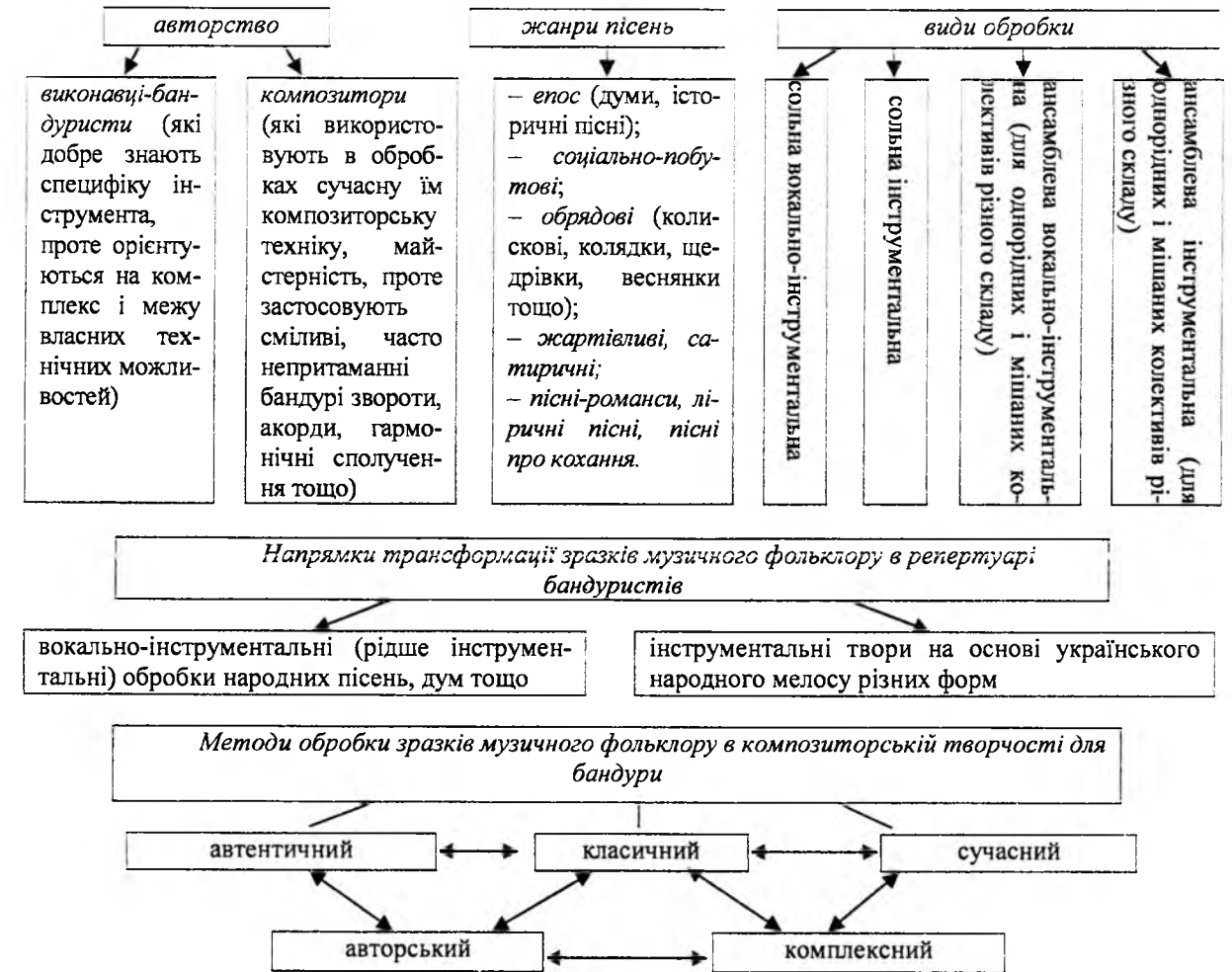
Найскладнішим підходом до написання обробки є комплексний, який поєднує в собі різні комбінації елементів автентичного, класичного, сучасного та авторського методів. Особливо притаманним він є для інструментальної обробки. Це вже може бути твір на основі українського народного мелосу, що виходить за межі трансформації. По суті, такий твір уже не є трансформацією. Незважаючи на те, що твір ще належить до авторської обробки, він одночасно є індивідуальним окремим твором (М.Дремлюга – Сюїта № 2 на теми колядок, Соната № 1, III ч., Скерцо; К.М’яков – Концертна п’еса на тему української народної пісні “Вечір надворі”, “Фантазія на українські теми” (“Ой гиля, гуси”, “Козак од’їжджає”), фантазії “Байда”, “Ніч яка місячна”, варіації “Защебетав жайворонок”; І.Гайдено – концерт “Перебендя”; Ю.Олійник – “Трипільський” та “Романтичний” концерти; О.Герасименко – варіації “Сторіть гора високая”, “Цвіте терен” та багато інших).

Проаналізовані методи обробки музичних фольклорних зразків розглядаються не в часі, а за композиторськими засадами. Звісно, першим можна вважати виникнення автентичного методу, але це не означає, що в процесі розвитку бандурного мистецтва він повністю замінився класичним, а класичний, відповідно, сучасним. Усі вони співіснують у композиторській творчості і взаємодіють один з одним. Один композитор може створювати обробки за допомогою різних підходів до їх написання.

Важливо, коли композитор, який створює обробки українських народних пісень чи твори на основі українського мелосу для бандури, сам є бандуристом або добре знає цей інструмент і його характерні особливості (як, приміром, С.Баштан, О.Герасименко, Р.Гриньків та ін.). Тоді така обробка народної пісні або ж новий твір на основі народного мелосу буде зручним для виконання й приємним для сприймання його слухачами.

На жаль, велика кількість обробок народних пісень для сольного та ансамблевого виконання в супроводі бандури не є нотно зафіксованими, а значить, доступ до них широкого кола виконавців є досить обмеженим. Тому ми можемо аналізувати їх лише за виконавством.

Отже, обробки народних пісень для бандури можна класифікувати за такою схемою:



Таким чином, жанр обробки народної пісні для бандури пройшов довгий і складний шлях розвитку, а на сучасному етапі перебуває у стадії постійного вдосконалення. У результаті безперервних творчих пошуків виконавців та композиторів з’являються нові досягнення в галузі обробки народної пісні.

1. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Дутчак Віолетта Григорівна. – К. : [б. в.], 1996. – 240 с.
2. Энциклопедический словарь юного музыканта / сост. В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с.
3. Когут Л. Жанр обробки українських народних пісень в творчості Оксани Герасименко / Л. Когут // Еврика-VI. : збірн. студ. наук. праць. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 100–101.
4. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. Конькова. – К. : Муз. Україна, 1985. – 80 с.
5. Михайлов М. Стиль в музыке : исслед. / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
6. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Н. В. Морозевич. – Одеса : [б. в.], 2003. – 16 с.
7. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. В. Олексієнко. – К. : [б. в.], 2003. – 16 с.
8. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни / І. Панасюк. – К. : [б. в.], 2002. – 130 с.
9. Петрик-Дмитрук І. Переклади у сучасній бандурній практиці / І. Петрик-Дмитрук // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство. 2005. – Вип. VII. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 122–131.

10. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд. – М. : Сов. Энциклопедия, 1983. – 1600 с.
11. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. – Л. : Советский композитор, 1983. – Вып. 3. – С. 129–142.
12. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музыкант / Н. О. Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 280 с.
13. Штокалко З. Кобзарський підручник / З. Штокалко. – Едмонтон ; К. : Вид-во Канадського ін-ту українських студій, 1992. – 345 с.
14. Юцевич Ю. Музыка. Словник-довідник / Ю. Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.

*В статті проаналізовані теоретичні принципи обробки української народної пісні з точки зору жанрової специфіки бандурного репертуару. На основі аналізу проведена класифікація обробок для бандури по авторству, видам, жанрам пісень; виділені основні методи обробки образів фольклорного фольклору та напрямлення їх трансформації в репертуар бандуристів.*

**Ключевые слова:** обробка народної пісні, репертуар бандуриста, методи обробки, музичний фольклор, трансформація.

*In this paper the theoretical principles of the ukrainian folk song processing from point of genre specific of bandura repertoire are analysed. On the basis of this analysis classification of processing for bandura is provided by authorship, of kinds, genres of songs; the basic processing methods of musical folk-lore examples and directions of their transformation in the repertoire of bandurists are selected.*

**Key words:** processing of folk song, repertoire of bandurist, processing methods, musical folk-lore, transformation.

УДК 786.8:781.68

ББК 85.315.46-13

Ірина Яценко

### АПЛІКАТУРНІ СИСТЕМИ В СУЧАСНІЙ БАЯННІЙ МЕТОДИЦІ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

*У статті на основі провідних методичних праць вітчизняних науковців робиться спроба концептуального аналізу різних аплікатурних підходів у баянному виконавстві. Виявляється існування трьох аплікатурних систем. Обґрунтовується прогресивність позиційно-багаторядового методу.*

**Ключові слова:** баянна аплікатура, позиційна п'ятипальцева аплікатура, аплікатурні принципи, п'ятирядна права клавіатура.

На сучасному етапі розвитку народно-інструментального виконавства не останню роль у динаміці його руху відіграє інструментарій, а точніше, рівень його відповідності художнім завданням, що постають перед академічним музичним мистецтвом. Сьогодні значно вдосконалений багатотембровий готово-виборний баян акумулює в собі цілий арсенал різноманітних виконавських можливостей, які у свою чергу дозволяють розширювати концертний репертуар новими оригінальними композиціями, перекладеннями й транскрипціями творів світової класики, тобто музики для фортепіано, струнно-смічкових інструментів, оркестрові симфонічні партитури тощо. Володіючи такими якостями, сучасний інструмент, безперечно, розкриває перед виконавцем можливість вирішення більш прогресивних творчих і технічних завдань.

Еволюція виконавської майстерності баяністів у загальному контексті академічного музично-інструментального мистецтва безперечно має відвертий прогресивний рух. І це є загальноновизнаним і природним явищем. Еволюційні зміни виконавської майстерності баяністів охоплюють усі її складові, насамперед загальне художнє мислення, що нерозривне з жанрово-стильовою естетикою, а також інтерпретацію, звуковидобування й артикуляцію, інтонування й фразування, віртуозність й емоційну гнучкість тощо. Не останню роль у цьому процесі відіграє й аплікатура як один з основних засобів виконавської реалізації художнього змісту. Еволюція баянного виконавства безпосередньо відбивається й у розвитку науково-методичної думки баяністів і педагогів, появі великої кількості та постійному оновленні робіт із методики викладання гри і теорії виконавського мистецтва.

Виходячи із цього, можна впевнено сказати, що саме розвиток аплікатурної культури баяністів значною мірою сприяв формуванню високотехнічного стабільного виконання, що в решті-решт є невід'ємною константою художньо-естетичного цілого.

Неодмінно важливим у теоретичному осмисленні баянно-акордеонного мистецтва на сьогодні виявляється також і розгляд аплікатурного питання в аспекті його еволюції. До того ж у фахових колах й досі не стихає полеміка стосовно прогресивності тих чи інших аплікатурних принципів, особливо між прихильниками традиційної та позиційної систем. Також слід зазначити, що в сучасній баянній методиці спостерігається плутанина та відсутність чіткої класифікації щодо термінологічно-понятійного визначення деяких понять аплікатурної дисципліни. Наприклад, давно усталений термін “п'ятипальцева аплікатура” для різних виконавських шкіл та окремих виконавців означає зовсім різний, подекуди протилежний сенс. Тобто для одних – це використання всіх п'яти пальців на грифі, для інших – принцип *позиційності* (оскільки без залучення великого пальця до гри цей принцип може бути реалізований досить умовно). Тож наразі залишається незакритим питання – яка аплікатурна система виявляється більш прогресивною, зручною та логічною?

Питання оптимізації аплікатури в баянній методиці залишається остаточно не визначеним, воно потребує здійснення аналізу основних методичних робіт, в яких порушується проблема баянної аплікатури та порівняння їх концептуальних підходів у цій площині. Це й окреслює *актуальність* цієї проблеми та визначає *мету* статті: виявлення найбільш прогресивних тенденцій баянної аплікатури на основі аналізу різних систем і підходів. Відповідно до мети було поставлено такі *завдання*:

- розглянути джерела, що складають основу баянної методики, в яких суттєво порушується питання аплікатурної дисципліни;
- провести порівняльний аналіз існуючих у сучасній баянній практиці аплікатурних концепцій;
- обґрунтувати прогресивність позиційного багаторядного методу.

Серед основних методичних робіт, в яких порушується питання аплікатури, визначимо такі: “Методика викладання гри на баяні” І.Д.Алексєєва [1], “Основи гри на баяні” А.Говорушко [2], “Позиційна аплікатура на баяні” О.І.Дмитрієва [3], “Мистецтво гри на баяні” Ф.Р.Ліпса [4], “Посібник для виконавців на баяні з п'ятирядною правою клавіатурою” А.В.Оськіна [5], “П'ятипальцева аплікатура на баяні” А.І.Полетаєва [6], “Гра на баяні” Й.Г.Пурица [7], “Принципи використання п'ятипальцевої аплікатури на баяні” М.І.Різоля [8], дисертація “Сучасні принципи баянної аплікатури” Ю.Г.Ястребова [9].

Деякі педагоги-баяністи та виконавці не наважуються або не вважають за потрібне кардинально змінити свою думку щодо доцільності переходу на принципово новий рівень аплікатурної культури, а саме – до позиційності в умовах багаторядової клавіатури, позбавляючи себе та своїх учнів більш успішного розкриття творчих можливостей та вдосконалення ігрового апарату. Особливо гостро стикаються із цією проблемою педагоги і, поза всяким сумнівом, не тільки в ДМШ і музичних училищах, а й у вищих навчальних закладах.

Приблизно з 60-х років проблема пошуку раціональної аплікатури, а саме питання плано-мірного навчання гри на баяні п'ятьма пальцями, починає широко обговорюватися в педагогічному середовищі. Як закономірність цього явища, з'являються науково-методичні роботи щодо вдосконалення існуючої аплікатурної думки. Постійний розвиток баянного мистецтва приводить до перегляду виконавських засобів традиційної школи, яка передбачає використання в грі тільки чотирьох пальців правої руки, що вже у 60-ті роки стає недостатнім (багато оригінальних творів для баяна не включались у репертуар баяністів завдяки наявності складної фактури) та викликало необхідність усе більшого використання великого пальця.

Одними з перших у баянній методиці ХХ століття аплікатурне питання досить ґрунтовно розглянули І.Д.Алексєєв та А.І.Полетаєв. Обидва автори порушують проблему залучення великого пальця (в умовах трьохрядної клавіатури) як рівноправного учасника ігрового процесу. Але вже на цьому етапі в їх роботах спостерігаються принципові суперечності щодо розташування кисті. Алексєєв зазначає, що “положення великого пальця над клавіатурою викликає переміщення ваги передпліччя на всі інші пальці, що додатково стискає моторику” [1, с.87]. Автор також зазначає, що “роботі великого пальця потрібно надавати таку ж увагу, як й іншим, не забуваючи про його специфічні характеристики: обмежені можливості натискання та відпу-

скання клавіш поруч із природною властивістю переміщення по клавіатурі” [1, с.88]. Позиція А.І.Полетаєва полягає в тому, що “під час використання всіх п’яти пальців зменшується навантаження, зокрема на кожен із них, отже, менш стомлюються м’язи руки, досягається відчуття свободи кисті завдяки більш природному її розташуванню на грифі” [6, с.11]. Він підкреслює, що “навчання гри п’ятьма пальцями доцільно починати до засвоєння будь-яких технічних навичок, пов’язаних із грою чотирма пальцями, адже в останньому випадку засвоєння нових навичок ускладнюється подоланням уже сформованих” [6, с.12]. Принципова різниця в аплікатурних поглядах цих авторів полягає в тому, що система Полетаєва (уперше в баянній методиці!) будується на позиційності, а Алексєєв продовжує розвивати традиційний підхід.

1963 року виходить ще одна методична робота – “Основи гри на баяні” П.Говорушка, в якій автор, як і його колеги, торкається питання застосування великого пальця правої руки в грі на баяні. Він розглядає аплікатуру з погляду фізіологічного фактора будови виконавського апарату баяніста. П.Говорушко зазначає, що “застосування великого пальця правої руки, безумовно, збільшує виконавські можливості, дозволяє значно розширити репертуар баяніста” [2, с.40]. Проте автор вважає використання великого пальця лише епізодичним: “узагальнене навчання з широким застосуванням великого пальця, на наш погляд, недоцільне, тому що найчастіше ціль не виправдовує засобів” [3, с.41].

1976 року виходить робота А.Осокіна, в якій уперше ставиться питання використання п’ятипальцевої позиційної аплікатури в умовах п’ятирядної правої клавіатури. Основною ідеєю роботи є те, що автор розглядає всі п’ять рядів правої клавіатури як рівноправні. За основу побудови аплікатурних принципів він обирає природне середньо-фізіологічне розташування кисті на клавіатурі та дотримання позиційності під час виконання одноголосних гамообразних рухів (“пальці підряд” – 1-2-3-4-1-2-3 та ін.). Під природним середньо-фізіологічним розташуванням кисті мається на увазі використання коротких пальців (перший і п’ятий) на крайніх рядах, довгих (другий, третій, четвертий) на далеких, наприклад: 1 – “ре”, 2 – “фа-дієз”, 3 – “ля”. 4 – “до-дієз”, 5 – “ре” октавою вище. Таку концепцію аплікатури можна охарактеризувати як *позиційно-багаторядову*. На жаль, система, яка була запропонована А.Осокіним, на той час практично не знайшла підтримки в професійному колі виконавців-баяністів. Це можна пояснити певним консерватизмом та усталеністю методичних поглядів баянної школи тих часів.

1977 року виходить монографія М.І.Різоль “Принципи п’ятипальцевої аплікатури на баяні”, в якій автор розглядає становлення баянної техніки крізь призму аплікатури. М.І.Різоль указує, що поява нової літератури для баяна безумовно стає поштовхом до необхідності використання під час гри великого пальця, тобто появи п’ятипальцевої постановки. Разом із тим автор не виключає чотирьопальцеву постановку кисті, а навпаки, підкреслює, що ці “обидві системи слід комбінувати та взаємодоповнювати” [8, с.234]. М.І.Різоль аналізує три основні позиції розташування кисті (і великого пальця) на клавіатурі й робить висновки, що чотирьопальцевою аплікатурою доцільно грати одноголосні діатонічні та хроматичні гами, а п’ятипальцевою – більш складні й комбіновані види фактур. Таким чином, Різоль доводить, що п’ятипальцева аплікатура – це чотирьопальцева з більш-менш частим використанням великого пальця. Він розглядає обидві позиції в умовах трьохрядності, де четвертий та п’ятий ряди трактуються як допоміжні.

Ю.Г.Ястребов у своїй дисертації “Сучасні принципи баянної аплікатури” (1976) трактує п’ятипальцеву аплікатуру з боку “технічно-інтерпретаційного засобу в мистецтві музиканта-виконавця” [9, с.6]. Автор наповнює змістом термін “аплікатура” як один із найважливіших художніх елементів виконавської майстерності [9, с.5]. Він класифікує основні види аплікатурних засобів і заходів, тобто підкладення та перекладення пальців, прийом ковзання, підміна пальців на “звучній” клавіші, прийом нігтевої фаланги великого пальця, трьохпалу аплікатуру, п’ятипальцеві комплекси одноголосної фактури [9, с.8]. Ю.Ястребов стверджує, що основна функція великого пальця під час гри на баяні – це “перенесення руки з однієї позиції в іншу” [там само].

Якщо М.І.Різоль розглядає процес становлення п’ятипальцевої системи як закономірність, то Ф.Р.Ліпс (робота “Мистецтво гри на баяні”, 1985 р.) не вважає п’ятипальцеву аплікатуру принципово необхідною й доцільною. На його думку, “користуватися сліпо п’ятипальцевою системою – це данина моді. Звичайно, іноді буває зручніше розставити підряд усі пальці, але чи буде ця аплікатура помічником баяністу в його художніх намірах? Треба враховувати той факт, що від природи сила кожного пальця не однакова, тому необхідно домогтися ритмічної та штрихової рівності в атаці кожного пальця” [4, с.92]. Тобто, з одного боку, Ф.Ліпс вважає,

що позиційна аплікатура надає більшої впевненості та стабільності, а з іншого – спостерігаємо певні розбіжності: “у пасажах та фігураціях ліпше використовувати найбільш сильні пальці – другий, третій, четвертий” [4, с.94]. Таким чином, автор відверто віддає перевагу традиційній аплікатурній формулі. Постійному використанню великого пальця в грі Ф.Р.Ліпс не надає великої уваги. А четвертий та п’ятий ряди клавіатури, за словами автора, “треба розглядати саме як допоміжні” [4, с.97].

1998 року виходить методична робота О.І.Дмитрієва, в котрій її автор декларує ідеї позиційності аплікатури. Ця розробка узагальнює багаторічний (близько 30-ти років) виконавський і педагогічний досвід музиканта в аспекті аплікатури. О.І.Дмитрієв розглядає проблему раціональності аплікатури, суть якої полягає, насамперед, у позиційних принципах аплікатури, що надають виконавцям, які грають на баянах та акордеонах усіх систем, великі можливості. На думку автора, позиційні принципи “є універсальним засобом у розвитку дійсно професійних методів навчання, систематизують досвід усіх попередніх поколінь” [7, с.4].

Позиційність автор розглядає як магістральний принцип, а використання аплікатури з не послідовним рухом пальців (так звана “традиційна”) повинно бути другорядним і допоміжним. Автор у своїй роботі переосмислює значення та першорядність аплікатурних систем. У зв’язку із цим актуальним стає й аналіз аплікатурних підходів найбільш знаних баяністів сьогодення, виконавське мистецтво яких уособлює передові стандарти. Одним із таких підходів у сучасній виконавській практиці виявляється, безперечно, позиційність у різних її проявах. Проте цей принцип ще не здобув глибокого наукового обґрунтування в баянній методиці. Адже цілеспрямований системний підхід щодо вибору найбільш раціональної та прогресивної аплікатури суттєво розширює потенціал рішень художньо-технічних завдань музичного твору, а також сприяє формуванню виконавської надійності баяніста.

Й.Г.Пуриц висвітлює проблему освоєння основних принципів аплікатури на початковому етапі навчання у своїх методичних статтях “Гра на баяні” (2007 р.) та зазначає, що “очевидними є переваги позиційної аплікатури в порівнянні з традиційною (трипалою) аплікатурою” [8, с.100], але в той же час зазначає, що, “не зважаючи на всі переваги позиційної аплікатури, починати навчання маленького учня на баяні доцільніше з використання традиційної аплікатури” [там само]. Такі принципові розбіжності переконливо доводять, що й досі остаточно не визначено універсальної аплікатурної дисципліни, яка була б єдиною для всіх навчальних етапів освоєння інструмента.

Як свідчить практика, поруч із використанням позиційних принципів, у виконавській практиці дуже широко залучаються й традиційні аплікатурні підходи, а також синтез традиційних та позиційних систем. Тому сьогодні в баянній методиці постає актуальність подальшого ґрунтового аналізу всіх підходів, аргументація та систематизація найпрогресивніших аплікатурних рішень із точки зору анатомо-фізіологічного підходу, а також в аспекті художнього мислення. Природність пальцево-рухових процесів, у свою чергу, впливає й на швидкість засвоєння нотного тексту та стабільність виконання музичного твору, як у період його освоєння, так і під час концертного виконання.

Здійснений порівняльний аналіз існуючих сучасних аплікатурних систем, а саме традиційної (тобто чотирьопальцевої), п’ятипальцевої з елементами позиційності та позиційної багаторядної, розкрив вагомими *перевагами* використання позиційної багаторядної аплікатури:

- природне положення кисті на клавіатурі за принципом – довгі пальці грають на дальніх рядах, а короткі – на ближніх;
- рівноцінне співвідношення послідовного розташування клавіш із послідовним рухом пальців у процесі гри;
- економний розподіл фізичного навантаження на всі пальці, що викликає додаткову свободу виконавського апарату;
- можливість бачення перспективи виконання твору сприяє зросту технічної майстерності баяніста;
- позиційні формули дозволяють виконувати різні елементи технічного арсеналу (гами, арпеджіо, подвійні ноти, акорди), які мають однакову інтервальну структуру одним аплікатурним варіантом;
- швидке запам’ятовування, завдяки впровадженню єдиного стилю аплікатури;



- подолання аплікатурних незручностей, що сприяє психологічному розвантаженню завдяки систематизації логіко-структурних уявлень музичного тексту в процесі гри.

Отже, здійснений на основі провідних методичних джерел аналіз баянної аплікатури виявляє певні переваги позиційного підходу в умовах багаторядної клавіатури. Разом із тим проведена розвідка не вичерпує всіх аналітичних тонкощів цього питання, котре й надалі потребує більш глибокого та ґрунтовного дослідження.

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне / И. Алексеев. – М. : [б. и.], 1968. – 143 с.
2. Говорушко П. И. Основы игры на баяне / П. И. Говорушко. – Л. : Гос. муз. изд., 1963. – 78 с.
3. Дмитриев А. И. Позиционная аппликатура на баяне / А. И. Дмитриев. – С. Пб. : [б. и.], 1998. – 22 с.
4. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 158 с.
5. Осокин А. В. Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой / А. В. Осокин. – М. : Сов. композитор, 1962. – 51 с.
6. Полетаев А. И. Пятипальцевая аппликатура на баяне / А. И. Полетаев. – М. : Сов. композитор, 1962. – 27 с.
7. Пуриц И. Г. Гра на баяні : методичні статті / І. Г. Пуриц ; переклад з рос. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 232 с.
8. Ризоль Н. И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне : монография / Н. И. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1977. – 297 с.
9. Ястребов Ю. Г. Современные принципы баянной аппликатуры : автореф. дис...канд. искусств. : 17.00.02 / Ю. Г. Ястребов. – Л. : [б. и.], 1976. – 19 с.

*В статті на основі методических работ отечественных учёных дан концептуальный анализ разных аппликатурных подходов в баянном исполнительстве. Рассматриваются три аппликатурные системы. Обосновано прогрессивность позиционно-многорядного метода.*

**Ключевые слова:** баянная аппликатура, позиционная пятипальцевая аппликатура, аппликатурные принципы, пятирядная правая клавиатура.

*In the article is worked attempt conceptual analysis of different disposition fingers bayan performance the native scientific of the basis main methods. The finding out on three existence disposition fingers systems. The progressive of many lines method are motivated.*

**Key words:** bayan disposition fingers, disposition five fingers, disposition fingers principle, five lines right keyboards.

УДК 78.085.7:78.071.2

ББК 85.315.32

Іванна Судомир

### ЄВРЕЙСЬКИЙ НАРОДНИЙ МУЗИКА В ГАЛИЧИНІ В ХІХ ст.

*Кінець ХVІІІ – початок ХХ ст. – це період розквіту єврейської музичної культури на терені Східної Європи та в Галичині. Головними носіями єврейської світської культури були клезмери – народні музиканти, які мандрували селами й містечками. Вони вели свій особливий спосіб життя: мали свої спілки, соціальне забезпечення, власну мову. Із середовища клезмерів вийшло багато відомих музикантів, які стали віртуозами міжнародного масштабу.*

**Ключові слова:** клезмер, штетль, кагал, капела, община.

Еволюцію сучасної української історичної науки визначає поліетнічність соціуму України, яка знаходить своє втілення поряд із розвитком української культури, у відродженні та розвитку культур етнічних спільнот, що населяють українські терени. Поступово одним із пріоритетних напрямків української науки стають етноісторичні та етнокультурні дослідження. Саме в такому ракурсі сьогодні з'являються наукові дослідження з історії та культури єврейського народу, зокрема євреїв України, формується вітчизняна школа фахівців з юдаїки [5, с.1]. Це зрозуміло, бо історично склалося так, що євреї жили поряд з українцями майже тисячу років. І це сусідство, безумовно, мало вплив на обидві культури.

Єврейська народна музика ввібрала й асимілювала особливості багатьох музичних культур. Особливо близькими для євреїв були слов'янські культури, зокрема музика Молдови та України. Головними носіями народної музики в єврейському суспільстві були так звані клезмери. Перші

ґрунтовні дослідження щодо вивчення життя й діяльності клезмерів зробив Мойсей Береговський<sup>1</sup> у своїй книзі “Еврейская инструментальная народная музыка”, яка є третім томом п'ятитомної антології “Еврейский музыкальный фольклор”. Також явище “клезмерства” в контексті світової музичної культури висвітлили у своїй книзі “Klezmer-Musik” Ріта Оттенс та Джоель Рубін.

Розквіт клезмерства на теренах Галичини припадає на період із кінця ХVІІІ ст. до першої половини ХХ ст. А Друга світова війна і катастрофа єврейського народу спричинили повний занепад єврейської музичної культури, у тому числі й клезмерства. Нині можемо спостерігати відродження клезмерської культури в Україні. Переважно на теренах Східної України відбуваються різноманітні концерти та фестивалі клезмерської музики. А в липні минулого 2008 року такий фестиваль, що відбувся в м. Львів, з'їхалися клезмери з Росії, США та України (Львів, Харків).

Отже, процес практичного відродження клезмерської традиції в Україні розпочався. А от ґрунтовних наукових досліджень у цій галузі єврейської музичної культури, окрім вищезгаданих праць М.Береговського, Р.Оттенс і Д.Рубіна, обмаль. Тому завданням даної статті є зібрати матеріал із цих нечисленних джерел, а метою – представити широкому загалу явище єврейського народного музикування в період його розквіту на західних землях нашої держави.

Більшість євреїв Східної Європи, у тому числі й Галичини, жили в штетлях (з ідиш – שטעטל – містечко). Це поселення напівміського типу з переважаючою кількістю єврейського населення (від 20% до 100%). Ці містечка утворювалися навколо ринкової площі й певною мірою були закритими, завдяки чому й вдавалося так довго зберігати самобутність єврейського фольклору та не розчинитись у культурі більшості, тобто тієї нації, на території держави якої вони проживали (у великих містах, таких як Львів, Станіславів, євреї жили закритими кварталами, входили в які християнам заборонялося). Отже, в основному, євреї проживали в штетлях, де була своя ієрархія, навіть у синагозі вони сиділи залежно від соціального статусу. Життям штетлів керували кагали. Кагал – це єврейська управа, яка не підкорялася християнським законам. Основним завданням кагалу було спостереження за виконанням релігійних ритуалів, якими було активно насичене єврейське життя і в будні, і у свята. Але, незважаючи на глибоко релігійну атмосферу штетля, він не був герметично закритим населеним пунктом. По-перше, тому, що в ньому все ж таки був певний відсоток християн, а по-друге, тому, що відбувалися щотижневі ярмарки, які сприяли постійним контактам єврейського і неєврейського населення. Ці контакти дозволяли пізнавати культуру один одного, що згодом привело до асиміляції євреїв і взаємопроникнення культур. До середини ХVІІІ ст. у кожному штетлі та місті Галичини із суттєвою часткою єврейського населення існував свій клезмерський ансамбль. Клезмери знаходилися на службі у своєї общини, тобто їх діяльність була записана й регламентована Торою і Талмудом, а основною їх функцією було забезпечення музичним супроводом єврейського весілля. Це свідчить про те, що професія клезмера походить із прадавніх часів.

Клезмери – (від івриту כליזמר – *клі-земер*, “музичний інструмент”), єврейські народні музиканти. Грالی найчастіше в мандрівних ансамблях (“капелах”), які склалися з трьох-п'яти виконавців, на весіллях, балах, святкових гуляннях, ярмарках. За деякими даними, “клезмерами” вперше почали називати музикантів в єврейських общинах Німеччини і сусідніх країнах у ХІV–ХV століттях. У Польщі в ХVІ ст. клезмерів не приймали в цехи музикантів-християн, тому вони змушені були створювати власні. Одне з перших свідчень про існування цеху єврейських музикантів у Львові датоване 1629 роком. Цех складався із 13 членів – оркестр, в якому співали і грали на скрипці, флейті, цимбалах, басі (очевидно, контрабасі) і бубні чи малому барабані... [9, с.75].

Мистецтво клезмерів найяскравіше проявилось в Україні, Польщі, Литві, Галичині, Бесарабії в кінці ХVІІІ ст. – першій половині ХХ ст. Воно стало частиною фольклору середньо- та східноєвропейського єврейства й увійшло в історію як вид світської (на відміну від хасидської) творчості. Як і інші види єврейської музичної творчості, творчість клезмерів відчула вплив

<sup>1</sup> Мойсей Береговський (1892–1961) – музикознавець, фольклорист, кандидат мистецтвознавства. За 20 років (з 1927 по 1948) зібрав близько 1500 фонографічних і нотних записів музичного фольклору України, Білорусії, Литви, Буковини. Творчості клезмерів присвятив ряд розвідок: “Еврейский музыкальный фольклор” (із п'яти підготованих до друку томів вийшов лише 1-й 1934 року), “Еврейские народные песни” (спільно з І.Фефером 1938 року, друге видання – 1962 р.), “Идише инструментале фолкмузик” (“Єврейська інструментальна народна музика”, Київ, 1937; опубл. М., 1987) и “Идише клезмер, зейер шафн ун штейгер” (“Єврейські клезмери, їх творчість і побут”; альманах “Советиш”, №12, Москва, 1941).

фольклору (а іноді й професійної творчості) народів, які проживали по сусідству з євреями, – німців, українців, поляків, румунів та інших, створюючи своєрідне й самобутнє мистецтво [13].

Майже всі клезмери походили з родин професійних клезмерів. Початкову освіту отримували в батька або інших членів родини і від них же й переймали часто дивовижну пальцеву техніку й техніку смичка. У державних навчальних закладах євреям заборонялося навчатися, і тому “університетами” для них були українські та єврейські весілля.

Обов’язковим для клезмера-початківця було навчання в клезмера в іншому місті. Клезмер, а особливо керівник капели, повинен був володіти всіма інструментами, на яких грали члени його капели. Часто він сам навчав простих євреїв грі на музичних інструментах.

У дитинстві навчання починалося з “пайклера” – так називали хлопчика, який грав на малому барабані в батьківській капелі. Це давало перші музичні знання і досвід. Навчання, як і сама гра, до середини XIX ст. відбувалося виключно на слух. Нотною грамотою мало хто володів. Для більшості це була “тарабарщина”. Тільки з кінця XIX ст. звичним для клезмерів стало, поряд із грою і навчанням на слух, використання музично-теоретичних посібників. Отже, після малого барабану маленький клезмер навчався грі на інших типових клезмерських інструментах, склад яких у капелі протягом століть постійно змінювався і на початку XX ст. був таким: скрипка, альт, віолончель, контрабас, кларнет, флейта, труба, тромбон, валторна, барабан (ілюстрація 1).



Ілюстрація 1. Рогатин, 1912

Після навчання клезмери часто повертались додому й переймали на себе керівництво родинною капелою або оселялись в іншому штетлі й ставали повноцінними членами тамтешньої капели. Клезмери вели власний спосіб життя, будучи своєрідною общиною в общині. У них була запроваджена своя система оплати, соціальне забезпечення, навіть своя таємна клезмерська мова – жаргон.

Система оплати в них була дольова: кожен член капели отримував процентну ставку спільних доходів, яка, з іншого боку, базувалася на його статусі в межах групи. Перший скрипаль отримував найбільше, а ні з чим завжди залишався маленький “пайклер”. Співвідношення в кожному регіоні були різними, але послідовність у величині дольової частки від більшої до меншої була орієнтовно такою: перший скрипаль, кларнетист, другий скрипаль, далі – залежно від складу капели, найменше отримував барабанщик.

Основний дохід складали “Getsolts”, тобто чайові, які батьки наречених і гості сплачували за кожен твір. Від батьків нареченої, котрі влаштовували весілля, музиканти отримували незначну суму. Загальноприйнятим було наперед вносити плату за кожен танець. Гроші кидали в спеціальну закриту посудину, яка називалась “Puschke”, ключ від якої залишався вдома в капельмейстера. І лише після весілля музиканти збиралися спеціально й ділили зароблені гроші за дольовою системою. Кожен танець мав свою ціну. Це стосується весіль, а от за бали, свята музиканти, навпаки, отримували конкретну суму, яка включала й чайові.

Соціальне забезпечення є типовою ознакою економічної структури клезмерського середовища. Кожен із клезмерів вносив гроші з впевненістю, що, в разі їхньої хвороби чи смерті, їхні сім’ї обов’язково отримають грошову компенсацію. Вони також організовували матеріальну підтримку хворих колег, збирали кошти для допомоги вдовам та сиротам. У разі хвороби члена капели, коли він не міг виконувати свої функції, якийсь час капела й надалі виплачувала йому його частку. У той же час, якщо клезмер мав ще якісь засоби для існування, йому виплачувалася лише половина. Це стосувалось і вдови клезмера. Перелічені вище умови добросовісно виконувалися всіма клезмерами. Це описує у своєму оповіданні “Schma Jisroel oder Bas” Ісаак Лейбуш Перец.

Попри те, що клезмери знаходилися на службі у своїх общин, їх праця мало оплачувалась, і багато з них змушені були ще якось заробляти собі на хліб. Дехто давав уроки музики дітям заможних євреїв, польських знатних поміщиків (по-клезмерськи їх називали “прітси”), а також при нагоді й дітям самих клезмерів. Але більшість із них утримувала свої родини за рахунок інших професій: перукаря, кравця, шевця, скляра, бондаря, продавця, ювеліра та ін. [1].

Як згадує Леопольд Козловський<sup>1</sup>, до складу капели, окрім батька, освіченого професійного музиканта (з 1932 по 1939 рр. був концертмейстером симфонічного оркестру в Буенос-Айресі), належали також: басист і перукар – Дуд’є Брандвайн, кларнетист і кравець – Анчль Шнайдер, барабанщик Гершеле Дудлзак, дядько Леопольда – Цала Секлер – другий скрипаль та єдиний православний Шиве Цімблер – цимбаліст із дерев’яною ногою. Це була одна з найвідоміших галицьких родинних клезмерських капел із Перемишлян. У 30-ті роки XX ст. територією діяльності цього оркестру було близько 20 міст і штетлів, зокрема найбільші з них – Львів, Перемишляни, Рогатин, Бережани, Підгайці, Тернопіль, Буськ, Золочів.

Типовий інструментарій капел ми можемо описати, починаючи з XVII, навіть XVIII століття. Єврейські прізвища, такі як Фідлер (вуличний скрипаль), Гайгер (скрипаль) чи Бас свідчать про особливе відношення єврейських музикантів до всіх видів струнних інструментів, включаючи віолончель, альт і контрабас. З-поміж найулюбленіших була скрипка, народжена в Італії, яка з другої половини XVII ст. замінила популярну на той час трьохструнну дешеву скрипку Fiedel, і “влаштувалася” в ролі “єврейського” інструмента. Навчання гри на скрипці в заможних родинах було таким же престижним, як і вивчення німецької чи французької мов. Про це пише не тільки Шолом-Алейхем, а й Григорій Богров у “Мемуарах єврея” [2], Ісаак Лейбуш Перец у своєму класичному оповіданні “A Gilgl fun a Nign” (“Душевна подорож однієї мелодії”, 1901) [10]. Останній із них зокрема писав: “Ви хочете знати, скільки чоловіків живе під одним дахом? Дивіться на стіну! Там живе стільки чоловіків, скільки скрипок висить на стіні!”

Євреї відіграли також значну роль при розповсюдженні цимбал, які з другої половини XVI ст. теж стали “єврейським” інструментом. Кларнет, чиє винайдення приписують нюрнберзькому винахіднику Йогану Крістофу Деннеру (близько 1690 р.), з’явився в єврейському ансамблі досить пізно. Інструмент, який тепер вважається суттю єврейської музики, вперше задокументований у складі клезмерського ансамблю 1800 року в Німеччині.

Отже, у XVII–XVIII ст. капелу утворювали переважно троє-п’ятеро музикантів. Наприклад, у Староконстантинові на Волині<sup>2</sup> капела складалася зі скрипки, кларнета, флейти і великого барабана з тарілками. У XIX ст. склад капели збільшився до семи-дванадцяти ансамблістів. До дерев’яних духових та струнних інструментів додалися металічні звуки труб, тромбонів і валторн, передвісників війн та революцій прийдешнього XX століття. Дві скрипки, два кларнети, дві труби, тромбон, віолончель, флейта і барабан – це був типовий склад капел для таких густонаселених міст, як Житомир і Бердичів<sup>3</sup>. Так, у Бердичеві існувала капела Педотсера (Педоцура)<sup>4</sup>, який сам

<sup>1</sup> Син Герша Кляйнмана з Перемишлян, племінник відомого у світі кларнетиста Нафтуле Брандвайна, єдиний, кому вдалось вціліти після Другої світової війни з родини Брандвайнів (із тих, хто залишився в Галичині), останній клезмер Східної Європи.

<sup>2</sup> Рідне місто єврейського письменника і просвітителя Авраама-Бера Готлобера (1811–1899).

<sup>3</sup> Бердичів називали “українським Єрусалимом”, який за півстоліття (з поч. до сер. XIX ст.) виріс до другої за величиною єврейської общини Східної Європи після Варшави, а також торговельної столиці України.

<sup>4</sup> Прізвисько Авраама Мойше Холоденка з Бердичева (1828–1902), який був відомим скрипалем-віртуозом і легендою серед клезмерів. Він був одним із небагатьох, які знали нотну грамоту, завдяки чому встановлено авторство ряду його творів, у тому числі популярної донині “Люлі” (“Колискова”). Протягом багатьох років він керував клезмерською капелою Бердичева.

писав музику, а також здійснював обробки популярних музичних номерів для своєї капели. Звичайний кількісний склад його капели – це дванадцять музикантів, але для важливих весіль він збільшував їх до п'ятнадцяти учасників, а для великих бенкетів і дорогих балів навіть до вісімнадцяти оркестрантів. Величина оркестру Педотсера також дозволяла йому приймати замовлення одночасно на кілька заходів. При цьому на окремих із них дозволялося виступати під його іменем іншим капелам, відсотки з прибутків яких надходили до каси оркестру. Так у післявоєнні десятиліття успішно робили Епштайн Бразерс у Брукліні і що практикується багатьма хасидськими й ортодоксальними весільними оркестрами в Нью-Йорку до сьогодні [9, с.101].

Три музичні інструменти: цимбали, скрипка і кларнет – були символами єврейської музики. Цимбали поступово відходили в минуле упродовж XIX ст., хоча в деяких регіонах використовувалися ще до початку Другої світової війни. Так, Герш Кляйнман, молодший брат Нафтуле Брандвайна, ще в 20–30 роки XX ст. використовував цимбаліста у своїй капелі в галицьких Перемишлянах.

Більше чотирьох століть скрипка залишалася улюбленим інструментом східноєвропейських клезмерів через тембральну схожість із людським голосом, його теплотою й м'якістю. Хоча в репертуарі були і бравурні п'єси, однак улюбленими в народі були ліричні, схожі на молитву мелодії. На весіллях перший скрипаль, який у більшості випадків був і керівником клезмерської капели, блискуче виступав як соліст з такими творами, як “тема з варіаціями” на традиційні українські народні мелодії, які виконувалися для молодят, батьків наречених, гостей та “до столу”; а от танцювальні мелодії виконувала вся капела під його керівництвом. Основним завданням і, так би мовити, визнанням їхнього таланту були сльози в очах присутніх і їх схлипування. Шолом-Алейхем писав у своїй новелі “Штемпенью (Стемпеню). Єврейський роман” (1888): “Человеческое сердце вообще, а еврейское в особенности, что скрипка: нажмешь на струны и извлекаешь всевозможные, но больше печальные звуки... Но под силу это лишь большому музыканту, подлинному мастеру – такому, каким был Стемпеню” [7, с.103].

Аж до часів єврейських віртуозних скрипалів Штемпенью і Педотсера та їх послідовників, а також “короля вальсу” Йогана Штрауса-батька і його сучасника Паганіні – “доктора Фауста зі скрипкою” – зберігався таємничий ореол навколо скрипаля, який нібито перебував у союзі з вищими темними силами. Магічна сила скрипкового звуку перейшла на звучання кларнета Дейва Терреса та Нафтуле Брандвайна (обидва українці) і продовжувалась аж до 60-х років XX століття.

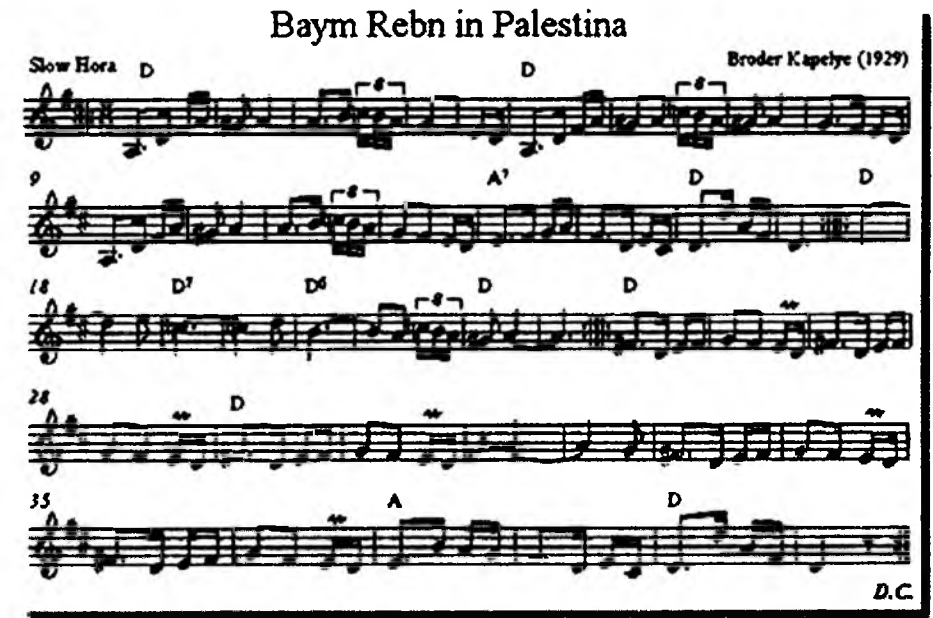
Чимало клезмерів, оволодівши нотною грамотою, почали грати в оркестрах (переважно єврейських театрів). Часто їхні діти і внуки, отримавши освіту, ставали солістами, диригентами й композиторами. Із сім'ї клезмерів вийшли деякі всесвітньо відомі музиканти: композитор Михайло Гнесін (1883–1957) був внуком клезмера; віолончеліст Емануель Фоерман (1902–1942) з Коломиї ріс у сім'ї клезмера; у клезмерській капелі грав батько й перший учитель Яші Хейфеца; син клезмера зі Львова Хоне Вольфшталя (Вольфстала) (1853–1924) Броніслав (1883–1944), який навчався спочатку в батька, потім у Відні, Ляйпцігу і Берліні став диригентом і піаністом; Петро Столярський (1871–1944), засновник одеської скрипкової школи, був сином клезмера й на початку своєї кар'єри грав у капелі.

Репертуар клезмерів мав три основні напрямки: перший – власні фантазії, імпровізації клезмерів; другий – мелодії неєврейського походження, найулюбленішими з яких були молдавські й українські (наприклад, фантазії на тему української народної пісні “Іхав козак за Дунай”, “Чумак”); третій – єврейські народні світські й релігійні пісні.

Виконавська практика й умови діяльності клезмерів визначили жанри й форми, а також стиль і манеру музикування. Викристалізувалися жанри, які відповідали різним урочистим подіям, зокрема етапам церемоній заручин і весілля: “Гас-нігн” (Вуличний наспів), “Зайт гезунт” (дослівно – Будьте здорові) і “Добраніч” (з української!) – при зустрічі й проводах гостей; “Мазл-тов” (Щастя вам) – при заручинах (тнаім), а також після хуппи, перед хупою – “Базецн ді кале” (Посадження нареченої); під час весільної трапези – “Тіш-нігн” (Застольний наспів), “Мехутонім-танц” (Танець сватів), “Бройгез-тапц” (Танець образи) і “Шолем-танц” (Танець примирення), які відображали можливі взаємовідносини сімей, котрі породичалися. Серед інших весільних танців – “Шер” (Ножиці), “Бейгеле” (Бублик), “Фрейлехс” (Веселе), “Хосид” та інші [3,

<sup>1</sup> Прізвисько скрипаля Йосифа (Йоселе) Друкера з Бердичева (1822–1879), який був прославленим представником великої родини клезмерів: його батько Шолем Берл був кларнетистом, дід Шмуель – трубачем, прадід Файвіш – цимбалістом, прапрадід Ефраїм – флейтистом.

с.87]. Особливі мелодії, які зазвичай виконувалися солістом-скрипалем або кларнетистом, призначалися на випадок, якщо хтось із наречених був сиротою. Репертуар для багатих, середнього достатку і бідних весіль та інших урочистостей (ілюстрація 2), відрізнявся.



Ілюстрація 2

Для ранніх взірців єврейської музики характерними були асиметричність форм, одноголосся. Вони відрізнялися багатством мелодичної орнаментики, насиченістю специфічної ритміки, які несли в собі відлуння мовних інтонацій. Для єврейської мелодії значною мірою характерним є сумний, трагічний колорит і підвищена експресивність виконання.

Клезмерам притаманна експресивна манера виконання, несподівані прискорення й заповільнення темпу, раптові імпровізаційні вставки в мелодію, що підвищує емоційний вплив їхньої музики, яка є своєрідним музичним діалектом, зрозумілим і близьким для слухача.

Клезмерська мова, точніше жаргон “Klezmer-Loschn” – це був засіб, яким клезмери відмежовували себе від решти східноєвропейського єврейського суспільства. Самі музиканти називали це “лабухівським” жаргоном (від слова “лабати”, тобто грати). Відповідно назву і слова “лабухи” переймали один в одного. У них було слово, яким вони називали євреїв (не клезмерів) – Jold. На межі століть зібраний дослідниками словник налічував близько 600 слів, деякі з яких вживаються й досі. Із цього словника можна зробити висновок, що клезмери багато зі своїх понять ділили з представниками інших професій. Наприклад, бадхонами, мешойрерами, хазанами, а також офіціантами, поварами, тобто тими, хто був, як і вони, причетний до організації, підготовки й проведення весільного торжества. Навіть “Scherers”, тобто перукарі, знали лабухівський жаргон, оскільки багато з них були і клезмерами. Деякими специфічними словами з клезмерського жаргону ще до сьогодні користуються американські музиканти, які перейняли їх у своїх колег, що прибули зі Східної Європи [9, с.134].

Основна причина розвитку Klezmer-Loschn знаходиться в економічній ділянці: музиканти мали потребу у виразах, які б дозволяли їм обговорювати їхні фінансові справи в присутності кредиторів. Тим не менше, велика кількість лабухівських слів мала сексуальну природу. Тут також, мабуть, дві причини: по-перше, на цю тему їм відкрито не дозволяла говорити релігія, а по-друге, клезмерське середовище – це на 99% чоловіки. З іншого боку, цей жаргон містить порівняно невелику кількість слів, власне професійно-музичного характеру. Це, в основному, назви музичних інструментів, творів, форм танців, тональностей та інших технічних найменувань. Через постійні контакти з неєврейським середовищем клезмери добре володіли слов'янськими мовами, що теж відбилося на Klezmer-Loschn.

Образи й романтизовані біографії клезмерів знайшли своє відображення в художній літературі: героями оповідань Менделе Мохера Сфоріма, Шолом-Алейхема та Ісаака Лейбуша Пе-



реца стали Штемпенью та Педотсер. Перу Ірме Друкера належать романи “Клезмер” (про Петра Столярського) і “М.І.Гузіков”. До постаті єврейського музиканта звертались і такі письменники та поети, як Антон Чехов у своєму оповіданні “Скрипка Ротшильда”, Володимир Короленко у повісті “Сліпий музикант”, Федір Достоевський у романі “Брати Карамазови”, Адам Міцкевич в епосі “Пан Тадеуш” та інші. Клезмерське середовище часто згадують у різних мемуарах, наприклад, Пауліна Венгерофф (“Мемуари бабці”), Григорій Богров (“Мемуари єврея”), Мойсей-Йозеф Ольгін “Мій штетль на Україні” та інші.

Творчість клезмерів привертала увагу багатьох європейських, російських композиторів: із цієї скарбниці черпали Шопен, Ліст, Сен-Санс, Римський-Корсаков, Мусоргський, очевидно, й українські композитори [8, с.215]. Зокрема, у фондах наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка, що у Львові, зберігаються ноти маршу (для фортепіано у чотири руки) з незакінченої опери “Бар Кохба” С.Людкевича. Твори на єврейську музичну тематику є в таких українських композиторів, як Д.Клебанов, Д.Шостакович, Є.Станкович, М.Скорик та інші [4, с.203].

Інтонації та елементи клезмерської музики перетворені в оркестровій сюїті “Єврейський оркестр на балу у городничого” (1929) М.Гнесіна, фортепіанному тріо “Клезмерська весільна музика” (1955) І.Стучевського, у концертній фантазії для скрипки з оркестром “Штемпенью” С.Сендера та в інших творах.

Мотиви музики клезмерів використали С.Прокоф'єв в “Увертюрі на єврейські теми” (1919), Д.Шостакович у фортепіанному тріо “Пам'яті Соллертинського”, М.Вайнберг у “Молдавській сюїті” та інші [12].

Отже, як бачимо, клезмерство – це не поодинокий випадок, а масова культура, яка була широко розповсюджена на території Галичини. Тому це явище заслуговує більшої уваги з боку науковців і дослідників української культури, власне, як її невід'ємна частина.

1. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка / М. Береговский. – М. : [б. и.], 1987. – 170 с.
2. Богров Г. Мемуары еврея / Г. Богров. – С. Пб. : [б. и.], 1880.
3. Гусак Р. Музична культура штетлів. / Р. Гусак // Незалежний культурологічний часопис “Г”. – Львів : [б. в.], 2007. – Ч. 48. – С. 86–90.
4. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы “Песни мертвого леса” / Е. Зинькевич // Регулярный сад. Научное приложение к журналу “Зеленая лампа”. – Сумы, 1999. – Вып. 1. – С. 202–210.
5. Ольгін М.-Й. Мій штетль на Україні / М.-Й. Ольгін. – Нью-Йорк : [б. в.], 1921.
6. Подольський А. Єврейські студії в Україні: розвиток, тенденції, перспективи / А. Подольський // Український гуманітарний огляд. – : [Б. м. ; б. в.], 1999. – Вип. 1: “Критика”. – С. 120–140.
7. Шолом-Алейхем. Собрание сочинений: в 6 т. / Шолом-Алейхем. – М. : Художественная литература, 1988. – Т. 1. – 1988. – 436 с.
8. Ясіновський Ю. З історії єврейської музики в Україні. / Ю. Ясіновський // Східний світ. – К. : [б. в.], 1994. – С. 213–216.
9. Ottens R. Klezmer-Musik. / R. Ottens, J. Rubin. – München : Bärenreiter – Verlag, 1999. – 340 s.
10. Peres I. L. A gilgul fun a nign / I. L. Peres. – М. : [б. и.], 1959.
11. Wengeroff P. Memoiren einer Großmutter / P. Wengeroff. – Berlin, 1908–1910.
12. Электронная еврейская библиотека : томи 4–5 [Електронні ресурси]. – Режим доступу: <http://www.eleven.co.il/article/12870>.
13. Основные этапы развития еврейской музыки. Искусство клезмеров – ветвь ашкеназского фольклора [Електронні ресурси]. – Режим доступу: <http://sorter.ru/gilrond>.

*Конец XVIII – начало XX века – это период расцвета еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе, в т. ч. в Галичине. Главными носителями еврейской светской культуры были клезмеры – народные музыканты, которые путешествовали по селам и городкам региона. Клезмерам присущ свой особенный образ жизни: наличие своих союзов, социальное обеспечение, собственный язык. Из среды клезмеров вышло много известных музыкантов, которые стали виртуозами международного масштаба.*

**Ключевые слова:** клезмер, штетль, кагал, капелла, община.

*The end 19th – the beginning 20th century is a period of prosperity of Jewish musical culture in the Eastern Europe, including Galicia. The main bearers of mundane Jewish culture were Klezmers – the Jewish traveling folk musicians. They had quite a specific way of living: they had their own associations, social maintenance, their own language. On the edge of the 19th–20th centuries many famous musicians emerged from the Klezmer society.*

**Key words:** klezmer, Stetl, qahal, choir, community.

УДК 786.2087.4

ББК 85.310.71

Майя Степанець

## ДІЯЛЬНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПІАНІСТА В МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ ТА ЙОГО РЕЖИСЕРСЬКІ ФУНКЦІЇ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ

*У статті розглянуто психологічні механізми творчих взаємовідносин концертмейстера-піаніста із солістами-вокалістами в музично-драматичному театрі. Досліджено проблему специфіки відтворення музичного синкрезису в ансамблевій діяльності концертмейстера музично-драматичного театру, наділеного режисерсько-диригентськими та організаційними функціями. Проаналізовано зіставлення театральності (сценічної візуальності) і музичності (вокалу і тексту).*

**Ключові слова:** концертмейстерська діяльність, музично-драматичний театр, соліст-вокаліст, просодія, концертмейстер-піаніст.

Національно-культурне відродження України та інтенсивний розвиток сучасного життя вимагає високого професіоналізму від фахівців у галузі мистецтва. Основні положення модернізації системи національної освіти України детермінують прогресивні процеси в інтелектуальному й духовному розвитку молоді. Яскравим прикладом цього є розширення ролі піаніста-концертмейстера в загальному процесі розвитку музичного мистецтва нашої країни, постійний пошук більш продуктивних рішень у галузі концертмейстерського мистецтва.

У наш час існує низка праць музикознавців та музикантів-виконавців, присвячених проблемам практики концертмейстерського мистецтва. Перші праці з питань концертмейстерства виникли ще на початку ХХ століття (Дж.Мур [6], М.Крючков, А.Люблінський [3]). В останні десятиліття Є.Кубанцева [2], Т.Молчанова [4], Л.Повзун [10] теоретично узагальнили проблеми підготовки професійного концертмейстера, залучивши спеціальні методи аналізу та визначивши специфіку ансамблевої гри піаніста-концертмейстера (зосередили увагу на аспектах історії та теорії концертмейстерства як одного з видів ансамблевого мистецтва).

Проте проблема ансамблевої діяльності концертмейстера-піаніста в музично-драматичному театрі достатньо не досліджена. Відсутність спеціалізованого курсу вивчення теорії та історії концертмейстерського мистецтва в музично-виконавській практиці зумовлюють необхідність наукових визначень феномену концертмейстерської діяльності.

Актуальність теми визначається важливістю вивчення напрямку українського музикознавства, спрямованого на поглиблене дослідження взаємовідносин концертмейстера-піаніста та вокалістів у музично-драматичному театрі. Отже, мета даної статті – проаналізувати специфіку вдосконалення вокальної майстерності в роботі концертмейстера-піаніста із солістами-вокалістами музично-драматичного театру.

Драматичний театр і музика пов'язані між собою дуже тісно: у театральній постановці зіставляються театральність (сценічна візуальність) і музичність (вокал і текст). “Вистава репрезентується як партитура з відповідним фільтруванням і перерахуванням тексту, музики, образу; зі спрямуванням усіх “подразників” на глядача, для якого перестає бути важливим джерело сприймання – зір, слух” [8, с.277].

Для музичної вистави має особливу вагу аспект виконавського та музичного професіоналізму. Високий рівень виконання співаків і музикантів як “перформативний компонент вистави” є основним естетичним критерієм театального дійства [8, с.278].

Концертмейстер – етимологічно “майстер узгодження”, що вказує на вищий рівень оволодіння певним видом діяльності; “піаніст, який допомагає виконавцям (співакам, інструменталистам, артистам балету) розучувати партії” [5, с.929]. Характеристика терміну “концертмейстер”, визначена в музично-енциклопедичному довіднику 1991 року (під редакцією Ю.Келдиша), підкреслює педагогічний аспект підготовки художнього виступу солістів й акцентує суто допоміжний момент дій концертмейстера – акомпанування. Таке бачення специфіки концертмейстерської діяльності не зовсім відповідає етимології слова, що визначає вміння узгоджувати, гармонізувати, удосконалювати дії ансамблів. У цьому випадку піаніст-концертмейстер здійснює особливого роду художню діяльність, що відрізняється від майстерності соліста. Концертмейстер-піаніст свідомо гармонізує, узгоджує музично-ансамблеву дію для досягнення художньої єдності твору.

Слово концертмейстер не завжди асоціюється з поняттям “артист”, “художник”. Як серед слухачів, так і серед музикантів побутує думка, що концертмейстер – це щось на кшталт актора

другого плану, так би мовити, “допоміжний персонал”. Говорити про другорядність функції концертмейстера неправильно хоча б тому, що фактура партії акомпанементу у вокальних та в інструментальних п’єсах буває настільки складною, що часто вимагає від піаніста майстерності вищого класу. Майстерність вимірюється, звичайно, не тільки синхронністю партії фортепіано з партією соліста, не тільки злагодженим балансом співвідношення звучання обох партій чи легкістю подолання конкретно піаністичних труднощів, але й створенням цілісного, вражаючого звукового образу, який народжується в спільному творчому процесі партнерів.

У руках піаніста зосереджена основна частина “музичного простору”: гармонія, метроритмічна структура, багатство тембрового колориту, тобто все те, що є необхідним для будь-якого соліста-виконавця.

Творче взаєморозуміння партнерів породжує високохудожній вплив ансамблю, який без повного “симбіозу” виконавців є неможливим. Шаляпін говорив про Рахманінова: “Коли Рахманінов сидить за фортепіано, треба казати не я співаю, а ми співаємо...” [12, с.279].

Якщо піаніст-музикант не професіонал, не інтерпретатор музики, якщо він завжди підлаштовується до соліста, підкоряючись його виконавським примхам, залишаючись при цьому в тіні, він не може бути справжнім артистом. Вести сольну лінію в партії акомпанементу не тільки допустимо, але й обов’язково, якщо це диктується художньою необхідністю, конкретними особливостями задуму та фактури твору. Відчуття ансамблю – це особливий дар.

Шуман говорив, що за акомпанементом можна визначити наскільки розвинуте музичне відчуття піаніста. Так про акомпаніаторське мистецтво і про піанізм Мусоргського може свідчити цитата з рецензії газети “Николаевский вестник” за 1879 рік, присвячена концерту співачки Д.Леонові, з якою композитор виступав як акомпаніатор і соліст: “Енергійна, виразна, наповнена художнім почуттям гра М.П.Мусоргського принесла велике задоволення і заслужила високу оцінку публіки” [7, с.293].

Без акомпаніаторського відчуття піаніст не досягне високого художнього результату в ансамблі. Тільки стабільні творчі союзи піаніста-концертмейстера із солістом досягають високого професіоналізму. Постійні концертмейстери були в М.Рейзена, І.Козловського, В.Давидова, А.Огнівцева, Д.Ойстраха, М.Максакової, Л.Когана та інших майстрів-виконавців. Постійне творче спілкування взаємно збагачує партнерів, і чим вищий артистичний потенціал виконавця-соліста, тим більш вимогливішим стає слухач до концертмейстера – щодо його техніки та професіоналізму.

Зовсім іншою є робота концертмейстера-піаніста як наставника, помічника “режисера” вокалістів, на якому зосереджується велика відповідальність не тільки в повсякденній роботі, але й у загальній професійній підготовці співаків, у тому числі й стосовно вокальної мови та дикції. Тому саме проблемі вдосконалення в роботі концертмейстера-піаніста із солістами музично-драматичного театру відводиться особливе місце в даній статті.

Діяльність концертмейстера в музично-драматичному театрі суттєво відрізняється від роботи концертного акомпаніатора. Завдання піаніста в театрі заключається перш за все в тому, щоб вокалісти добре засвоїли на репетиціях свою партію в тих темпах і нюансах, які встановлені диригентом. Концертмейстери-початківці на репетиціях із диригентом оркестру часто, залишаючись ніби між двома вогнями – паличкою диригента і деякою свавільністю соліста – починають підігрувати співаку замість того, щоб строго йти за диригентом. Узгоджуючи свої музичні задуми з трактуванням диригента, концертмейстер “веде” соліста.

Музиканти високо цінують уміння концертмейстера чітко дотримуватися встановлених темпів. Складність в їх запам’ятовуванні полягає в тому, що в оркестровому звучанні і на фортепіано вони сприймаються нашим слухом по-різному. Крім того, темп в одного і того ж диригента не завжди стабільний; на нього впливають також фізичний стан, настрої, емоційний тонус виконавців і диригента. Звичайно, ці відхилення не настільки значні й відбуваються завжди у визначених межах. Виконання твору ускладнюється, якщо під час вистави міняється диригент або один із музикантів зі своїми виконавськими нюансами, які іноді суттєво відрізняються від трактування попереднього диригента. Для концертмейстера в такому випадку важливо не механічно засвоювати виникаючі зміни, а творчо зрозуміти їх та органічно втілити у своєму виконанні. У цьому повинна проявитись музична пластичність концертмейстера. “Для вдалого виступу музиканту необхідно самому захопитись музикою... Коли музика по-справжньому захопить тебе, – говорить О.Слободяник, – усе навколо стає байдужим, не важливим. І ось тоді можна заграти дуже добре” [11, с.239–240].

Сценічні репетиції вимагають від концертмейстера знання не тільки партії солістів, але також хорових та оркестрових епізодів, оскільки соліст-вокаліст повинен пам’ятати всі мізансцени (тобто під час якої музики, при яких слова хору артист сідає, підходить до партнера); робить усе, що вимагає від нього режисер. Концертмейстер, який недосконало знає клавир, не зможе провести як слід сценічну репетицію.

На репетиції часто виникає потреба концертмейстеру самому виконувати партію кількох вокалістів, оскільки інколи неможливо забезпечити присутність усіх виконавців. Це зобов’язує піаніста до серйозної, відповідальної роботи.

Під час репетиції концертмейстер повинен також зводити до мінімуму ті неминучі втрати в піанізмі, які виникають через специфіку такої роботи. Адже на загальних великих репетиціях, які виконуються в супроводі фортепіано, треба вміти грати партію з клавіра концертно. Професійне концертмейстерське виконання завжди позитивно впливає на всіх учасників вистави.

Уміння спростити фактуру, зменшити свої клавіатурні труднощі без порушення художньо-образної сторони всього звучання – один з основних обов’язків концертмейстера.

Приступаючи до роботи в музично-драматичному театрі, піаністу доводиться працювати з різними вокалістами, які відрізняються не тільки здібностями, але й рівнем музичної підготовки. Навіть співаки високого рівня потребують серйозної допомоги кваліфікованого концертмейстера. Верді в листі до свого товариша, композитора і диригента Франко Фаччо, просив його підготувати знаменитого тенора Гаманьо: “Гаманьо настільки неточний у читанні музики, що йому необхідно вивчити партію зі справжнім музикантом, який зуміє заставити його витримувати ноти та дотримуватися темпу” [1, с.254]. В іншому листі до Дж.Рікорді про того ж Таманьо: “Навіть коли він добре вивчить музику, залишиться дуже багато роботи над інтерпретацією і виразністю” [1, с.255]. На жаль, і в наш час це не рідкість. У таких випадках на долю концертмейстера випадає складне завдання: терпляче відпрацьовувати з вокалістами всю партію такт за тактом. Одним з основних завдань концертмейстера є просодія співака. У багатьох випадках у вокалістів, як правило, не вистачає елементарної природності, простоти мови – і в мелодії, і в речитативах. Вони інколи володіють невиразною мовою, не вміють побудувати мовну інтонацію, розкласти акценти у фразі, визначити цезури відносно змісту. Це справді складно – з’єднати в логічну й виразну лінію слова і мелодію. Відомо, що не в усіх композиторів просодія буває ідеальною. У Глінки, Чайковського, Римського-Корсакова зустрічаються невідповідності відносно кульмінацій мелодії та наголосу в слові.

Питання про дикцію – одне з найважливіших для вокальної школи. Очевидно, вокальні дикції в навчальних закладах приділяється недостатньо уваги, методика цього предмета не розроблена досконало. Як предмет вивчення, дикція, як і декламація, існує у всіх театральних вищих навчальних закладах. Але вокальна дикція і дикція актора драматичного театру – це не одне й те саме. Перш за все тому, що “під час співу голосні і приголосні виконуються розспівано, на долю кожної букви припадає більше часу і, відповідно, витрачається більше голосової енергії” [13, с.23]. Тому вокал вносить свої корективи у звучання елементів слова, техніку їх відтворення. Правильна дикція полягає не в тому, щоб вимовляти чітко “кожну букву”, виконуючи принципи “технічної” дикції. Головне – в осмисленій вимові слів із врахуванням їх місця емоційно-слухового навантаження всередині фрази. Є співаки, в яких від природи чітка дикція, але якщо вони не вкладають зміст у слова, то й правильна дикція йому не допоможе, розуміння тексту буде ускладнене через відсутність смислового зв’язку між словами. Примітивне розуміння дикції співаком інколи приводить до антихудожніх ефектів.

Інколи у вокалістів виникають проблеми з інтонуванням. Можна їх без кінця зупиняти та вказувати на помилки. Досвідчений концертмейстер відразу зрозуміє, що тут справа не у відсутності слуху, а в тому, що співак використовує неправильний вокальний прийом: не готує вчасно перехідний звук при зміні регістрів або не вміє з’єднати різні голосні на широких інтервалах – словом, розуміння техніки для концертмейстера не менш важливе, ніж наявність доброго слуху.

Вивчаючи оперні арії та сцени із опер, концертмейстер вимушений мати справу з перекладами оркестрової партитури. Це не тільки зобов’язує його до деякої імітації звучання оркестрових інструментів, але й вимагає більшої точності в темпах, у використанні педалі, у відтворенні динамічних відтінків (враховуючи те, що одне й те саме позначення *forte* може належати для *tutti* оркестру, для *tutti* окремої групи, для *solo* скрипки чи тромбона). Вивчення партитур розвиває також важливе відчуття пауз і цезур.

Увага концертмейстера повинна концентруватися не тільки на своїй грі, а також належати солісту. Використовуючи термін Станіславського, “коло уваги” в концертмейстера розширю-

ється, ускладнюється. Важливо відчувати звуковий баланс, стежити за звуковеденням співака, ансамблева увага відповідає за втілення єдиного художнього задуму.

При вивченні різноманітного репертуару концертмейстера, крім піаністичних труднощів, необхідно відпрацьовувати твори в різних стилях. Сила, натиск, бравурність – це те, що під час виконання виходить швидше й простіше. Набагато складніше виконати те, що вимагає ніжності, галантності, граціозності.

Крім стильових особливостей, концертмейстер повинен також змістовно розкривати й жанрові різновиди, відчувати музику не тільки слухом, а й душею; бути наділеним духовним багатством та достатньою музичною зрілістю, перебувати в постійних творчих пошуках.

Діяльність концертмейстера-піаніста – багатогранна. Його професійний рівень визначається не тільки здатністю мислити музичними образами, а й високим інтелектуальним рівнем, який базується на ґрунтовних знаннях як усіх видів музичного мистецтва, так і філософії, психології, педагогіки та ін. Якість роботи залежить від уміння концертмейстера (особливо в умовах музично-драматичного театру) застосовувати закони драматургії, згідно з якими вибудовується пластична лінія всього музичного твору, одночасно виконуючи функції постановника, репетитора, педагога. Оскільки концертмейстерське мистецтво, будучи сутністю музичного виконавства, дозволяє зрозуміти феномен єдності творчо-практичних та організаційних рішень, потрібна додаткова спеціалізація в навчальному плані, яка б започаткувала деякі дисципліни, необхідні в практичній діяльності концертмейстера-піаніста.

Отже, проаналізувавши концертмейстерську діяльність у музично-драматичному театрі як високий художньо-артистичний рівень фортепіанно-ансамблевої гри, зауважимо, що :

1. Професійним показником майстерності піаніста-концертмейстера є психологічна повнота відкритості до фактурних, тембрально-ритмічних, агогічно-пластичних перетворень, кінцевою метою чого стає інтонаційна єдність конкретного виступу.

2. Диригентсько-керівна робота концертмейстера-піаніста в музично-драматичному театрі – внутрішній, визначальний зміст його діяльності.

3. Розуміння концертмейстером образно-сміслового задуму твору та його технічних можливостей вибудовує цілісність ансамблевого виконання.

1. Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди. – М. : [б. и.], 1973. – 296 с.
2. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс : учебное пособие для студентов высших пед. учебных заведений / Е. Кубанцева. – М. : Академия, 2002. – 98 с.
3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанимента: методологические основы / А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.
4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навчальний посібник / Т. Молчанова. – Л. : [б. в.], 1987. – 86 с.
5. Музыкальная энциклопедия / под ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – 958 с.
6. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Дж. Мур. – М. : Радуга, 1987. – 429 с.
7. Мусоргский М. Письма / М. Мусоргский. – М. : [б. и.], 1981. – 328 с.
8. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 277–278.
9. Повзун Л. “Багатоканалність” інтонаційного мислення піаніста-концертмейстера / Л. Повзун // Музичне виконавство. Книга 7. Науковий вісник НМАУ. – К., 2001. – Вип. 18. – С. 191–205.
10. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. І. Повзун. – К. : [б. в.], 2005. – 16 с.
11. Цыпин Г. Портреты советских пианистов / Г. Цыпин. – М. : Музыка, 1990. – 334 с.
12. Шаляпин Ф. И. Маска и душа / Федор Иванович Шаляпин. – М. : [б. и.], 1957. – Т. 1. – 294 с.
13. Шпиллер Н. Заметки о формировании вокальной культуры / Н. Шпиллер // Муз. исполнительство. – М. : [б. и.], 1973. – Вып. 8. – 96 с.

*В статье рассмотрены психологические механизмы творческих взаимоотношений концертмейстера-пианиста с солистами-вокалистами в музыкально-драматическом театре. Исследовано проблему специфики воспроизведения музыкального синкретиза в ансамблевой деятельности концертмейстера музыкально-драматического театра, наделенного режиссерско-дирижерскими и организационными функциями. Проанализировано сопоставление театральности (сценической визуальности) и музыкальности (вокала и текста).*

**Ключевые слова:** концертмейстерская деятельность, музыкально-драматический театр, солист-вокалист, просодия, концертмейстер-пианист.

*It is considered in this article mechanism of creative interrelations between piano accompanist and soloists-vocalists in music and drama theatre. It is examined the problem of music syncretis specific reproducing in ensemble activity of the accompanist in a music and drama theatre and delegated with stage director and conductor functions.*

**Key words:** accompanists activity, music and drama theatre, soloists-vocalists, prosody, piano-accompanist.

## ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 78.071.2

ББК 85.310.71

Романа Дудик

### ПСИХОЛОГІЧНІ УМОВИ ВИКОРИСТАННЯ НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СПІЛКУВАННЯ ДИРИГЕНТА

*Стаття присвячена дослідженню основного знакового механізму спілкування – мови, системи знакових одиниць конкретної національної мови. Система мови – це система правил, що дозволяє використовувати знаки з метою передачі змісту інформації. Основою процесу спілкування диригента є встановлення взаємних психічних контактів і комунікацій із виконавцями, обмін інформацією між хористами у творчому процесі, а також взаємовпливів і психологічних взаємодій.*

**Ключові слова:** невербальні засоби, диригент, спілкування, міміка, жест.

Традиційно спілкування вважалось базовою категорією соціальної психології й визначалося як взаємодія двох чи більше людей з метою обміну пізнавальною, емоційно-оціночною та іншою інформацією. Наприкінці 60-х – початку 70-х років ХХ століття на межі соціальної й педагогічної психології з’явилося поняття “педагогічне спілкування”, яке стало використовуватися психологами й педагогами. Зрозуміло, що педагогічне спілкування як феномен навчально-виховного процесу існує стільки, скільки існує школа як соціальний інститут навчання й виховання людей. Усюди, де хоча б одна людина починає взаємодіяти з іншою, як учитель з учнями або вихователю із вихованцями, там обов’язково виникають проблеми педагогічного спілкування. Проте поняття “педагогічне спілкування”, “професійно-педагогічне спілкування” стали предметом спеціальних науково-педагогічних досліджень порівняно недавно – на межі 70–80-х років ХХ століття.

Одними з перших у дослідженні педагогічного спілкування вивчалися процеси сприйняття й розуміння в системі “учитель – учень” О.Бодальовим [2], О.Брудним [4], Д.Дубровським [5] та ін. Суттєве значення для теоретичного й практичного розвитку психології педагогічного спілкування мали науково-практичні дослідження й розробки в галузі педагогічної майстерності Г.Апресьяна [1], О.Леонтьєва [9], В.Кан-Калика [7], О.Ростовського [12] тощо.

Специфіка педагогічного спілкування визначається, насамперед, загальними законами передачі й сприймання інформації. Психологи стверджують: “Думка не передається – передаються знаки. У голові того, хто сприймає, з’являється не думка, передана йому зовні, а своя власна, але аналогічна (у випадку взаємопорозуміння) думці комуніканта. Звідси “передача думки” (отже, знання й інформації) не більше ніж метафора! Думка не передається буквально, вона лише резонансно збуджується” [3, с.42–43].

На сучасному етапі особливої гостроти й актуальності набуває теоретичне і практичне вивчення та осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу.

Основний знаковий механізм спілкування – мова, система знакових одиниць конкретної національної мови. Система мови – це система правил, що дозволяє використовувати знаки з метою передачі змісту інформації. Знак, що використовується в комунікативних цілях, співвідноситься з одиницями мовлення, бо мовлення – це мова в дії, послідовність знаків мови, організована за її (мови) законами відповідно до потреб та умов спілкування. У мовленні одні й ті ж мовленнєві одиниці можуть бути розкодовані тим, хто їх сприймає по-різному – залежно від інтонації комуніканта, його міміки, жестів. Це зумовлено тим, що сприймання слова-знака (одиниці мови) збагачується (чи трансформується) одночасним комплексним сприйманням знака іншої системи – невербальної (несловесної).

Визначенню особливостей сприймання, застосування невербальних знаків у комунікативних цілях, психологічних умов, в яких відбуваються ці процеси, і присвячується наше наукове дослідження.

У соціально-психологічних дослідженнях до невербальних засобів спілкування диригента відносять усі рухи тіла, інтонаційну характеристику голосу, тактильні впливи, просторову організацію спілкування. Найбільш виразними й дійовими серед невербальних знаків, якими користується диригент у своїй професійній діяльності, є інтонація, міміка й жести. Усі ці немовні



знаки є комунікативно значущими. Будучи проявами внутрішніх мотивів і реакцій людини, вони виконують емоційно-експресивну функцію спілкування.

У процесі комунікації невербальні засоби спілкування можуть заміщати словесну інформацію, дублювати її, однак частіше виникає ефект доповнення змісту повідомлення, підсилення впливу: міміка й жести комуніканта, тональність і мелодика мовлення підсилюють його виразність.

Не всі компоненти “мови” невербальних знаків є однаково важливими в професійній діяльності вчителя. На думку науковців, однією з найменш важливих для педагога складових невербальної системи є “*проксиміка*” – просторове розташування комунікантів, однак і про неї не можна забувати. Дистанція, що виявляється оптимальною для комунікації, в різних ситуаціях спілкування змінюється. Антропологи вживають термін “особиста територія”, що означає простір, який людина вважає своїм, ніби він є продовженням її фізичного тіла, тобто це відстань, на якій людина намагається триматися від інших для того, щоб почуватися комфортно.

Традиційне положення диригента стосовно студента чи хорового колективу – обличчям до них. Особливо під час репетиційного процесу, виразного показу художнього твору, пояснення музично-теоретичного матеріалу, тобто коли викладач обирає такі організаційні форми спілкування, як лекція чи бесіда. Така позиція дозволяє бачити очі всіх студентів, їх рухи, помітити порушення контакту з аудиторією (утруднення в сприйманні, розумінні матеріалу, відсутність зацікавленості, втому) і вчасно відреагувати, усунувши бар’єр та створивши умови для ефектної спільної творчої діяльності.

В основі сприймання усного мовлення комуніканта лежить акустика. Безсумнівно, для успішності професійної діяльності диригента необхідні такі риси його мовлення, як бездоганна дикція, дотримання всіх орфоепічних норм сучасної української літературної мови, добре поставлений голос, уміння керувати диханням, тобто професійне володіння технікою мовлення.

Не можна собі уявити живого мовлення без інтонації. Кожне осмислення думки, власної або чужої, може бути правильно виражене й так само сприйняте слухачами лише в тому разі, коли читець (мовець) правильно використовує всі компоненти мовлення (системи його звуків, складобудови, словесного наголосу) та інтонації (органічної єдності пауз, логічної та емоційної функції наголосів, мелодики, темпу, ритму й голосового тембру). Практичні навички “декодування” інтонації співбесідника, вміння використовувати акустичні засоби впливу на слухачів є необхідними для ефективного професійного спілкування. Однак проблема полягає в тому, що навчитися інтонації, як твердять психологи, неможливо [6, с.21]. На нашу думку, слід погодитися із цією тезою: штучно створена інтонація помічається слухачами одразу, саме природність інтонації, її відповідність ситуації спілкування є її головними комунікативними перевагами. Відтворення заданої інтонації нічого не навчає, однак можна навчитися слухати й розуміти змістові значення інтонації співбесідника, можна визначити педагогічні можливості використання інтонаційних засобів, виявити спектр їх впливів, співвіднести ці можливості з особливостями певного голосу, індивідуальності мовленнєвої поведінки. Усе це створює необхідну базу для вдосконалення практичних засобів інтонування.

Ще один компонент мови невербальних знаків – *кінесика* – мова рухів тіла, зовнішнього вигляду вчителя, його пози, жестів. Традиційно розрізняють:

- індивідуально-фізіологічні особливості, зумовлені, насамперед, темпераментом людини;
- прояви сформованої манери спілкування, манери вдягатися, робити зачіску й т. п.;
- безпосередні рухи тіла людини, зумовлені ситуативно, схарактеризувати які дозволяє існування універсального коду комунікативних знаків [5, с.20–21].

Диригентів-викладачу необхідно просто знати й враховувати свої індивідуальні особливості: стримувати прояви агресії, гарячковості, контролювати жести невпевненості чи неоптимальності й т. ін. На особливу увагу заслуговує третя група знаків мови рухів тіла – порухи, ситуативно обумовлені й, насамперед, жести.

Жести (від. лат. *gesta* – діяння) – виразальні рухи голови, тіла, рук є важливим засобом підсилення художньої виразності, образності хорового виконання. Жестикуляція диригента відрізняється від виразальних рухів людини, характерних для повсякденної поведінки, насамперед комунікативною виправданістю.

У ситуації сумісного (з вербальними засобами) вживання жестикуляції дублювання підсилює ефект достовірності інформації, підвищує ступінь запам’ятовування. Із цією метою необхідно використовувати жести, які виражають те саме значення, що його сповіщає мовлення,

підсилюючи, конкретизуючи, але не суперечачи йому, бо психологами експериментально доведено, що в більшості випадків супроводу слів жестами неадекватного змісту зорове сприймання виявляється сильнішим і сприймається значення невербальних знаків.

Російський психолог О.Єрмолаєва пропонує класифікувати жести за їх функціями й поділяє жести на жести-симптоми – експресивні знаки самовираження, жести-регулятори, які реалізують регулятивно-комунікативну, спонукальну функцію, й жести-інформатори, що несуть інформацію про предмет. Розподіл цей певною мірою умовний, бо більшість жестів є поліфункціональними, вони можуть нести інформацію про особистість мовця, про його ставлення до змісту мовлення й так чи інакше впливати на слухача. Однак якась одна функція руху завжди виявляється домінуючою, що й створило підстави для такої класифікації.

Диригент постійно перебуває в центрі уваги студента чи хорового колективу, тому навіть жести-симптоми викладачу доводиться контролювати. Настрій його одразу ж передається, і робота на заняттях часто залежить від першої хвилини невербального контакту (форми привітання, інтонування першої фрази й тому подібного). Контролюючи жести-симптоми, диригент намагається приховати фізичне нездужання, втому чи просто зіпсований настрій, які можуть вплинути на темп та результативність роботи на занятті. Важливо не тільки вміти контролювати свої жести “самовираження”, а й розкодувати жести-симптоми студентів, щоб своєчасно помітити перші ознаки втрати уваги, переключити її, знайти засоби викликати інтерес, зняти психічну напругу, зробити паузу для відпочинку, якщо студенти перевтомилися. Диригент стежить за реакцією всього колективу й кожного учасника зокрема. Основними ознаками втоми виявляються, насамперед, розслаблена поза, важка опора на парту, на руку, опущена голова; запитливий погляд, мимовільні рухи рук (студент дивиться на викладача, а в руках крутить якийсь предмет, наприклад, олівець) свідчать про нерозуміння матеріалу; студент намагається стати “непомітним” – неготовність до діяльності, дискомфорт від спілкування з викладачем.

Жести-регулятори, як і жести-симптоми, значною мірою традиційні, автоматичні, загальнозрозумілі. У творчому спілкуванні це переважно знаки початку контакту чи його завершення, це жести привітання чи прощання, початку чи кінця певної стадії комунікації між викладачем та студентом. Так, під час заняття зі студентом викладач може жестом руки знизу-вверх попросити його піднятися і, навпаки, дозволити сісти (зверху-вниз). Регулятором дисципліни на занятті може бути пауза мовчання в поєднанні з підкресленою нерухомістю пози диригента, рух руки, що вимагає уваги до творчої діяльності. До професійних регулятивних жестів можна віднести й такі, що допомагають студенту відкоригувати темп мовлення (рука витягується вперед, звернута до учня долоня піднімається й опускається – “не поспішай”, завмирає – “зроби паузу”), жести-заборони (докірливі похитування головою чи рукою).

Жести-інформатори насамперед підсилюють предметно-логічне сприймання репетиційної діяльності чи навчального заняття. Ці жести можуть відбивати предмет (вивчення хорових творів), рухами рук змальовуючи його розміри, форму, чи вказувати на нього, спрямовуючи й заго-струючи увагу, передавати ставлення мовця до предмета обговорення через використання невербальних засобів, що виявляють логіко-структурну організацію музичного матеріалу. Економічними й дійовими є жести, які можуть замінити мовленнєві форми згоди/незгоди, схвалення/несхвалення, – це поворот голови, кивок, рух руки тощо.

Ще один засіб невербальної комунікації – це міміка: значущі рухи (чи статичний вираз) м’язів обличчя, які виражають внутрішній емоційний стан людини. Міміка “відбиває” й індивідуальність обличчя людини, й ситуативно зумовлені прояви його емоцій. Очі, погляд, обличчя людини можуть сказати більше, ніж її слова. Упевненість “прочитання” виразу обличчя комуніканта, адекватність реакції на його мовлення залежить від глибини й однозначності почуттів мовця. Допомогти зрозуміти мимовільні знаки міміки, які є віддзеркаленням взаємозв’язку думок й почуттів, можуть добре розвинені інтуїція та здатність до співпереживання. Легше сприймаються й розуміються людиною позитивні емоції партнера по комунікації – радість, любов, подив, важче сприймаються негативні, такі як туга, страх, відрив. Для педагога однаково важливими є й виразність власної міміки, й уміння “читати по обличчю”. Встановленню довірливого контакту з дітьми сприяє природна й виразна міміка вчителя, здатність його виразу обличчя передавати небайдужість, інтерес до хорового виконання, до студентів, зацікавленість у співпраці з ними.

Насамперед, диригенту необхідно навчитися розрізняти знаки зосередженості, активної роботи думки, втоми, втрати зацікавленості. Серед мімічних ознак уваги вчені, насамперед, виділяють

фіксований зацікавлений погляд, напруженість м'язів обличчя, дещо зсунуті до перенісся брови, нерідко пошуки зорового контакту. Головним критерієм зосередженості вважається стійкість погляду в напрямку мовця чи предметного джерела інформації (музичного твору). Близькість очей і виразність погляду свідчать про зацікавленість співрозмовником, предметом обговорення. Такий партнер за спілкуванням охоче відгукується на звертання, на питання, навіть риторичне, усмішку хормейстера, він готовий вступити у творчий процес, підтримати розвиток репетиційної теми. Репліка-реакція цього студента пролунає одразу після запитання співрозмовника (керівника хору чи його учасника), що дозволить зберегти цілісність структури творчої діяльності. Здатність диригента “читати” міміку учасників забезпечує й комунікативну ефективність зміни мовця.

Підняті брови, запитливий погляд свідчать про подив, сумніви, потребу в додатковому роз'ясненні сказаного чи в наведенні нових аргументів. Напруженість і міміки, і пози студента в поєднанні з жестами незгоди (заперечне похитування головою, рухи рук на знак протесту) повідомляють про високий рівень сумнівів, що можуть перерости в незгоду. Емоційна наповненість цих знаків може бути різною. Розслаблена поза є найпомітнішою ознакою втоми, зазвичай вона поєднується з байдужим виразом обличчя, нерухомістю м'язів, опущеними очима.

Психологи вбачають основну відмінність невербальної інформації в тому, що вона адресується емоційно-образній сфері людини, її підсвідомості, на відміну від слова, зверненого до свідомості людини, його раціонально-логічної сфери. Оволодіння викладачем-диригентом уміннями підсилювати дієвість мовлення позамовними засобами виразності та розкодовувати невербальну інформацію є однією з важливих умов ефективності педагогічного та творчого спілкування. Уміння декодувати немовну інформацію важливе не тільки для оцінювання “мови мистецтв” й залучення до її розуміння студентів, що виступає на перший план на заняттях із хорового диригування, й для можливості регулювати міжособистісні стосунки через розуміння емоційного настрою всього хорового колективу й кожного учасника зокрема, ставлення студентів до навчальної інформації, запропонованої диригентом організаційної форми спілкування.

Знання “коду” мімічних знаків прояву активності чи, навпаки, байдужості, втоми учнів допоможе диригенту, хормейстеру контролювати ставлення студентів до роботи, рівень сприймання ними виучуваного музичного матеріалу.

Надаючи великого значення емоційній значимості музики, хорового співу, майстер акторського мистецтва К.Станіславський акцентував увагу на дії виконавця (психофізичний), як прояві його внутрішнього стану, самопочуття: “...на сцені потрібно діяти – внутрішньо та зовнішньо” [15, с.326].

Хормейстеру необхідно знати психологічні й соціально-педагогічні аспекти діяльності хорового колективу, в якому важливе значення має співвідношення індивідуального й колективного факторів (співак-хор, керівник-хор). Це сприятиме вирішенню проблем управління хоровим колективом, інтенсивності творчого процесу і розвитку особистості в ньому.

Виразність диригентських рухів, акцентуючи увагу виконавців, відповідним чином впливає і на слухачів, допомагає їм зрозуміти зміст того, що виконується.

За структурою рухові навички диригента можна умовно розділити на дві групи, в основі яких лежать багатокомпонентні навички й навички-операції. Перші – це побудови, спрямовані на виконання одночасно декількох завдань. Їх формуванню сприяє процес тактування. Другі представляють собою ряд окремих технічних прийомів, які розв'язують вузьколокальні завдання: виконання різноманітних модифікацій афтактів, зняття звуку, фермати тощо. При цьому тактування – динамічний процес, у той час як навички-операції є статичними, окремими побудовами.

Подібно до того, як вокаліст-виконавець працює над голосом, дикцією, над чітким і переконливим висловленням думки, диригент піклується про виразність жесту: рухи його повинні бути логічними, осмисленими, музичними. Важливо, щоб у них не було нічого зайвого, випадкового, недоцільного. Особливо яскраво прослідковується взаємозв'язок між рухом і його виразним змістом на жестах рук. За поглядами теоретиків театру і мистецтва пантоміми, жести на рівні живота не сумісні з представленням інтелектуального чи ліричного порядку. Вони мають відтінок грубий, практичний. Жести на рівні грудей, навпаки, надають відтінок душевності, сердечності, свідчать про піднесеність настрою, емоційну схвильованість. Жест на рівні чола відноситься до розумової та інтелектуальної сфери.

Диригентська техніка не обмежується лише технікою рук, хоча руки є основою диригентського апарату. Вона включає виразальні можливості обличчя диригента (міміку), його очі, поставу корпусу і загалом усю поведінку диригента за пультом.

У процесі спілкування диригент використовує дві системи жестів.

Перша представляє собою комплекс професійних рухових автоматизмів, в основі яких лежать уже історично закладені загальноприйняті прийоми і навички – процес тактування. За допомогою тактування диригент ніби будує матеріальний каркас виконавського процесу, створює “сценічний майданчик” для розгортання своїх творчих дій. Навички допомагають визначити “час” (темп, динаміку розвитку) і “місце” (структуру організації музичного матеріалу), завдяки чому відбувається процес взаємодії художньої діяльності диригента та внутрішнього самовираження.

Друга система жестів базується на особливому комплексі виразальних рухів і дій, які виникають у процесі спілкування та комунікації. Відображаючи всі тонкощі людської емоції і настроїв, виразальні рухи допомагають зрозуміти та вникнути в правильний зміст інформації.

Виразність диригентського жесту й полягає, мабуть, у чіткому співвідношенні між його змістом і пластичними висловлюваннями. Диригенту необхідно розвивати виразні можливості рук, корпусу та обличчя, поєднуючи вправи зі смисловою наповненістю руху, жесту.

Виразність обличчя і рух корпусу значно сприяють упевненості та дохідливості жестів рук диригента. Дії диригентського апарату під час виконання творів на сцені завжди є результатом великої попередньої роботи, постійного спілкування диригента із хором. Розуміння співаками диригентської руки, вміння колективу точно і чітко слідувати жестам диригента є показником рівня виконавської культури хору.

Варто зазначити, що прийоми, методи і форми репетиційної роботи з хором, а також манера диригування на концерті визначаються, перш за все, смаком, рівнем музичної та загальної культури диригента, його вмінням, і тому вони значною мірою індивідуальні. Не існує загальноновживаної системи рухів рук, володіння основами якої для кожного диригента обов'язкове.

Керування хором передбачає пошук форм художнього керівництва, укомплектування колективу, бази підготовки співаків, удосконалення, планування, самоуправління, створення творчої дисципліни. Хор, як “творча одиниця культури, потребує наукового обґрунтування його концертної діяльності, репетиційного процесу, навчально-виховної діяльності” [8, с.127].

Майстерність диригентів-професіоналів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки та утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно уживаються із загальними принципами.

Виконавські здібності музиканта становлять складний комплекс різних елементів музично-творчого, музично-аналітичного, загально-педагогічного та психологічного характеру.

У процесі взаємодії диригент не тільки дає завдання хоровому колективу, але й сам бере участь у їх практичній реалізації. Диригент активно, за допомогою коректувань та керуючих дій, сприяє здійсненню загальних творчих планів. Якщо в першому випадку кінцевим результатом дій диригента є формування завдань, то в другому – прямим наслідком його активної взаємодії із хором є бажаний художній результат, як творча мета всієї системи диригування.

1. Апресян Г.З. Ораторское искусство / Геннадий Зориевич Апресян. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 278 с.
2. Бодалев А. А. Личность и общение : избр. труды / А. А. Бодалев. – М. : Международная педагогическая академия, 1995. – 328 с.
3. Блюменау Д. И. Проблемы свертывания научной информации / Дмитрий Иосифович Блюменау. – Л. : Наука, 1982. – 166 с.
4. Брудный А. А. О проблеме коммуникации / А. А. Брудный // Методологические проблемы социальной психологии. – М. : Смысл, 1975. – С. 3–26.
5. Дубровский Д. И. Психические явления и мозг / Давид Израилевич Дубровский. – М. : Наука, 1971. – 386 с.
6. Жинкин Н. И. Психологические основы развития речи / Н. И. Жинкин // В защиту живого слова. – М. : Просвещение, 1966. – С. 5–25.
7. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс / Виктор Абрамович Кан-Калик. – Грозный : [б. и.], 1986. – 186 с.
8. Кыверялг А. А. Методы исследований в профессиональной педагогике / Антс Аугустович Кыверялг. – Таллинн : Валгус, 1980. – 334 с.

9. Леонтьев А. А. Проблемы развития психики / Алексей Алексеевич Леонтьев. – М. : МГУ, 1981. – 96 с.
10. Олійник Г. А. Виразне читання. Основи теорії : посібник для вчителів / Г. А. Олійник. – Тернопіль : Навчальна книга. – Богдан, 2001. – 224 с.
11. Пиз А. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам / Аллан Пиз. – М. : Эксмо-Пресс, 2000. – 272 с.
12. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання : навчальний посібник / Олександр Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 256 с.
13. Смелкова З. С. Педагогическое общение: Теория и практика учебного диалога на уроках словесности / Зинаида Сергеевна Смелкова. – М. : Флинта: Наука, 1999. – 232 с.
14. Станиславский К. С. Приложение : сб. сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Музыка, 1954. – Т. 2. – С. 318–390.
15. Томан І. Мистецтво говорити / Іржи Томан. – К. : Україна, 1996. – 268 с.

*Автор статті досліджує основний знаковий механізм об'єкції – реч, систему знакових одиниць конкретного національного мови. Система мови – це система правил, дозволяючих використовувати знаки з метою передачі змісту інформації. Основа процесу об'єкції дирижера становить встановлення взаємних психологічних контактів і комунікацій з виконавцями, обмін інформацією між учасниками в творчому процесі, а також взаємодія і психологічне взаємодія.*

**Ключові слова:** невербальні засоби, дирижер, об'єкція, міміка, жест.

*The article contains the main symbol mechanism of communication is a language, a system of symbol units of a certain nation language. The system of language is a system of rules with a help of which we use symbols in order to give certain information. The basis of a conductor communication process is establishment of psychological interrelation and communication between players, exchange of information between chorus and a conductor in creative process and also influence and psychological interaction between them.*

**Key words:** nonverbal means, conductor, communication, mimicry, gesture.

УДК 78.03:7.071.5  
ББК 85.31р

Олена Тихонюк

### ВИТИНАНКА В ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОМУ ПРОЦЕСІ

*У статті проаналізовано досвід практичного використання витинанки та її технічних прийомів студентами для виконання курсових, творчих робіт, дипломів. Розкривається її потенціал у розвитку формально-декоративного відчуття студента та становленні національних рис мистецької освіти. Розглядаються засоби художньої виразності витинанки та можливості їх використання в навчальному процесі (основи композиції, проектування і т. п.).*

**Ключові слова:** витинанка, навчальний процес, композиція, симетрія, орнамент.

Сьогодні актуальності набуває не лише питання збереження національних особливостей у мистецтві, але і їхнього розвитку та трансформації під впливом новітніх мистецьких тенденцій та взаємовпливів. Основи художньо-естетичного бачення у творчості переважно закладаються в процесі навчання, еволюціонують у подальшій професійній діяльності митця та набувають індивідуальних рис, опираючись на тверде етнічне підґрунтя. Важливу роль у цьому процесі відіграє вивчення та використання студентами технічних і композиційних прийомів декоративного народного мистецтва під час виконання курсових та кваліфікаційних робіт.

Однією з таких технік є витинання. Простота виконання та максимальна виразність витятого з паперу зображення відкриває значний потенціал даної техніки у вивченні основних композиційних засобів та структур. Пластична мова зближує її з графічними техніками та аплікацією, що дає змогу застосовувати витинанки студентами графічних та дизайнерських факультетів.

Підкреслюючи роль витинанки в педагогічній діяльності, Михайло Станкевич наводить історичну довідку: “Художники педагогіки вже в кінці минулого століття (XIX ст. – Прим. автора), оцінивши високі декоративні якості, доступність матеріалу і легкість витинання, почали запроваджувати її вивчення в школах, як засіб художнього виховання. Першими ввели мистецтво витинанок у навчальну програму професор А.Роллер, директор художньо-промислової школи при музеї промисловості і мистецтва у Відні, та професор Ф.Чижик, засновник курсу народного мистецтва в Імператорській художньо-промисловій школі у Петербурзі.

Незабаром художнє витинання з паперу проклало собі дорогу в загальноосвітні школи Східної Галичини” [9, с.19, 18].

Про подальшу популяризацію витинанки в навчальному процесі засвідчує альбом зразків народних витинанок, виданий Художньо-промисловою профшколою м. Кам’янець-Подільський 1930 року, у передмові до якого автор-упорядник Володимир Гагенмейстер пише: “Висока декоративна якість вирізування, легкість виконання малюнків цією технікою визнана художниками педагогами важливою для художнього виховання, як засіб ознайомлення з формою, розумінням фарб і розвитку смаку” [1, с.5]. У вступній статті до посібника з “художнього вирізування”, що вийшов 1958 року, А.Герасимчук також зазначає: “Вирізування принесе вам велику користь. Воно розвине ваш “глазмір”, дасть поняття про симетрію рисунка, навик ритмічної роботи... Вирізування розвиває і художній смак. При вирізуванні з кольорового паперу... ви вивчаєте художнє поєднання кольорів та фарб” [2, с.5]. Продовжує його думку М.Гусакова: “При всій простоті образотворчих засобів, – пише вона, – що застосовуються в аплікації, досягається висока художня виразність робіт”, це “сприяє розвитку творчості... виховує відчуття форми та кольору” [4, с.3].

Інтерес педагогів до техніки витинанки не згас і в наш час. В останні роки вийшли друком статті та посібники, присвячені даній темі. Доцільність використання “такого доступного матеріалу як папір” у педагогічній художньо-творчій діяльності формулює у своєму методичному посібнику “Види художньої діяльності з паперу” (2003 р.) Олена Швець. Зокрема, авторка відзначає, що в процесі навчання в техніці витинанок розвиваються такі якості, як фантазування, уява, культура сенсорного сприйняття ручної праці, естетичний смак, акуратність, зацікавленість в оволодінні мовою декоративного мистецтва, формується потреба у творчості, результати якої можуть мати утилітарне призначення [12, с.26]. Серед методичних рекомендацій у даній сфері слід відмітити публікацію С.Романцова “Витинанки: крок у майбутнє та сучасне” (2006 р.). “Витинання допомагає розвинути фантазію, почуття ритму, краси, симетрії та рівноваги зображення”, – зазначає автор, послуговуючись власним педагогічним досвідом [8, с.16]. Студентам художньо-педагогічних та художньо-графічних факультетів, а також керівникам та учням мистецьких шкіл і студій адресує свій навчальний посібник “Мистецтво витинанки та аплікації” Володимир Мельник [6].

Виховну роль витинанки відзначали у своїх теоретичних виданнях витинанкарі Сергій Та-надайчук [10], Наталія Гуляєва [3], мистецтвознавець Анатолій Шевчук [13] та ін.

Переважає більшість згаданих публікацій стосується викладання в молодших класах, художніх школах та гуртках відповідно, роботи з дітьми молодшого та середнього шкільного віку. Утім, практика використання витинанки в освітньому процесі вищих художніх закладів, а відтак її вплив на формування професійного митця дослідниками розглядається не так глибоко. Більше того, не відокремлено від інших видів діяльності з паперу, що не завжди є самодостатніми та автентичними (імітація вітража, мозаїки тощо).

Дотичну проблему досліджує у своїй статті “Аплікація як вид ДПМ та впровадження методичних наробок у навчальний процес художньо-графічного факультету” (2006 р.) П.Моценко. Наголошуючи на важливості використання декоративного мистецтва в сучасній мистецькій освіті, автор пише: “Декоративно-ужиткове мистецтво... у силу своїх технічних особливостей виконання активізує уяву, фантазію, креативне мислення, розвиває вміння лаконічно передавати головне, знаходити нові форми передачі та виразності” [7, с.102].

Знайшла своє практичне застосування витинанка в навчальному процесі художньо-графічного факультету Південноукраїнського державного університету ім. К.Д.Ушинського. Викладачами цього закладу Т.П.Ковальчук та Н.І.Резніченко розроблено посібник, в якому “розкривається зміст основних видів художньої обробки паперу” та пропонується програма і структура завдань [5]. Витинанка виокремлюється як один із видів, що має широке застосування, зокрема для виготовлення симетричних форм: “Прорізні вироби з паперу приваблюють можливістю створення ритмічного орнаменту найпростішими, загальнодоступними засобами і дозволяють ефективно і методично знайомити учнів з поняттям симетрії” [5, с.19]. Слід зауважити, що практика використання даної техніки в навчальному процесі вищезгаданого факультету не нова. Це дало свої результати у творчому становленні українських художників, що обрали техніку витинання для своєї творчої реалізації. Серед випускників даного вузу такі майстри витинанки, як Ірина Мазурок-Покіданець, Наталія Гуляєва, Людмила Овсянюк, Людмила Мікурова та ін.



З 1994 року курсові роботи з використанням витинанки виконують студенти IV та V курсів кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Упроваджені викладачами О.М.Каленюк та Г.І.Вахрамєвою курс входить у навчальний план предмета декоративно-прикладне мистецтво та включає в себе теоретичне ознайомлення студентів із даним видом мистецтва та практичні заняття. Студенти починають із простої (одинарної) витинанки, використовуючи дзеркальну та стрічкову симетрію. Наступні завдання – виконання складної витинанки – включають використання фактури, тонованого паперу, тканини та шкіри (рис. 1).



Рис. 1. Курсова робота ст. IV к. кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету ім. Лесі Українки С.Логіної. “Ангели співають”



Рис. 2. Курсова робота ст. II к. КДІДПМД ім. М.Бойчука, ф-ту МДЖ К.Легкодух. “Дерево життя”

в цілому. Таким чином, “зовнішня частина” розвороту утворює декоративну вставку, крізь ажурні висічки якої глядач бачить символічний світ “внутрішнього” ілюстративного аркуша. Тут студентка також використовує техніку витинанки. Проте вже зображальну роль виконує не витятий простір, а зооморфні силуети, вирізані з тонованого паперу та стримано продекоровані висічками. Розміщені ці образи таким чином, щоб вписуватись у силует висічок верхнього аркуша. Відповідну графічну мову мають і книжкові вставки. Використання такого технічного прийому надає книзі підкреслено національного характеру, наближає до народного декоративного мистецтва, не виходячи за межі пластичної мови графіки. Умовність та

Широко застосовуються можливості витинання в навчальному процесі КДІДПМД ім. М.Бойчука. З ініціативи викладачів студенти виконують курсові та практичні завдання з використанням даної техніки на факультеті декоративно-прикладного мистецтва, зокрема на кафедрах монументально-декоративного розпису, художньої обробки дерева та художнього ткацтва. З 1993 року викладач МДЖ Владимирова Олена Іванівна активно впроваджує техніку витинанки в навчальний процес таких предметів, як основи композиції, проектування (завдання – “дерево життя” (рис. 2), кольорознавство (завдання на співвідношення локальних кольорів). Викладач зауважує, що “витинанка пов’язує студента з його генетичною пам’яттю, а цього сучасному поколінню дуже бракує”. З 2000 року до курсу проектування залучає витинанку викладачка цього ж відділу Скицюк Олена Іванівна (завдання – інтер’єр народного житла) (рис. 3).

Окрім обов’язкових завдань, що входять у навчальні плани та програми, студенти художніх навчальних закладів послуговуються технікою витинання для виконання курсових та кваліфікаційних робіт із власної ініціативи. Надзвичайно багатими є можливості використання технічних прийомів витинанки студентами графічних факультетів та факультетів дизайну. Таким прикладом може бути курсова робота студентки відділення книжкової графіки НАОМА Олени Ляшук, а саме оформлення книги “Українські птахи в українському краєвиді”. Глибокий символізм та етнічну забарвленість поетичної збірки студентка виразила через оригінальний макет книги. Кожен ілюстративний розворот книги подвоюється: один аркуш накладається на інший. На площині верхнього аркуша витято лаконічні спрощені зображення птахів та прорізи декоративного характеру. Фольклорного характеру та знаковості надає аркушу дзеркальна симетрія – композиційний прийом притаманний народній витинанці зокрема та народному мистецтву



Рис. 3. Курсова робота ст. II к. КДІДПМД ім. М.Бойчука, ф-ту МДЖ В.Ходак. “Інтер’єр хати”

стилістичні особливості витинанки дозволили студентці влучно передати характер поезії насиченою народною символікою, тотемізмом та архетипічними образами.

Ще ширше можливості витинанки під час навчального процесу використовувала студентка відділення вільної графіки НАОМА Ярослава Галькун. Захопившись даною технікою ще в ранньому віці, вона активно послуговувалася нею для виконання курсових робіт із ряду предметів. На I курсі Ярослава розробила проект абетки (семестрове завдання по шрифтах), виконаний у техніці витинанки. Надалі цей проект був втілений у життя – літери використані як буквиці в поліграфічному виданні.

За допомогою ножиць та паперу Я.Галькун виконувала попередні ескізи до завдань із композиції та графічних технік, зокрема гравюри. За словами самої студентки, це допомагало їй у цілісному баченні композиції та відчутті матеріалу. Цей принцип виконання ліг в основу дипломної роботи – серії гравюр на картоні “Легенди про князів Великої Волині”.

Свої технологічні пошуки дипломантка описала в теоретичній праці на здобуття кваліфікаційного рівня магістра. Їх суть полягає у використанні витинанки в естампі. А саме: на папері, попередньо покритому захисним шаром скотчу, ножицями вирізається зображення. Далі на нього наноситься типографська фарба, і воно тиражується як гравюра на картоні.

Вищеописана техніка була застосована студентом графічного факультету НАОМА Олегом Грищенком при оформленні збірки віршів Нестора Махна – ватажка анархічного руху на Україні часів громадянської війни (рис. 4). В ілюстративних аркушах поєднано експресивний, навіть дещо хаотичний малю-

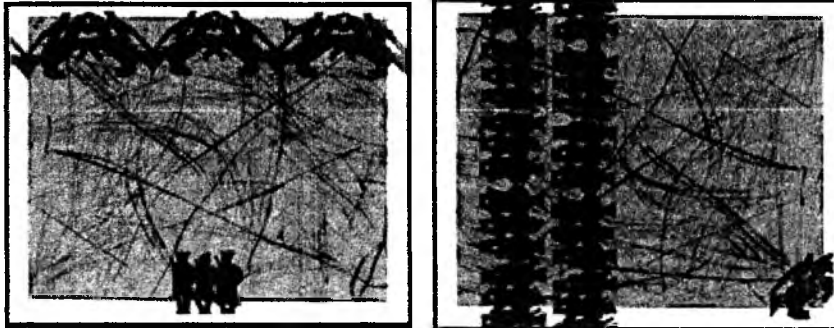


Рис. 4. Курсова робота ст. III к. граф. ф-ту НАОМА О.Грищенко Оформлення книги “Нестор Махно. Вірші”

трією”. Це один із поширених способів виконання витинанки на Україні [9, с.34]. Проте, залишивши архаїчну схему, студент змінює мотив зображення. Замість традиційних “хороводів” чи “птахів” ми бачимо силуети шеренги солдатів, що при абстрагованому погляді перетворюються в кулетметну стрічку або ряд вершників, що зіткнулись у двобої. У такий спосіб О.Грищенко намагався втілити своє концептуальне бачення твору: “Показати участь українського етносу в анархічному русі під проводом Нестора Махна в часи громадянської війни. Зобразити їх як рушійну силу Махновців та, хоча хаотичне й несвідоме, продовження козацької вольниці” (з розмови). Техніка витинанки в даному графічному рішенні відіграє роль зв’язуючої ланки між традиційною формою та новітнім змістом. Її використання до емоційності та ілюстративності аркушів додає символічного навантаження – ритмічний повтор та незамкненість композиції наштовхує на думку про циклічність історії.

Продовжуючи експерименти з обраною технікою, О.Грищенко виконує оформлення української народної казки “Цап та Баран”. Студент вирізає на папері окремі елементи композиції, декоруючи їх ажурною різьбою. А потім, у вже описаний спосіб, роздруковує їх на різнокольоровому папері та складає в єдину композицію аркуша. У цей спосіб студент добивається граничної декоративності ілюстративного розвороту. Стилїстика запозичена в народного мистецтва, лаконічність графічної й дещо грубуватої мови покликані закцентувати увагу на змісті тексту. Про нову самодостатню художню мову, сформовану на основі народної витинанки та гравюри на картоні, говорить робота студента “Бателхантери” (рис. 5).



Рис. 5. Курсова робота ст. V к. граф. ф-ту НАОМА О. Грищенко. “Бателхантери”

Органічне поєднання станкової графіки з пластичними можливостями витинання ми можемо прослідкувати на прикладі курсових робіт студентки графічного факультету ЛАМ Лілії Тєптяєвої. Підсумком її творчих та технічних пошуків стала дипломна робота: серія “Світ дитинства”. Тут немає прямого стилістичного та композиційного наслідування народної витинанки (і народного мистецтва взагалі). Студентка запозичує лише технічні прийоми роботи з папером, які поєднує відповідно до творчого задуму: це й ажурне вирізування окремих елементів із суцільного аркуша паперу, і створення фактури за допомогою пробійника, і вищипування та вививання по контуру зображення. Нововведенням Л.Тєптяєвої є надання об’єму окремим елементам за допомогою загинання назовні їх не приклеєних до площини частин. Це підкреслює специфіку обраного матеріалу та привносить у роботу (що має дитячу тематику) елемент гри. Графічні листи – це складні композиції, створені накладанням сегментів кольорового паперу один на одного таким чином, що нижні шари декорують витяте на верхньому зображення. Обрана техніка не обмежує авторку в кольоровій гамі. Вона надає можливість легко “перебрати” різні варіанти кольорових співвідношень та обрати найвдаліші не лише в процесі ескізування, а й безпосередньо під час роботи над оригіналом, а також, при потребі, замінити окремі сирімети. На прикладі даної роботи ми можемо відзначити практичні переваги обраної техніки в компонованні та художніх пошуках студентів.

Прикладом використання витинанки на факультеті графічного дизайну може бути дипломна робота студентки КДІДПМД ім. М.Бойчука Наталії Корнієнко. Темою диплома студентка обрала проектування календаря. Його окремі аркуші оформлені сюжетно-декоративними композиціями в техніці витинання, що відображають народні свята відповідно до пори року.

Можливості витинанки дозволяють наочно пояснити студенту композиційні принципи, зокрема симетрії. Навіть на найнижчому рівні підготовки студент може згорнути аркуш паперу і, зробивши декілька випадкових надрізів, видобути симетричну композицію. На даному етапі навчання витинанка, як ніяка інша техніка, “співпрацює” зі студентом, створюючи подекуди неочікувані для нього результати. Дана техніка дозволяє без зусиль дослідити на практиці теоретичні знання, подані викладачем. “Папір завдяки своїй досяжності та простоті обробки є одним з найбільш рухливих матеріалів” [12, с.51]. Велике значення для розвитку студента має можливість “матеріалізації” понять: дзеркальна, осьова, центральна, гвинтова симетрія. Це сприяє розвитку абстрактного мислення та формального бачення композиції. Те, що в інших видах мистецтва вимагає додаткового композиційного (методичного) тлумачення, у витинанці є наочним. Дана техніка – це, по-суті, чітка композиційна схема, яка до того ж несе в собі мистецьку та естетичну цінність.

#### Висновки

Запровадження завдань з витинання є необхідним у системі формування професійних якостей студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Слід особливо відзначити ментальну функцію витинанки в професійній освіті митця. Опанування основ художньої мови на зразках народного мистецтва сприяє вихованню відчуття відбору, тобто виявленню основних та характерних рис зображувальної форми, розуміння знаковості зображуваного предмета, його силуетної пластики в майбутнього художника. У ментальному відношенні важко переоцінити метод витинання як звернення до давньої декоративної техніки. Відчуваючи в руках поверхню матеріалу та інструмента витинання, студент бере безпосередню участь у творенні форми художнього твору з паперу, що забезпечує можливість усебічного виховання сенсорної системи.

Важливим у процесі витинання є інтуїтивний підхід у створенні роботи. Подібно до каліграфії, майстер мусить зосередитися на своєму уявному баченні майбутнього образу-знака й влучним маніпулюванням інструмента без поправок та попереднього начерку створити художній твір. Студенту важливо розвивати відчуття ритму та пластики форми, не використовуючи допоміжних засобів.

Іншим позитивним боком витинанки можемо назвати безпосередній контакт із площинним матеріалом (папір), а саме його прорізування примушує студента відчувати “тіло” площини, яке він звик сприймати умовно, відтворюючи образи за допомогою олівця і намагаючись створити ілюзію простору. Це допоможе глибше зрозуміти закони чисто графічної, рисованої композиції, де площина виступає точкою відліку в побудові композиційного простору.

Отже, витинанка в поєднанні із сучасними методами освоєння графічних композиційних прийомів може збагатити мистецький навчальний процес ще одним не абстрактним, а менталь-

ним, глибоко традиційним, методом розвитку художньо-пластичних та образних навиків кожного студента.

1. Гагенмейстер В. М. Настінні паперові прикраси Кам’янецьчини / В. М. Гагенмейстер. – Кам’янець-Подільський : [б. в.], 1930.
2. Герасимчук А. Вырезывание / А. Герасимчук, Н. Ханевская // Своими руками. Сборник в помощь кружкам “Умелые руки”. – М. : Молодая гвардия, 1958.
3. Гуляєва Н. Ю. Витинанка. Практичні рекомендації для вчителів та витинанкарів-початківців : посібник / Н. Ю. Гуляєва. – Вінниця : Книга-вега, 2008.
4. Гусакова М. А. Апликация : учебн. пособие для учащихся пед. училищ по специальности 2002 / М. А. Гусакова. – М. : Просвещение, 1977.
5. Ковальчук Т. П. Виды художественной работы с бумагой : наглядно-методическая разработка / Т. П. Ковальчук, Н. И. Резниченко. – Одесса : Астропринт, 1998. – 76 с.
6. Мельник В. М. Мистецтво витинанки та аплікації : навчальний посібник / В. М. Мельник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006.
7. Моценко П. Апликація як вид ДПМ та впровадження методичних наробок у навчальний процес художньо-графічного факультету / П. Моценко // Вісник. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтва. – 2006. – № 12. – С. 102–107.
8. Романцов С. В. Витинанки: крок у майбутнє та сучасне / С. В. Романцов. – Шостка : Сіверянина, 2006. – 83 с.
9. Станкевич М. Українські витинанки / Михайло Станкевич. – К. : Наукова думка, 1986.
10. Танадайчук С. Витинанки. Витинанкові іграшки / С. Танадайчук. – К. : Соборна Україна, 2000.
11. Шахова Н. Художня аплікація і паперові візерунки / Н. Шахова. – Донецьк : БАО, 2006.
12. Швець О. Види художньої діяльності з паперу : метод. посібник / О. Швець ; Центр дитячої та юнацької творчості. – Запоріжжя : Поліграф, 2003.
13. Шевчук А. М. Українська образотворчість: пошуки істини : статті та есеї з історії і критики декоративно-ужиткового й образотворчого мистецтва / А. М. Шевчук. – К. : Софія-А, 2007.

*В статтє проанализирован опыт практического использования вырезания и его технических приемов студентами для выполнения курсовых, творческих работ, дипломов. Раскрывается его потенциал в развитии формально-декоративных ощущений студента и становление национальных основ художественного образования. Рассматриваются приемы художественной выразительности вырезания и возможность их использования в учебном процессе (основы композиции, проектирование и т. д.).*

*Ключевые слова: вырезание, учебный процесс, композиция, симметрия, орнамент.*

*The article analyses experience, practical use and technical possibilities of the cut-outs, which are used by the students to create their diplomas, term papers, creative projects. Expands its potential in the development of the student's decorative and formal feelings, and establishing of the national traits in the artistic education. Means of the artistic expression of the cut-out and the possibilities of its use in the academic activity are depicted in the article (basics of the design, project conception etc.).*

*Key words: the cut-outs, educational process, a composition, symmetry, an ornament.*

УДК 78.03:7.071.5

ББК 85.31р.

Леся Романюк

### СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ І ВИХОВАННЯ В ПОЧАТКОВИХ І СЕРЕДНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ СТАНІСЛАВОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті висвітлюються основні тенденції становлення й розвитку музичної освіти та способи її функціонування в загальноосвітніх навчальних закладах Станіслава різного рівня та профілю в історичний період другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття.*

*Ключові слова: музична освіта і виховання, українське шкільництво, національні традиції, навчальний заклад, культурно-мистецький розвиток.*

В умовах австро-угорського і польського панування український культурно-мистецький та освітнянський рух у Галичині мав обмежені можливості для розвитку. Утративши свою державність, українці зазнавали політичного, національного і релігійного утисків. Одним з основ-

них засобів для зміцнення чужоземного впливу була школа, яку будували за іноземними зразками, де навчали чужою мовою й де панував антиукраїнський дух. Головний шлях для збереження своєї віри й культури українське громадянство вбачало в організації національної школи [11, с.280 – 294].

У таких несприятливих історичних умовах не випадковим було те, що саме Галичина була тією частиною України, яка досягла високого ступеня національної свідомості, а музичне мистецтво стало одним із найяскравіших її виразників та засобів консолідації українців. Поряд із діяльністю, спрямованою на розвиток шкільництва, велася робота зі становлення якісно нової системи музичної освіти.

У Станіславові, як одному з найбільших геополітичних та культурно-мистецьких центрів регіону, у період другої половини XIX – першої третини XX ст. музична освіта функціонувала в інституціях різного рівня і профілю та реалізовувалась у певних формах. До них належали: а) нижчі, тобто неорганізовані (домашні, приватні); б) культурно-освітні організації (музичні та громадсько-просвітницькі товариства); в) організовані форми музичної освіти (спеціалізовані музичні навчальні заклади, що поділялися на нижчий, середній і вищий ступені), а також г) загальноосвітні заклади різного рівня і профілю (школи, гімназії, фахові школи, семінарії тощо), які й стали предметом спеціального дослідження даної наукової статті. Незважаючи на те, що проблеми музичної освіти і виховання шкільної молоді в Галичині, в цілому, вже неодноразово висвітлювалися вітчизняними науковцями, їх дослідження в окремих містах (у тому числі й у Станіславові) – доволі рідкісне явище, яке є не менш важливим і актуальним, оскільки сприяє реконструкції цілісної картини їх розвитку в регіоні. Це питання цікавило С.П.Людкевича, який неодноразово вказував на недоліки в системі музичної освіти та пропонував оптимальні шляхи їх подолання, зокрема зазначаючи, що “головним осередком музикального виховання молоді могла б у нас бути народна й середня школа; та тут стоять на перешкоді всякі труднощі технічної натури та недостача відповідної організації науки” [14, с.266] та підкреслював, що “...музичне виховання широких мас дасть необчислимі результати для самої музичної культури” [13, с.293]. Деякі аспекти музичного навчання і виховання шкільної молоді в Галичині в цілому та Станіславові зокрема розглядаються також музикознавцем М.В.Черепаниним, який наголошує, що “... музика відігравала важливу виховну роль у формуванні духовності й культури учнівської молоді” [19, с.106]. Окремі відомості щодо цієї проблеми знаходимо в наукових розвідках Ю.Волощука [2], З.Валіхновської [1], Л.Мороз [15], а також на сторінках “Альманаху Станіславівської землі” [10; 17], однак цілісний і системний її розгляд здійснюється нами вперше. Тож метою даної статті є виявлення специфіки музичної освіти й виховання в початкових, середніх і спеціалізованих навчальних закладах різного рівня і профілю у Станіславові другої половини XIX – першої третини XX століття. Поставлена мета передбачає низку завдань, серед яких: вивчення умов формування та особливостей поступу освітньо-виховних, творчих і мистецьких традицій у діяльності вищезгаданих навчальних закладів.

У XIX ст. у Галичині була сформована ціла мережа церковних шкіл співу, діяльність яких істотно вплинула на музичну освіту та виховання. Одна з таких шкіл була заснована у Станіславові в жовтні 1888 р. дияконом і регентом катедрального хору Ігнатієм Полотнюком [15, с.204]. Відкриття цього навчального закладу було зумовлене утворенням 1886 р. у Станіславові нової єпархії, яку очолив єпископ Юліян Пелеш. Для здобуття освіти в цьому закладі необхідно було пройти випробування з таких предметів: Катехизму, знання Біблії, церковного співу, церковного уставу, граматики церковнослов'янської мови. Вимагалось також подати документи, які засвідчували б факт хрещення та миропомазання, свідоцтво про закінчення початкової школи, особисту характеристику [1, с.94]. Навчальна програма цього освітнього закладу охоплювала релігію, граматику, вивчення Ірмологіона, церковні гласи, празничні пісні, церковний Устав, літургію, руку Дамаскіна, рахунки, теорію музики і хоровий спів [15, с.205–206].

Термін навчання в дяківській школі співу у Станіславові в перші роки її діяльності тривав від 8 до 10 місяців. Тим учням, які вже мали кваліфікацію, але хотіли покращити знання, надавали можливість безкоштовного навчання на 3- або 4-місячних курсах, запроваджених адміністрацією закладу з 1 лютого 1890 р. [3] Однак результати навчання засвідчили потребу в збільшенні терміну здобуття освіти до 10–12 місяців, що було запроваджено з 1 жовтня 1893 р. Водночас було оновлено й критерії оцінювання, які охоплювали три рівні успішності: “з відзначенням”, “з добрим успіхом”, “з достатнім успіхом” [4].

Створення дяківської школи І.Полотнюка мало велике освітнє значення, оскільки на селі саме духовні особи були чи не єдиним джерелом знань для місцевого населення. Дяки навчали в народних школах, були сільськими писарями, працювали в читальнях. Саме духовенству Галичина, в цілому, завдячувала становленню і розвитком музичного мистецтва, адже церква була основою виховання, саме з неї брало свій початок галицьке музичне відродження в Перемишлі в першій половині XIX ст.

Поряд із духовними освітніми закладами здобуття музичної освіти було передбачено й навчальними планами світських загальноосвітніх закладів Станіславова, які поділялися на початкові школи (народні) і середні (гімназії, інститути). Існували також фахові школи (ремісничі, різні семінарії). Ці навчальні заклади поділялися на чоловічі і жіночі, а за формою власності – на державні і приватні.

Ситуація з навчанням музики в загальноосвітніх закладах другої половини XIX – першої третини XX ст. у Станіславові була досить складною. Формально австрійські плани навчання для народних шкіл усіх категорій, видані у 1874 р., визначали пріоритети в навчанні співу, вихованні естетичних почуттів та вказували на потребу “врахування і плекання” народної пісні з метою розвитку “патріотичного почуття” [12, с.257–259]. Але дійсність була дещо іншою. Так, Д.Січинський писав: “В наших школах попросту карикатуровано доси науку співу, бо від першого до послідного року науки по найбільшій частині не співано інакших пісень, лише одноголосові, а і в тих не було великого вибору, так що через унісонний вереск все тих самих пісень знеохочувалося шкільну дитвору до науки співу, а о розбудженню якихсь естетичних почувань не могло бути й мови” [16, с.10]. Проблема музичної освіти і виховання хвилювала й провідного галицького музиканта-педагога С.Людкевича, який звертав увагу громадськості на те, що навчальний план із предмета співу в державних народних школах був (особливо після Першої світової війни) досить “високопарний”, адже ним було передбачено здобуття навиків співу по нотах у системі дошкілля [13, с.294]. Однак реальний стан музичної освіти в Станіславові переконливо свідчив, що результати навчання цілком залежали від фахової підготовки учителів. Характерною тенденцією того часу було те, що в народних школах та інших загальноосвітніх навчальних закладах предмет співу викладали не фахівці, а вчителі інших дисциплін, оскільки адміністрація була зацікавлена в такому стані речей насамперед із фінансової точки зору, а також через відсутність кадрів відповідної кваліфікації.

Як наслідок, у народних школах Станіславова (ім. Пірамовича, ім. Чацького, ім. Міцкевича, ім. Шашкевича, школі СС Василянок, єврейській школі) музичні здобутки учнів обмежувалися здебільшого одно- та двоголосим хоровим співом. Великою проблемою для вчителів був вибір пісенного матеріалу. виправити таке становище, на думку С.Людкевича, можна було двома шляхами: 1) підвищенням вимог щодо кваліфікації народних учителів; 2) виданням збірників мелодій із текстами для науки співу в народних школах [13, с.294].

У статті “Наші шкільні співаники” С.Людкевич зазначав, що спів є однією з головних потреб навіть не зовсім музикальної дитини, оскільки він має велике виховне значення. При співі розвивається слух, голос, пам'ять, а поетичний текст виховує почуття і розуміння краси [12, с.257–259]. Хоча спів як предмет у навчальних закладах Станіславова, як і скрізь у Галичині, був рівноправним з іншими шкільними предметами, проте українські навчальні заклади в порівнянні з німецькими і польськими значно відставали в цьому плані. Головною причиною було небажання кваліфікованих педагогів-музикантів працювати в початкових народних школах, не було розробленої методики викладання співу та існувала проблема забезпечення відповідними підручниками.

Поряд із народними школами уроки співу і музики були включені до програм середніх шкіл (гімназій), де ситуація зі станом освіти була трохи кращою, ніж у початкових. Після Першої світової війни влада намагалася запровадити освітню реформу й підтримати предмет співу і музики державними дотаціями. Унаслідок цього було введено 2 нижчі та 2 вищі класи обов'язкового навчання співу і теорії музики. Саме за таким принципом відбувалося навчання в Росії, але учнівський потенціал Польщі виявився менш музикальним, тому було повернуто стару австрійську норму необов'язкового вивчення музичних дисциплін. Як і в народних школах, у гімназіях цей предмет часто викладали вчителі з недостатнім рівнем кваліфікації. Крім цього, досить типовим явищем було те, що учитель музики в гімназії мав можливість передати здібному учневі повноваження диригента хору чи оркестру, а сам викладав лише теорію, що не сприяло освіченості серед шкільної молоді [13, с.293–298].



У Станіславові другої половини XIX – першої третини XX ст., крім приватної жіночої гімназії “Рідної школи”, існували три державні гімназії – дві польсько-німецькі й одна українська. Заснування 1905 р. чоловічої державної гімназії з українською мовою навчання було дуже важливою подією в житті української громади Станіслава, оскільки вона стала першим у місті українським навчальним закладом такого типу. Гімназія не лише була потужним науковим центром із висококваліфікованим викладацьким складом, логічно вибудованою системою освіти, обширною бібліотекою та міцною матеріальною базою, але й виконувала функцію виховного осередку з розвинутою системою учнівського самоврядування та пріоритетом національного духовного самоутвердження.

Цей навчальний заклад дотримувався планів класичної гімназії гуманітарного типу, де спів, музика і малюнок належали до “надобов’язкових” (додаткових). Кожен учень, починаючи з молодших класів, повинен був вибрати один додатковий предмет. У гімназії школярі вивчали теорію музики в поєднанні зі співом одно- і двоголосих пісень. Обдарованіші учні залучалися до дитячого хору, а після завершення періоду мутації відвідували репетиції чоловічого хору. У 20–30 рр. учителями співу і музики в гімназії були: Корнило Білобрам (латинська, грецька мови, спів, у тому числі церковний, керівництво хором), Іван Смолинський (математика, фізика, спів, диригував хором), Ярослав Барнич (керував хорами і всім музичним життям гімназії) [9]. У стінах української гімназії вирувало громадсько-просвітницьке життя, створювалися культурно-освітні організації, серед яких “Учительська громада”, “Молода громада”, “Ліга”, “Марійська дружина”.

Велику виховну й освітню роль у гімназії відігравав “Научний кружок”, який був однією з найстаріших і найважливіших учнівських самоврядних організацій. Кружок був заснований 1909 р., його першим куратором став професор П.Чайківський, а головою – учень І.Рибчин. Внутрішня структура “Научного кружка” була досить розгалуженою і включала такі наукові секції: українознавчу, полоністичну, філософську, природничу, краєзнавчу, драматичну, музичну.

Найпопулярнішою серед учнівської молоді була драматична секція, в діяльності якої брали участь усі учасники гуртка. На її засіданнях відбувалися дискусії на театральні теми, обговорювали драматичні постановки, вчилися мистецтву риторики і декламації. Метою створення секції було “плекання в молоді хисту до гарної вимови, вироблення естетичного смаку через уміле виголошування й відчитування поетичних творів, а також розвиток драматичного таланту в шкільній молоді” [7, с.9]. Періодично секція організовувала декламаторські конкурси та вистави. Її діяльність була безпосередньо пов’язана з музичною секцією. Драматична секція активно займалася вивченням творчої спадщини українських авторів, таким чином залучаючи молодь до рідної літератури. У репертуарі гуртка драматичної секції були п’єси “Бурлака”, “Мартин Боруля”, “Суєта”, “Хазяїн” І.Тобілевича, “Невольник” М.Кропивницького, “Маруся Богуславка” М.Старицького, “Гетьман Дорошенко” Л.Старицької-Черняхівської, “Павло Полуботок” О.Барвінського, “Антігона” Софокла.

Активною творчою одиницею цього гуртка наприкінці 20-х – на початку 30-х років став чоловічий хор “Шістнадцятка”, що був створений на базі гімназійного хору. Цей колектив складався з вибраних співаків і брав участь у шкільних та міських концертах, а також виконував почесну духовну місію, співаючи на богослужіннях у церквах міста. Тривалий час ним керував Яків Поврозник, який був суддею і прокурором у Станіславові, а також викладав богослужбний спів у Духовній семінарії. Дбаючи про майбутнє колективу, Я.Поврозник навчав кращих учнів хорової справи, тому згодом за диригентським пультом опинилися самі учні гімназії. “Шістнадцятка” брала активну участь у мистецькому житті Станіслава і була дуже популярною серед населення міста.

Поряд із “Шістнадцяткою” в українській чоловічій гімназії діяв учнівський хор, кількісний склад якого коливався від 40–50 осіб, а заняття відбувалися двічі на тиждень. Гімназійний хор був концертною одиницею й виступав на всіх імпрезах та урочистостях. Так, в одному з концертів у його виконанні прозвучав хор бранців із “Гамалії” М.Лисенка, “Чорна рілля ізорана” С.Людкевича, “Ой, летіла горлиця” О.Кошиця. Судячи з програми, колектив володів достатньою майстерністю, яка дозволяла йому включати в репертуар досить складні технічні твори. Здебільшого виступи хору супроводжував гімназійний оркестр, до складу якого входили скрипки, контрабас, фортепіано і фісгармонія.

Освіта в чоловічій Державній гімназії була тісно пов’язана з вихованням. Метою виховання в її навчальних планах визначався всебічний, раціональний розвиток учня як у фізичній, так і в

духовній сферах. Виховання фізично і морально здорової людини, свідомого громадянина, патріота свого народу здійснювалося через ряд заходів, спрямованих на: а) релігійно-моральне; б) суспільно-громадянське; в) державне; г) естетичне; д) фізичне виховання. Згідно з виховним планом української гімназії, молодь цього освітнього закладу зобов’язувалася відзначати державні свята. Програма цих заходів складалася старійшиною шкільної Самоврядної Громади, а всі концертні номери виконували учні. Так, в одному з традиційних концертів до Дня конституції брав участь хор учнів молодших класів, що виконав із цієї нагоди пісню “Реве та стогне Дніпр широкий” на слова Т.Шевченка. Струнний оркестр гімназії підготував до свята польську народну пісню “Jutrzenka majowa”, а оркестр цитристів твір “Золота осінь” [7, с.11]. У гімназії діяла також “Учительська громада” та “Молода громада”, яка для своїх заходів винаймала приміщення в Народному домі по вул. Голуховського (тепер Чорновола). Громада займалася підготовкою та проведенням святкових академій, концертів і товарисько-розважальних вечірок. Саме в залі “Молодої громади” відбувалися репетиції хору О.Кошиця, під час його приїзду в рамках гастрольного турне до Станіслава. Учні гімназії з великим інтересом відвідували репетиції колективу, прилучаючись до високого мистецтва, набираючись натхнення для власної творчої діяльності.

У гімназії вирувало суспільно-національне життя, яке виявлялося у відзначенні пам’ятних дат і вшануванні видатних діячів української культури. Традиційними стали літературно-музичні вечори на честь Лесі Українки, М.Шашкевича, Ю.Федьковича, І.Франка та інших. Щороку відбувалися урочистості на честь Т.Шевченка, брати участь в яких було великою честю для учнівської молоді цього освітнього закладу. Святкові концерти, академії, доповіді проводили як окремі класи, так і всі учні, згуртовані в самоврядній громаді, іноді спільно із самоврядними організаціями інших навчальних закладів Станіслава.

Особливо урочисто відзначала учнівська молодь міста 74-ту річницю смерті Т.Шевченка. Концерт, який відбувся 4 квітня 1935 р., був організований силами трьох українських навчальних закладів Станіслава, а саме: чоловічої Державної гімназії з українською мовою навчання, жіночої гімназії “Рідної Школи”, Учительської семінарії Сестер Василянок. Свято відбулося в залі українського “Сокола”, а його програма поєднала літературні декламації, хорові і сольні номери. Прозвучали твори на слова Т.Шевченка, “Слава не поляже” Я.Барнича, “І досі сниться” Я.Ярославенка у виконанні зведеного дитячого хору молодших класів трьох освітніх закладів. Показовим у цих святкуваннях було виконання творів галицьких композиторів. Дитячий хор чоловічої державної гімназії виконав твір Кашубінського “І світає, і смеркає”, а жіночий хор гімназії “Рідної школи” і Учительської семінарії Сестер Василянок підготував однойменний твір на слова Т.Шевченка, написаний Я.Ярославенком [8, с.12].

У системі освіти і виховання того часу визначальною тенденцією було поєднання навчання в гімназіях і музичних школах. Молодь гімназій та інших шкіл навчалася у філії Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка, Консерваторії ім. С.Монюшка, а викладачі цих закладів проводили музичні лекції для учнів гімназій. У Звіті державної української гімназії Станіслава вказується, що 13 грудня 1934 р. відбулася лекція, підготована вчителями Вищого музичного інституту в залі українського “Сокола” [8, с.13]. Такі акції практикувалися регулярно й сприяли розширенню знань шкільної молоді у сфері музичного мистецтва. Тож не випадковим було те, що саме серед учнів цієї чоловічої гімназії виховувалися майбутні визначні діячі культури і мистецтва Галичини: композитор Анатолій Кос-Анатольський, скрипаль Марко Лепкий та інші.

Станіславівська українська чоловіча гімназія використовувала різні засоби для розвитку творчих здібностей та підвищення рівня культури своїх вихованців. Це завдання реалізовувалося через навчання музики і співу, рисунка і танцю та залучення учнів до діяльності мистецько-просвітницьких організацій. Виховання освіченої, різнобічно обдарованої й національно-свідомої особистості з багатим духовним світом та активною життєвою позицією було основною метою цього навчального закладу.

Музика займала вагоме місце в навчанні не тільки в гімназіях, але й в учительських семінаріях Станіслава, серед яких державна чоловіча семінарія, приватна чоловіча семінарія УПТ і приватна жіноча семінарія Сестер Василянок. Здобувати освіту в учительських семінаріях могли ті особи, які закінчили початкові і середні навчальні заклади, а її випускники мали право викладати в народних школах. Жіноча учительська семінарія Сестер Василянок у Станіславові була заснована 1909 р. як приватний освітній заклад із чотирирічним терміном навчання (пізніше термін був збільшений до п’яти років). На початку своєї діяльності вона була невеликою шко-

лою, в якій здобували освіту 18 учениць. Тут викладали професори, що паралельно працювали в інших українських і польських навчальних закладах. Із часом популярність семінарії зростає, розширилися її навчальні програми, збільшилась кількість учениць, зміцнів викладацький склад.

У Станіславській семінарії Сестер Василянок велося активне культурно-мистецьке життя. Наприкінці кожного навчального року відбувалися “пописи”, в яких брали участь кращі учениці цього освітнього закладу. Із числа семінаристок був створений хор, вокальні та скрипкові дуети, тріо, квартети. Поряд із цими колективами виділялися окремі творчо обдаровані солісти, серед яких скрипалька Оксана Бойко-Сімович, яка продовжила свою виконавську кар’єру на еміграції в Канаді та США. Концерти з їх участю мали великий успіх на різних сценах Станіслава.

У 30-х рр. у цій семінарії працював композитор Я.Барнич, завдяки якому значно активізувалося мистецьке життя цього навчального закладу. Він інспірував створення камерного оркестру в складі 48 скрипок, 2-х віолончелей, контрабаса, 2-х фортепіано і фісгармонії. Виступи цього колективу, що найчастіше відбувалися на відкритому повітрі, користувалися великою популярністю в місті та залучали до слухання музики широке коло громадськості. Такі акції сприяли популяризації кращих зразків української та західноєвропейської музики [18, с.322–324].

Навчальні плани жіночої Учительської семінарії Сестер Василянок включали українську, польську та німецьку мови і літературу, релігію, математику, фізику; важливе місце займали музика і спів та гра на музичних інструментах. Гра на скрипці тут була груповим предметом, заняття з якого відбувалися один раз на тиждень [6]. Програма I курсу навчання передбачала опанування основ гри на музичному інструменті (тримання скрипки, ведення смичка, виконання гам, інтервалів, вправ, народних мелодій і дуєтів напам’ять). На II курсі продовжувалася робота над постановкою, вивченням інтервалів, гам, мелізмів і трелей. Учніський репертуар в основному складали народні та церковні пісні. III і IV курси доповнювали й ускладнювали вивчене на I і II курсах. До програми включалися методичні поради про використання скрипки в навчанні співу в початкових та середніх школах [2, с.51–52]. Значна частина обдарованих дітей паралельно з навчанням у жіночій семінарії підвищувала свій виконавський рівень у спеціалізованих музичних закладах Станіслава, а також була учасником аматорських культурно-мистецьких товариств і творчих колективів, чим сприяла активізації діяльності цих установ та організації і поживленню музичного життя міста.

Таким чином, у системі освіти загальноосвітніх та спеціалізованих навчальних закладів музичне виховання було важливою й необхідною ланкою їх діяльності. Програмами було передбачено вивчення предмета музики і співу як одного з основних, а в учительських семінаріях запроваджувалась як обов’язковий урок гра на скрипці. Музичне виховання шкільної молоді відбувалося не тільки в рамках навчального процесу, але й було передбачено системою позакласних учнівських організацій, в якій пріоритетне значення мали “Наукові гуртки”. Це давало змогу широкому учнівському загалу долучитися до музичного мистецтва й таким чином розширити свій світогляд. Незважаючи на деякі негативні фактори, що гальмували динаміку зростання у цій сфері, у широких колах громадськості Станіслава кінця XIX – першої третини XX ст. помітно підвищилось зацікавлення музичною освітою та усвідомлення серйозності музичного мистецтва й освіти. Без певної кількості підготовлених кадрів неможливим було створення й ефективна діяльність музичних товариств та освітніх закладів високого рівня, а отже, і повноцінний розвиток музичного життя.

1. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславі та її засновник Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2004: – Вип. VI. – С. 88–95.
2. Волошук Ю. І. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02. / Ю. І. Волошук. – К. : [б. в.], 1999. – 192 с.
3. Діло. – Львів, 1889. – Ч. 207.
4. Діло. – Львів, 1894. – Ч. 96.
5. Діло. – Львів, 1904. – Ч. 257.
6. Діло. – Львів, 1912. – Ч. 20.
7. Звіт Державної гімназії з руською мовою навчання в Станіславі за шкільний рік 1932/33. – Станіславів : Союзна друкарня, 1933. – 40 с.
8. Звіт Державної гімназії з руською мовою навчання в Станіславі за шкільний рік 1934/35. – Станіславів : Союзна друкарня, 1935. – 43 с.

9. Звіт дирекції державної гімназії з руською викладною мовою в Станіславі за шкільний рік 1936/37. – Станіславів : [б. в.], 1937. – 47 с.
10. Історія української державної гімназії в Станіславі // Альманах Станіславівської землі. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. – Т. 1. – С. 261–302.
11. Крип’якевич І. П. Західна Україна / І. П. Крип’якевич // Історія України. – Львів : Світ, 1990. – С. 280–294.
12. Людкевич С. Наші шкільні співаники / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів : Видавництво М. Коць, 2000. – Т. 2. – С. 257–259.
13. Людкевич С. Організація музичного виховання / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів : Видавництво М. Коць, 2000. – Т. 2. – С. 293–298.
14. Людкевич С. П. Про музикальне виховання / С. П. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів : Видавництво М. Коць, 2000. – Т. 2. – С. 265–268.
15. Мороз Л. Школи церковного співу та їх вплив на розвиток вокально-хорової культури Галичини / Л. Мороз // Музика Галичини : збірка статей ЛДМА ім. М. В. Лисенка / ред. кол. : С. Павлишин [та ін.]. – Львів : [б. в.], 2001. – Т. VI. – С. 203–208.
16. Павлишин С. Денис Січинський / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1980. – 48 с.
17. Сковдополь-Бойчук Д. Моя школа. До історії монастиря і шкіл Сестер Василянок у Станіславі / Д. Сковдополь-Бойчук // Альманах Станіславівської землі : збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен : Укrapинт, 1985. – Т. I. – С. 322–324.
18. Станіславська приватна жіноча учительська семінарія Сестер Василянок // ДАІФО. – Ф. 548, оп. 1, спр. 5. – 49 арк.
19. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття : монографія / М. В. Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 328 с.

*В статті розглядаються основні тенденції формування і розвитку музичного освіти і способи його функціонування в загальноосвітніх навчальних закладах Станіслава різного рівня і профіля в історичний період другої половини XIX – першої третини XX століття.*

*Ключеві слова:* музичне виховання і виховання, українське шкільництво, національні традиції, навчальний заклад, художньо-культурне виховання.

*The article deals with the main trends of the foundation and development of music education and ways of its activities in different comprehensive schools in Stanislaviv at the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> – the 1<sup>st</sup> third of the 20<sup>th</sup> centuries.*

*Key words:* music education and training, Ukrainian school affairs, national traditions, educational institution, cultural development.

УДК 78.03:7.071.5

ББК 85.310.51

Світлана Салдан

## МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ ТА ЕВРИТМІЯ У ВАЛЬДОРФСЬКІЙ ШКОЛІ Р.ШТАЙНЕРА

*У статті аналізуються основні аспекти музичного виховання та занять евристичної школи в контексті антропологічної науки Р.Штайнера.*

*Ключові слова:* евристична, вальдорфська школа, антропологія, музичне виховання.

Р.Штайнер – відомий австро-німецький громадський діяч, автор вагомих досліджень у галузі філософії, педагог, дослідник творчості Гете, засновник антропології. Він надав значні імпульси для розвитку архітектури, театрального мистецтва, медицини та інших галузей наук. Однак найбільш відомим ім’ям його стало у зв’язку зі створенням нової педагогічної системи, яку назвали вальдорфською.

Педагогічний феномен вальдорфської школи досліджувався Н.Абашкіною, О.Папач, О.Іоновою, Л.Масол, А.Пінським. Їх роботи присвячені розкриттю сутності визначальних ідей вальдорфської школи, вивченню окремих площин її діяльності та аналізу наукової спадщини Р.Штайнера.

Ефективність виховної ролі музики, а також напрямок і характер її соціального впливу є важливими критеріями, що визначають суспільну значимість музичного мистецтва і його місце в системі духовно-культурних цінностей. У Штайнер-педагогіці заняттям із музики та евристичної, як і естетичному вихованню в цілому, надається особливе значення.

**Мета** даної статті – ознайомити з поглядами Р.Штайнера щодо ролі музичного виховання та евритмії в системі вальдорфської педагогіки та їх вплив на навчальний процес.

Програма вальдорфської системи охоплює всю гаму розвитку дитини – розумовий і фізичний, культурно-естетичний та моральний, і в усьому є ґрунтовна зумовленість її корисності й простоти досягнення конкретної – навчання і виховання людини самодостатньої в існуючому світовому розмаїтті.

Першочергового значення надається емоційно-естетичним чинникам формування особистості, розвитку творчих здібностей. Згідно з поглядами Р.Штайнера, вальдорфська педагогіка є мистецтвом пробудження того, що закладено в людині. Спочатку художнє, потім інтелектуальне – ось основний принцип виховання. Заняття естетично-художнього циклу – музика, живопис, скульптура, архітектура, театр, евритмія (особливий вид мистецтва, синтез думки і слова, кольору і музики, рухів тіла і душі) учні відвідують протягом 12 років навчання у школі, оскільки вважається, що мистецтво звернене до душі, серця та емоцій дитини.

У Штайнер-педагогіці вважається повністю хибним уявлення про те, що музичне виховання необхідне лише дітям, музично обдарованим. Музичні дані є в кожній дитини, але в деяких дітей вони є прихованими, і якщо підійти до цього питання з любов'ю, то ці здібності можна виявити та розвинути.

У вальдорфській школі музика – це ритм, який входить у людину, внаслідок чого вона не наче сама стає скрипкою чи роялем, оскільки внутрішні ритми в неї відтворюють те, що звучить у грі музичного інструмента. Таким чином, музичне переживання виступає як урівноваження слухового сприйняття та ритму дихання й пульсування серця.

Уроки музики посідають надзвичайно вагомe місце в шкільному житті. Початкові заняття вчать дітей слухати музику, розрізняти й добувати звуки, імпровізувати на простих інструментах і приладах – металофоні, ксилофоні, дзвониках, флейті тощо. Вважається, що учні, особливо початкового етапу навчання, повинні слухати тільки живу музику (прослуховування записів відбувається тільки з 7 класу). У вальдорфській педагогіці у зв'язку з ефективністю впливу музичного виховання на розвиток почуттів і волі дитини велика увага приділяється ритмічному чергуванню слухання і виконання музики, а також співу і слухання музики; вважається, що їх взаємодія гармонізує душевний стан людини.

На кожному занятті доцільно застосовувати різні види музичної діяльності: у молодших класах (обов'язково в ігровій формі) – ритмічно-музична гра як продовження мовної гри, яка може включати в себе мовну й співочу роботу, виконання інсценованих пісень, хороводи, музичну грамоту, яка подана через втілення образів у русі. Спільними для цих видів робіт є: постійна присутність елемента ритму, танцювальних рухів, театралізація.

Знайомство з нотною грамотою починається поступово, під кінець другого класу або на початку третього, коли діти вже оперують нею у співі та володіють грою на музичних інструментах “з рук”, спостерігаючи за діями дорослого. Навчаючись грі на флейті, діти засвоюють такі поняття, як лад, тональність, інтервали, акорди, секвенції, варіації; вони імпровізують та komponують тощо. Усі поняття подаються за допомогою образів, які діти можуть зрозуміти й відчувати. Образно-рухальна музична грамота перетворюється в елементарну музичну грамоту, завдяки цьому діти переходять до системи нотного запису, як вважається, природно, – через звуки, а не навпаки – через систему знаків до музики. Теорія й історія музики вивчається в старших класах поруч із практичним музикуванням.

Співають школярі з перших днів свого перебування в школі. Для розвитку почуття ритму обирають пісні, які діти готові часто слухати або наспівувати. Перевага надається співу *a capella*. На уроках музики викладачі прагнуть до того, щоби навіть “не музикальні” діти співали, але дитина може взагалі не співати, а довгий час тільки слухати пісні. Для співу особливе значення мають рухи рук, усього тіла, такі, наприклад, як рухи птаха, що летить, тварини, що стрибає, вітру тощо. Вважається, що поступово приводячи рухи до зовнішнього спокою, внутрішньо відроджуючи їх у співі, можна позбутися фальшивого співу. Усі вказівки повинні виступати у вигляді реального образу. У вальдорфській школі діти не готують концертної програми на показ, оскільки це відбирає багато часу й диктує інший ритм занять. Якщо дітей не підганяти й не чекати швидкого результату, то він сам виявиться, дивуючи батьків і самих учителів.

Залучення до гри в оркестрі відбувається поступово. У першому класі учні грають на флейті. Потім за ступенем обдарованості та нахилом навчання диференціюються на кілька ін-

струментів. З третього класу школярі грають на скрипці, віолончелі, із шостого – на духових інструментах. Поступово складається інструментальний дует, терцет, квартет, квінтет. Починаючи з четвертого-п'ятого року навчання, в кожному класі утворюється невеличкий оркестр. Вважається: щоб оволодіти нюансами хорового співу або гармонією інструментального твору, необхідна витримка й терпіння, що сприяють, головним чином, вправам волі, сприймання, розвитку соціальних якостей, – без чого навіть дуже тривалі заняття мистецтвом не приведуть до справжньої майстерності.

Спільні й індивідуальні сприйняття музичних елементів виховують у дітей здібності до слухання й розуміння музики. Сольні навички наприкінці результативно впливають в спільну справу всієї школи: музичне оформлення свят протягом року, шкільні концерти, музичний театр тощо. Учні старших класів грають у зведеному великому шкільному оркестрі, де, як і в шкільному хорі, вивчають твори видатних композиторів. До музичного репертуару, рекомендованого до сприймання, входять шедеври світової культури, музика різноманітних стилів та епох.

Підбирає музичний матеріал учитель, хоча й існують твори, які традиційно виконуються на святах. Як правило, це старовинна органна та лютнева музика, п'єси віденських класиків. Щодо творів композиторів-романтиків, то вони використовуються рідко, як і джазові. Сучасна музика звучить переважно як емоційно-естетичний звуковий фон уроків художньої праці або в позаурочних формах праці. Вальдорфських учнів таким чином намагаються позбавити “непередбачуваних несподіванок” у навчанні, що, як вважав Штайнер, урівноважує психіку дитини, тобто переважає певна заданість, ритмізованість навчально-трудоного процесу, “коли негативним емоціям немає звідки виникнути” [3, с.16].

Фундаментальний принцип вальдорфської педагогіки: художнє передує інтелектуальному – виявляється як у побудові багаторічного шкільного курсу, так і в межах одного уроку. Елементи музичного мистецтва використовуються також на предметах природничо-математичного циклу. Спів учителя та учнів звучить на будь-якому уроці.

У вальдорфських школах вивчають предмет, який тісно пов'язаний із музикою й не є характерним для традиційної школи, але який надає більшої естетичної та практичної спрямованості процесу навчання й має терапевтичне значення.

Такою дисципліною передусім вважають евритмію (з грецької – прекрасний ритм, благозвучність, стрункість). Цей термін виник ще за античних часів і ввів його Платон. За визначенням великого філософа, евритмія – це мистецтво духовно-тілесного розвитку. Він помітив позитивну дію музики в поєднанні з гімнастикою на людину і вважав їх ефективними шляхами формування справжніх громадян.

У Р.Штайнера евритмія – це особливий вид мистецтва, здатний відображати переживання, почуття, емоційний стан за допомогою музики і руху. Він вважав, що слово, як і музика, може служити імпульсом для руху. Це вибудовування рухів людини в точному співвідношенні зі звуками музики і мови, що пробуджує почуття і волю. Основа музичної евритмії – образне переживання окремих звуків і тонів, виражене рухом у просторі.

В евритмії Р.Штайнер бачив засіб для розкриття і розвитку психоемоційного стану дитини. Якщо школярі навчаються розумінню руху в музиці та мові, то це діє як гармонізуючий засіб на їх душевне та тілесне життя. Кожен звук постає як зримий образ, оскільки відповідає специфічному руху. У ній мова і музика перебувають у гармонії з рухом виконавця. У музиці, наприклад, через рух відкривається тональність, передаються інтервали, тобто весь світ стає зримим.

Евритмія – це звук, виражений рухом. Тіло виконавця стає начебто інструментом, що звучить: воно співає або говорить, намагаючись передати всі художні та змістові відтінки мови або музики. Мистецтво евритмії зовсім не спонтанне й не довільне, воно базується на закономірностях мови, музики і сценічного простору, що реалізуються в спеціальних евритмічних формах просторового пересування (руху). Характерні рухи відповідають окремим нотам чи звукам. Кожному голосному та приголосному звуку відповідає свій специфічний рух [2, с.25]. Надалі заняття розділяються на навчально-педагогічну (така евритмія викладається у всіх вальдорфських школах у всіх класах поруч із звичайною гімнастикою) та лікувально-терапевтичну евритмію. Можна бачити, як жести в русі оздоровлююче впливають на хворі органи, якщо вони точно підібрані один до одного (покращується постава, знімається затисненість м'язів, покращується уміння володіти своїм тілом, спостерігається загальнозміцнююча та гармонізуюча дія).



Шкільна евритмія в кожному класі відповідає віковим завданням для дітей. Навчальний матеріал підбирається у зв'язку з відповідною програмою класів. Прості форми руху в просторі поступово ускладнюються: від простих – у молодших, до складніших – у старших класах. Вивчаючи жести голосних і приголосних звуків, діти вивчають мову евритмії. У музичній евритмії діти знайомляться також із гамами, ритмом, тривалостями, тактом; навчаються спеціальними рухами передавати характер музики. У старших класах діти можуть готувати завершені номери, виконувати великі музичні й поетичні твори, використовувати евритмічні сцени в спектаклі. Усе це допомагає більш глибокому вивченню літератури, рідної та іноземної мови, а також музики.

За допомогою евритмічних вправ, підкреслював Штайнер, може бути розвинута така воля, яка залишиться в людини на все життя, у той час як будь-який інший спосіб розвитку волі має ту особливість, що протягом життя вона стає слабшою внаслідок різних подій і випадків.

Важливу роль відіграє евритмія й у вихованні соціальної поведінки дітей, адже гармонійності в ній можна досягти лише за взаємної уваги й поваги, оскільки при одночасному русі в просторі усієї групи (класу) необхідно бути уважним до інших і розуміти принципи загального спільного руху.

Таким чином, у вальдорфській педагогіці заняття з музики та евритмії навчають школярів глибоко переживати власні настрої, емоційні стани, які викликані музичними образами, відчувати красу форми, інтонаційне багатство фактури, ритмічні переплетення. Основним акцентом цих занять є перенесення зовнішнього сприйняття на внутрішній світ дитини, що сприяє розвитку душевно-духовних процесів при формуванні особистості.

1. Ионова Е. Н. Вальдорфская педагогика: теоретико-методические аспекты / Е. Н. Ионова. – Харьков : Бизнес-Информ, 1997. – 300 с.
2. Карлгрен Ф. Воспитание к свободе / Ф. Карлгрен. – М. : МЦВП, 1993. – 269 с.
3. Писарева Е. Предисловие к лекции доктора Штайнера “Культура пятой расы” / Е. Писарева // Вопросы теософии. – 1907. – № 1. – С. 91–98.
4. Штайнер Р. Духовное обновление педагогики / Р. Штайнер ; пер. с нем. – М. : Парсифаль, 1995. – 256 с.
5. Штайнер Р. Искусство воспитания. Семинарские обсуждения и лекции по учебному плану / Р. Штайнер ; пер. с нем. – М. : Парсифаль, 1995. – 208 с.
6. Штокмайер К. Материалы к учебным программам вальдорфских школ / К. Штокмайер, Р. Штайнер ; пер. с нем. – М. : Парсифаль, 1995. – 416 с.

*В статье автор анализирует основные аспекты музыкального воспитания и занятия эвритмией в вальдорфской школе в контексте антропософской науки Р. Штайнера.*

*Ключевые слова: эвритмия, вальдорфская школа, антропософия, музыкальное воспитание.*

*Basic aspects of musical education by waldorf-school is analysed in the article within the context of R. Steiner's anthroposophic science.*

*Key words: eurhythmie, waldorf-pedagogics, anthroposophie, musical education.*

УДК 78.03:7.071.5

ББК 74.266.7

Вікторія Холоденко

### ФОРМИ, ПРИЙОМИ ТА МЕТОДИ ДІАГНОСТИКИ ОСОБЛИВОСТЕЙ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ПІЗНАВАЛЬНОЇ МУЗИЧНО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*У статті висвітлено результати дослідження особливостей самореалізації дітей молодшого шкільного віку в пізнавальній музично-творчій діяльності. Представлена методика діагностики дозволяє визначати рівні розвиненості творчої активності учнів початкової школи, а також сформованість на кожному рівні її компонентів (мотиваційного, афективного, поведінкового).*

*Ключові слова: творча активність, діагностика творчої діяльності, молодші школярі.*

Прогресивний розвиток будь-якого суспільства великою мірою залежить від створення Державою таких умов, які б дозволяли кожному її громадянину реалізувати всі свої потенціали. Тому зусилля багатьох сучасних науковців спрямовані на створення нових освітніх концепцій,

що слугуватимуть підґрунтям у розв'язанні проблеми повноцінного розвитку кожної особистості. Дослідження особливостей самореалізації дітей під час творчої діяльності в галузі мистецтва сьогодні є одним із провідних наукових напрямків, адже мистецтво, зокрема музичне, сприяє розвитку творчої активності, становлення якої позитивно позначається на успішності людини в будь-якій діяльності. Це й спонукало нас до власних наукових пошуків, що втілились у розробці й апробації методики діагностики та розвитку творчої активності учнів молодших класів.

Дослідно-експериментальна робота в чотирьох загальноосвітніх школах різних регіонів України розпочалася з констатуючого етапу, основою якого стали визначені нами критерії та показники розвиненості творчої активності. Дослідження рівнів розвиненості кожного з компонентів творчої активності здійснювалося за трьома напрямками. У рамках першого напрямку ми вивчали загальний рівень музичного та творчого розвитку молодших школярів, їхні уподобання, ціннісні орієнтації, смаки, переваги. Другий напрямок констатуючого експерименту був присвячений дослідженню афективних виявів дітей молодшого шкільного віку [5]. Метою ж цієї статті є висвітлення змісту третього напрямку та результатів проведеної протягом констатуючого експерименту діагностики, аналіз яких дозволив визначити рівні розвиненості творчої активності учнів початкової школи, а також сформованість на кожному рівні її компонентів (мотиваційного, афективного, поведінкового).

Отже, третій напрямок дослідження рівнів розвиненості творчої активності пов'язаний з аналізом особливостей самореалізації в процесі пізнавальної музично-творчої діяльності. На першому етапі ми вивчали здатність молодшого школяра до творчої переробки інформації, що несе в собі музичні образи, та її особистісної інтерпретації. На другому етапі – здатність до утворення продукту творчості: імпровізації, музичного твору.

Повноцінне сприйняття та відтворення музики можливе лише за умови, що зміст музичних уявлень не вичерпується звуковисотною та ритмічною характеристикою, а підноситься до образно-смыслових значень. Інтерпретація значень музичного твору, міра суб'єктивності під час сприймання музики пов'язані з асоціативними процесами, які виявляють особливості взаємодії учня з музичними та позамузичними образами. Асоціативні уявлення, що породжуються музикою, є суб'єктивним уточненням змісту музичних образів. Оскільки безпосереднім змістом музики є емоційний зміст, асоціації являють собою суб'єктивну емоційну програму. Адекватність цієї програми музичним образам, що сприймаються, залежить від особисто накопиченого музично-естетичного та загальножиттєвого досвіду школяра.

Вивчаючи розвиненість здатності до особистісного інтерпретування музики, ми спиралися на існуючий у психології досвід діагностування особливостей людини за допомогою проективного малюнка: Ф.Гудінеф та Д.Харіс (малюнок людини), А.Джахез та Н.Манши (обличчя та емоції), Д.Бук (будинок – дерево – людина) та багато інших [3]. Звернення до проектування музичного образу у візуальній формі зумовлене нашими спостереженнями за молодшими школярами, яким досить часто буває важко описати власні почуття. Їх мислення образне й конкретне, вони більш спонтанні, але менш здатні до рефлексії своїх учинків та почуттів, ніж дорослі. Тому невербальна експресія є для дітей найбільш природним способом освоєння та усвідомлення дійсності. Крім того, вона дозволяє оминати цензуру свідомості, активізувати фантазію й більш безпосередньо, спонтанно виразити свої почуття та переживання. І.Чампернон зазначає, що слова, зокрема прозаїчна мова, є надто складним способом передачі наших найбільш глибоких переживань. У той час як візуальні, ауральні та тілесні образи – найбільш прийнятний спосіб для передачі тих почуттів та уявлень, які навряд чи можна виразити будь-яким іншим способом. Ці образи є не тільки засобом комунікації між людьми, що надзвичайно важливо, але й способом комунікації між неусвідомлюваними та більш усвідомлюваними формами досвіду в психіці людини [6, с.97]. Власні переживання через проекцію художнього образу в символічному вигляді дають дитині відчуття безпеки й захищеності, завдяки чому вона може більш відверто, відкрито виразити те, що нею володіє. Таким чином, ми вважаємо, що, надаючи учням можливість малювати під час слухання музики, а на завершення – обговорити зміст художніх образів, ми створюємо умови для більш точного та виразного відображення й усвідомлення їхніх переживань. Більше того, застосування в комплексі вербальних і невербальних методів дозволяє більш тонко та глибоко вивчити здатність молодших школярів до сприйняття, творчої переробки та особистої інтерпретації музичної інформації, а значить – підвищити ефективність діагностики.

Отже, молодшим школярам було запропоновано прослухати музичні твори та відобразити образно-символічний зміст музики в проєктивних малюнках. При цьому вони мали можливість використовувати різноманітні зображувальні засоби (кольорові олівці, фарби, фломастери, маркери) на власний розсуд та працювати в зручному для себе темпі. Процес обговорення відбувався таким чином: спочатку діти давали власну вербальну інтерпретацію почутої музики, далі ми просили прокоментувати ті чи інші частини малюнка, описати певні форми, предмети або персонажі, а потім учні розповідали про свої відчуття в процесі сприйняття музики та створення малюнка, до її початку та після її завершення. Після того, як школяр висловив усе, що хотів і як хотів, до нього були спрямовані запитання з метою уточнення та перевірки власних висновків щодо інтерпретації школярем музичних образів та правильності її розуміння нами. У процесі слухання й обговорення фіксувалися положення тіла, ритм дихання, особливості інтонації, вираз обличчя, які враховувалися при оцінці результатів.

З метою вивчення здатності до особистої інтерпретації музики молодшим школярам для прослуховування пропонувалися такі твори:

1. С.Прокоф'єв. Марш з опери "Любов до трьох апельсинів".
2. Е.Гріг. Танець Анітри з музики до драми Г.Ібсена "Пер Гюнт".
3. Н.А.Римський-Корсаков. Вступ до симфонічної сюїти "Шахерезада".
4. І.Альбеніс. Астурия з "Іспанської сюїти".
5. С.Прокоф'єв. Джульєта-дівчинка з балету "Ромео та Джульєта".

Аналіз малюнків здійснювався за такими параметрами:

- яскравість відображення музичних образів (кольорове вирішення);
- створення художньої композиції, адекватної до змісту музичного твору;
- відображення динаміки образно-смыслового змісту музики;
- характер прояву в символічному образі особистісно-значущого переживання.

Здатність до творчої переробки та особистої інтерпретації музичного матеріалу, наявність та характер асоціацій, рівень розуміння музики багато в чому залежать від набутих школярем музично-теоретичних знань та сформованості музично-слухових уявлень. Цей факт серйозно позначився на особливостях суб'єктивного музичного образу, що відобразився у свідомості школяра внаслідок сприймання.

На основі спостереження за учнями під час слухання музики, аналізу малюнків, зіставлення даних музикознавчого аналізу [1; 2; 4] та епітетів, які вживали діти, характеризуючи почуту музику, ми дійшли до висновку, що інтерпретаційні можливості учнів відповідають таким рівням:

*Низький* – школярам властива нестійка (ситуативна) увага, їхні музичні уподобання обмежуються вузьким колом популярної музики, вони мають слабкі знання про музику, збіднений лексикон. Учні не можуть висловити свого ставлення до музики, в їхній уяві переважають конкретно-образні асоціації та позамузичні уявлення сюжетного характеру. В їхніх інтерпретаціях відсутні особистісно-значущі переживання, вони погано розуміють динаміку розвитку образно-смыслового змісту музики. Музично-слухові уявлення сформовані недостатньо, тому діти майже не сприймають музику. Такі школярі становили 25%.

*Середній* – учні, сприймаючи музику, намагаються виявити залежність між її емоційними характеристиками та особливостями розвитку й взаємодії засобів музичної виразності. Цей рівень передбачає наявність певного запасу музичних знань, його характерною рисою є перехід від безпосередньо-емоційного сприйняття музики до розумово-оцінного. Інтерпретації школярів відрізняються адекватністю співпереживання та частковим усвідомленням особистісно-значущого в образно-смысловому змісті музичного твору. На цьому рівні перебуває 60% школярів.

*Високий* – передбачає інтенсивність співпереживання, чіткі музично-слухові уявлення, що підпорядковані змісту твору, цілісне осягнення образного змісту, багатство асоціативного ряду, як наслідок глибокого "вживання" в музику й усвідомлення як музичних подій, так і власних емоційних переживань, створення власної версії почутого й усвідомлення особистісно-значущого у творі. Характерною є також певна свобода висловлювань та наявність достатніх музичних знань. Тобто цьому рівню притаманні глибина й висока активність музичного сприйняття. Його досягло 16% учнів.

Ми маємо констатувати, що сприйняття музики відбувалося на всіх рівнях, і, до якого б рівня інтерпретаційних можливостей ми не відносили дитину, цей вид музичної діяльності притаманний усім учням. Усі без винятку учасники експерименту слухають музику й здатні тією

чи іншою мірою сприймати її. На низькому рівні інтерпретаційних можливостей немає жодної дитини, яка б, окрім слухання, займалася ще яким-небудь видом музичної діяльності (виконанням, створенням – імпровізацією, набуттям музично-теоретичних знань). І, навпаки, рівень сприйняття музики є вищим у тих дітей, які займаються хоча б двома видами музичної діяльності, ніж у тих, хто лише слухає музику. Як правило, рівень сприйняття в них не нижчий за другий. Діти, що навчаються музиці (у школах, студіях, окремо з учителем) перебувають на другому та третьому рівнях інтерпретаційних можливостей. Але на високому (третьому) рівні немає жодної дитини, яка б тільки слухала музику. Усі вони займаються ще й іншими видами музичної діяльності.

На другому етапі дослідження особливостей самореалізації молодших школярів у пізнавальній музично-творчій діяльності ми вивчали здатність до утворення продуктів творчості. Діагностика творчих можливостей дітей здійснювалася на основі аналізу результатів їхньої імпровізації голосом. Нами було запропоновано такі ритмічно-інтонаційні завдання: 1) на задану інтонацію "запитання" необхідно створити інтонацію "відповідь" (інтонація складається з одного, двох інтервалів); 2) на заданий простий ритм треба придумати різні комбінації інтонацій. Крім того, були завдання на імпровізації з простим мотивом у ладу: 1) викладач грає або співає ритмічно організований мотив, який закінчується нестійко щодо ладу; а учень повинен створити й заспівати логічне завершення думки; 2) певний заданий мотив у ладу потрібно заспівати в різних варіантах, видозмінюючи ритм.

Більшість дітей виявила зацікавленість творчими завданнями та чималий ентузіазм в їх виконанні. Особлива жвавість та легкість спостерігались у школярів із високим рівнем музично-естетичних уявлень, зокрема в тих, хто навчається в ДМШ грі на фортепіано, гітарі або вокалу. 5% від загальної кількості учнів, залучених до експерименту, взагалі відмовилися брати участь в імпровізуванні. Це були переважно хлопчики, які не люблять співати, танцювати, а музику слухають лише випадково ("коли немає більше нічого цікавого по телевізору"). Цим учням можна тільки поспівчувати, адже дитина з раннього віку вже є творцем, а вони через свій низький загальний розвиток чи одностороннє виховання не можуть відчувати радість людини, яка творить.

Результати експерименту виявляли за такими критеріями:

- характер діяльності (активний, пасивний, за допомогою вчителя);
- здатність до самоорганізації, саморегуляції, планування;
- інтелектуальна ініціатива в пошуку інформації, шляхів та засобів самовираження;
- наявність умінь та навичок музикування;
- отримання задоволення від процесу чи продуктів творчості.

Аналіз даних експерименту дозволив виділити три рівні здатності молодших школярів до утворення продуктів творчості:

*I. Високий* – відверто позитивна емоційна реакція на музику, активний характер діяльності без спонукання вчителя, певне володіння вміннями та навичками музикування, ініціативний пошук інформації, шляхів та засобів самовираження, вихід за межі завдання, цілеспрямованість зусиль та наполегливість у доланні труднощів, витримка та володіння собою, довготривалість концентрації в процесі творчості, доведення початої справи до кінця, неординарне вирішення проблеми, задоволення від процесу виконання творчих завдань.

*II. Середній* – позитивне емоційне ставлення до музики (переважно естрадної), активний характер діяльності при спонуканні вчителем; часткове, непевне володіння вміннями та навичками музикування, невміння виразити свою музичну думку без допомоги вчителя, пошук інформації, шляхів та засобів самовираження при спонуканні з боку вчителя; нездатність до довготривалої концентрації в процесі творчості, але наполегливість у доланні труднощів; не завжди доведення початої справи до кінця; у більшості випадків стандартне вирішення проблеми в межах завдання, задоволення від продуктів діяльності.

*III. Низький* – реакція на музику є ситуативною, індіферентною до серйозної, відсутність навичок музикування, невміння виразити свої музичні думки навіть за допомогою вчителя; відсутність здатності до цілеспрямованої концентрації, пошуку інформації, шляхів і засобів самовираження, долання труднощів та доведення початої справи до кінця; процес виконання творчих завдань іде уривками, повільно, під значним тиском учителя; завжди стандартне вирішення проблеми, задоволення відчуває тільки від продуктів діяльності.

На другому етапі дослідження особливостей самореалізації молодших школярів у пізнавальній музично-творчій діяльності ми отримали такі результати. На низькому рівні творчого самовираження знаходиться 28% дітей. Ці учні досить погано навчаються, а їхня діяльність узагалі носить пасивний характер. Більшість дітей (67%) мають середній рівень творчого самовираження. Вони є досить активними, але потребують допомоги вчителя. На високому рівні перебуває лише 5% учнів. Ці діти займаються і в ДМШ, і в танцювальному гуртку, і вивченням іноземної мови з викладачем удома. Вони розвинені, емоційно сприйнятливі; отримують задоволення від процесу виконання творчих завдань, їхні вияви в будь-якій діяльності дуже активні.

Таким чином, у процесі констатуючого експерименту ми з'ясували, що більшість молодших школярів позитивно ставиться до музики та різних видів музичної діяльності (слухання, виконання, створення, набуття музично-теоретичних знань). Потреба створювати й слухати музику притаманна майже всім учням. Тільки двоє хлопців в анкеті зазначили, що "не цікавляться музикою взагалі". Проте, на жаль, діти мають дуже низький рівень музично-теоретичного розвитку та обмежене коло музичних уподобань (надають перевагу популярній естрадній музиці). Значна кількість школярів виявила бажання якомога більше дізнатися про музику: почитати щось цікаве про музикантів, композиторів; подивитися кінофільм, телепередачу. А головне – діти хочуть спілкуватися на уроках, обмінюватися думками та враженнями від почутого, побаченого, прочитаного!

Вивчаючи зміст спілкування молодших школярів із музичним мистецтвом, ми виявили, що більшість дітей любить співати (особливо естрадні, а дехто й народні пісні) та може співати, але на середньому рівні. Більше половини дітей люблять рухатися під музику, і багато хто з них робить це дуже гарно. Усі учні можуть виконувати музику, але тільки 20% спроможні емоційно й на належному художньому рівні виконувати програмні пісні або просто точно повторити за вчителем мелодію. Приблизно 3% школярів займаються в музичній школі й можуть грати на фортепіано та гітарі, співати соло. Рівень сприйняття та здатність до імпровізування, загальний розвиток цих дітей є значно вищим, ніж у решти. Деяким учням подобається підбирати на інструменті улюблені мелодії, а дехто намагається створити якусь "свою музику" як на інструменті, так і голосом.

Зібрані в процесі констатуючого експерименту матеріали дозволили виділити три рівні розвиненості творчої активності молодших школярів.

Низький рівень (22,82%) розвиненості творчої активності притаманний учням, в яких не сформований інтерес до пізнавальної музично-творчої діяльності та відсутня потреба у творчому самовираженні, самореалізації. Школярі цього рівня погано володіють уміннями та навичками музикування, мають невеликий багаж музично-теоретичних знань і музично-слухових уявлень. Їх реакція на музику ситуативна, індіферентна до серйозної. Вони не здатні до співпереживання, повноцінного осмислення та вираження власного розуміння змісту музичного матеріалу. У цієї групи дітей діяльність має виключно пасивний характер, вони не вмюють самоорганізуватись, регулювати та планувати свою поведінку, самостійно шукати шляхи та засоби вирішення проблем. Подолання труднощів у самовираженні таких школярів тісно пов'язане зі спонуканням та ґрунтовною допомогою з боку вчителя. Задоволення вони відчувають тільки в результаті отримання продуктів творчості.

Середній рівень розвиненості творчої активності охоплює 63,04% молодших школярів. Ця група дітей виявляє неабиякий інтерес до різних видів музичної діяльності, але потреба у творчості, самовираженні, самореалізації у сфері музичного мистецтва не стійка, має ситуативний характер. В учнів цього рівня спостерігається часткове, непевне володіння вміннями та навичками музикування, але досить великий багаж музично-теоретичних знань і музично-слухових уявлень. Вони здатні до співпереживання, часткового осмислення та вираження власного розуміння адекватного змісту музичного матеріалу. Цій групі дітей притаманна здатність до організації, регуляції й планування своєї поведінки, подолання труднощів та вирішення проблем, але переважно за допомогою вчителя. Відчуття задоволення в них з'являється тільки в момент отримання продукту творчості.

Високий рівень розвиненості творчої активності властивий невеликій кількості молодших школярів – усього 14,13%. Для представників цієї групи характерний сформований та стійкий інтерес до пізнавальної музично-творчої діяльності, а також потреба у творчій самореалізації в галузі музичного мистецтва. Вони добре володіють уміннями та навичками музикування, знач-

ним багажем музично-теоретичних знань та музично-слухових уявлень, що, звичайно, збільшує їхні можливості для самовираження. Однак молодші школярі цього рівня ведуть напружений і цілеспрямований пошук нової інформації, нових шляхів та засобів самореалізації, нестандартно, неординарно вирішуючи проблеми. Показовою рисою цієї групи дітей є вміння самоорганізуватись, регулювати та планувати власну діяльність, що виявляється в цілеспрямованості зусиль та наполегливості в доланні труднощів. Діти, що знаходяться на цьому рівні, відрізняються інтенсивністю емоційно-емпатичних реакцій, вони здатні до творчого переосмислення музичного матеріалу й усвідомлення особистісно-значущого переживання, вони добре розуміють образно-символічний зміст музики та здатні його відобразити. Школярі відчувають задоволення як у процесі творчості, так і після отримання кінцевого результату. У цієї групи дітей діяльність має самостійний творчо-активний характер.

Отже, проведення констатуючого експерименту дозволило дослідити сформованість компонентів творчої активності (мотиваційного, афективного, поведінкового) на кожному рівні її розвиненості. Оцінювання учнів третіх класів здійснювалося за 12-бальною шкалою: 1–4 бали відповідали низькому рівню; 5–8 балів – середньому; 9–12 балів – високому. Отримані дані розміщено в таблиці 1.

Таблиця 1

## Розвиток творчої активності третьокласників (на матеріалах констатуючого дослідження)

№ п/п	Компоненти	Показники	Оцінка рівнів розвиненості
1	2	3	4
		<i>Низький рівень</i>	
1.	Мотиваційний	1. Потреба у творчості, самовираженні, самореалізації	4
		2. Сформованість та стійкість інтересу до пізнавальної музично-творчої діяльності (як до процесу, так і до результату)	4,1
2.	Афективний	1. Інтенсивність емоційних реакцій на музику	3,4
		2. Здатність до емпатії	3,9
3.	Поведінковий	1. Ініціативний пошук нової інформації, шляхів та засобів самовираження, вихід за межі завдання в ході музично-творчої діяльності	3,5
		2. Здатність мислити образами, гнучкість мисленневих процесів	5,5
		3. Здатність мислити нестандартно, неординарно вирішувати проблеми	4,6
		4. Цілеспрямованість зусиль та наполегливість у доланні труднощів, витримка та володіння собою	4,3
		5. Довготривалість концентрації в процесі музичної творчості, доведення початої справи до кінця	3,7
		6. Особиста інтерпретація музичного матеріалу	4,2
		7. Утворення продукту творчості	2,3
		<i>Середній рівень</i>	
1.	Мотиваційний	1. Потреба у творчості, самовираженні, самореалізації	6
		2. Сформованість та стійкість інтересу до пізнавальної музично-творчої діяльності (як до процесу, так і до результату)	6,1
2.	Афективний	1. Інтенсивність емоційних реакцій на музику	6,4
		2. Здатність до емпатії	6,2
3.	Поведінковий	1. Ініціативний пошук нової інформації, шляхів та засобів самовираження, вихід за межі завдання в ході музично-творчої діяльності	6,5
		2. Здатність мислити образами, гнучкість мисленневих процесів	6,8
		3. Здатність мислити нестандартно, неординарно вирішувати проблеми	6
		4. Цілеспрямованість зусиль та наполегливість у доланні труднощів, витримка та володіння собою	5
		5. Довготривалість концентрації в процесі музичної творчості, доведення початої справи до кінця	5,1
		6. Особиста інтерпретація музичного матеріалу	5,5
		7. Утворення продукту творчості	5,4
		<i>Високий рівень</i>	
1.	Мотиваційний	1. Потреба у творчості, самовираженні, самореалізації	10,1



		2. Сформованість та стійкість інтересу до пізнавальної музично-творчої діяльності (як до процесу, так і до результату)	8,1
2.	Афективний	1. Інтенсивність емоційних реакцій на музику	10
		2. Здатність до емпатії	10,2
3.	Поведінковий	1. Ініціативний пошук нової інформації, шляхів та засобів самовираження, вихід за межі завдання в ході музично-творчої діяльності	9,1
		2. Здатність мислити образами, гнучкість мисленневих процесів	9,5
		3. Здатність мислити нестандартно, неординарно вирішувати проблеми	10,5
		4. Цілеспрямованість зусиль та наполегливість у долати труднощів, витримка та володіння собою	9,2
		5. Довготривалість концентрації в процесі музичної творчості, доведення початої справи до кінця	7,6
		6. Особиста інтерпретація музичного матеріалу	9,3
		7. Утворення продукту творчості	9,2

Аналіз отриманих у констатуючому експерименті даних показав, що ступінь розвиненості творчої активності молодших школярів залежить від ступеня розвиненості її основних компонентів у їх цілісному співвідношенні. Виявлення ж певних особливостей музично-творчого розвитку молодших школярів доводить, що розвиток творчої активності потребує спеціальних умов.

1. Друскін Н. История зарубежной музыки / Н. Друскін. – М. : Гос. муз. изд-во, 1963. – Вып. 4. – 576 с.
2. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цукерман. – М. : Музыка, 1967. – 749 с.
3. Практическая психодиагностика : методики и тесты: учебн. пособ. / [ред.-сост. Д. Я. Райгородский]. – Самара : Бахрах-М, 2000. – 672 с.
4. Русская музыкальная литература / [под ред. Э. Л. Фрида]. – Л. : Музыка, 1967. – 323 с.
5. Холоденко В. О. Методика діагностики розвиненості творчої активності дітей молодшого шкільного віку на уроках музики / В. О. Холоденко // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. – Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : збірник наук. праць. – К. : НПУ, 2007. – Вип. 4(9). – С. 92–95.
6. Champernowne I. Art therapy in the Withymead Center / I. Champernowne // American Bulletin of Art Therapy. – Spring, 1963. – P. 93–98.

*В статті освещены результаты исследования особенностей самореализации детей младшего школьного возраста в познавательной музыкально-творческой деятельности. Представлена методика диагностики, которая позволяет обозначить уровни развития творческой активности учеников начальной школы, а также сформированность каждого из уровней (мотивационного, афективного, поведенческого).*

**Ключевые слова:** творческая активность, диагностика творческой деятельности, младшие школьники.

*In this article were shown the results of investigations of junior students special self-realization at the cognitive musical-creative activity. Presented diagnostic method allows to define the level of development of junior students creative activity and forming at all levels of it's components (motivational, highly emotional, behaviour).*

**Key words:** creative activity, junior students.

УДК 78.03:7.071.5

ББК 85.314.1

Наталія Синкевич

### КИЇВСЬКА ХОРОВА ШКОЛА: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

*Стаття простежує основні фази становлення та формування київської хорової школи, її минуле та сьогодення. Висвітлюється етимологія поняття “школа” в запропонованому контексті, розглядаються концептуальні засади викладання диригентсько-хорових дисциплін. Коротко аналізується диригентсько-освітня діяльність найвидатніших представників школи.*

**Ключові слова:** диригентсько-хорова школа, хорова культура, український хоровий спів, хорова освіта, педагог.

Хорове мистецтво України тісно пов'язане з давніми народними музичними традиціями, у ньому відобразилися ментальні та світоглядні риси національної духовності. Упродовж сто-

літь, у несприятливих умовах бездержавності, хоровий спів ставав також одним із важливих чинників утвердження самосвідомості та консолідації українців.

Переосмислення значущості хорової музики на сучасному етапі відбувається в комплексі філософських, естетично-виховних та педагогічних поглядів на роль і значення цієї культурної царини для формування національної гідності, патріотизму, морально-етичних та естетичних цінностей соціуму й особистості зокрема, а найбільше – фахівця диригентсько-хорової справи.

Важливим першоджерелом вивчення питань розвитку національної хорової культури є праці Л.Корній (“Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.”, її ж підручники з історії української музики), в яких опрацьовано і вперше залучено до наукового обігу значну кількість рукописних матеріалів. Крім того, науковець розглядає історичний процес українського музичного, зокрема хорового мистецтва, за стильовими ознаками культури різних історичних епох (середньовіччя, Відродження, бароко). Суттєвим внеском до вітчизняної хорознавчої науки стали дослідження Н.Горюхіної, в дисертаційному дослідженні якої (“Основні риси української класичної музики та їх розвиток в хоровій творчості українських радянських композиторів”, 1956) здійснено аналіз хорової творчості М.Лисенка та його послідовників. Вагоме значення для історичного розвитку хорової культури мають надбання Н.Герасимової-Персидської. У полі зору її досліджень – українська музика доби бароко в контексті суспільних процесів національного відродження та простеження її зв'язків із тогочасною європейською музичною культурою.

У шести томах “Історії української музики” висвітлюються здобутки хорового національного мистецтва. Зокрема, в першому томі досліджено різні питання народного багатоголосся від найдавніших часів до середини XIX ст. (Н.Якименко), давньоруського церковного співу та подальшого розвитку хорового мистецтва (М.Боровик), кантової культури (Т.Шеффер), хорового життя (Л.Пархоменко, Т.Шеффер), музичної освіти (В.Іванов), музикознавства та педагогіки (О.Цалай-Якименко). У наступних томах поглиблено розглядається хорова творчість від другої половини XIX ст. до початку XX ст. (Л.Пархоменко, Т.Булат, Б.Фільц, А.Терещенко, М.Юрченко), хоровий побут (Т.Булат, Л.Мазепа, О.Шевчук, Н.Якименко), музична освіта (О.Шевчук, Н.Семененко, К.Лучанська).

Проблеми співацької освіти, її історії й теорії всебічно розкриті в монографіях В.Іванова (“Співацька культурно-освітня практика в Україні у XVIII ст.”, “Навчання церковного співу в Україні у IX–XVII ст.”). Праці відтворюють цілісну картину цього явища, простежують його витoki та еволюцію в контексті міжнародних зв'язків та історичного розвитку української церкви.

Сьогодні хорознавча наука починає глибше займатися дослідженням чинників, що зумовили інтенсивний розвиток і вкорінення традицій вітчизняного хорового виконавського мистецтва в його творчі ресурси. Одним із шляхів вирішення цієї проблематики може стати ретельне вивчення становлення, розвитку, досвіду й здобутків українських хорових шкіл різних регіонів, що відобразилося в працях О.Бенч, П.Ковалик, А.Лашенка, А.Мартинюка, В.Рожка, Г.Ткаченко та ін. Цілісне охоплення етапів формування київської диригентсько-хорової школи засвідчує актуальність такої розвідки. Її мета полягає у висвітленні генези та розвитку цієї школи.

Наукові визначення поняття “школа” володіють кількома значеннями. Зокрема, “школа” осмислюється як: особливий напрямок у науці, який має свої оригінальні концепції та методи пізнання; колектив учених, що займається розробкою певної проблеми під єдиним кутом зору; виховання та навчання молодих послідовників за певними правилами та методиками [4].

У цілому, термін “школа” асоціюється передовсім з інституціями освіти й виховання. Незважаючи на принципову різницю в змісті, що вкладається в поняття “школа” в різних науках, мистецтвах і широкому спектрі педагогічних галузей, воно має й універсальний смисл, зумовлений єдністю культури.

Виходячи з етимології слова “культура” – виховання, розвиток, шанування, Ж.Дедусенко твердить, що “школа”, як універсальна категорія, забезпечує дію трьох основних призначень культури, отже, диспонує трьома функціями: пізнавальною, комунікативною та дидактичною [3, с.81]. Під пізнавальною функцією розуміється нагромадження, систематизація певного духовно-практичного досвіду, створення правил різних родів діяльності. Значення школи може мати локальний характер або продуктивно-ініціюючий, але і в тому, і в іншому випадку вона залишає свій слід в історії культури, забезпечуючи формування її пам'яті. Пізнавальна функція школи включає два аспекти:

- зовнішній (напрацювання спрямовуються в соціокультурну практику);
- внутрішній (досвід школи спрямовується у власний феномен).

Отже, “школа” взагалі і хорова зокрема представляє наукову або художньо-практичну концепцію, яка містить у собі модель істинного (досконалого) знання (вміння). Об’єктом пізнання школи виступає культура та колектив особистостей, що її складають. Як відносно автономний організм, школа формує власну базу даних, актуалізує інтереси культур у концертній і професійній діяльності.

Комунікативна функція школи забезпечує як єдину мову соціального спілкування, так і спадкоємність поколінь і самої сфери духовно-практичної діяльності.

Дидактична функція школи, на перший погляд, ідентична з комунікативною, оскільки пов’язана з процесом передання знань, навичок, засобів і методів пізнання. Однак специфіка дидактичної функції полягає саме у формах передання готового досвіду, що здійснюються педагогами-професіоналами в спеціальних умовах спілкування. Школа як дидактика передбачає такий рід комунікації, що спрямований на забезпечення спадкоємних зв’язків не лише з минулим культури, але й з її теперішнім станом і гіпотетичним майбутнім. Особливу дидактичну роль школа відіграє в системі спеціальної освіти, зокрема диригентсько-хоровій педагогіці, де без міцних, базових, у чомусь елементарних умінь неможливе досягнення найвищих задумів і поривань.

Спіраючись на інтерпретацію поняття мистецької школи, як головної константи мистецького життя (за Б.Яворським), хоровою школою можна вважати рівень оволодіння засобами хорової діяльності, що забезпечують професійний поступ і спадкоємність світоглядних музично-естетичних і технологічних ознак певних суб’єктів хорової культури. Перебуваючи в постійному контакті із соціокультурними проблемами, вирішуючи мистецько-професійні, морально-етичні та особистісно- й колективно-психологічні питання, хорова школа здійснює пошук нових засобів удосконалення своєї діяльності. Її ознаками є усталені способи втілення поступальності поруч з успадкуванням світоглядних, професійних, музично-естетичних, технологічних і психологічних настанов творчості визначних суб’єктів хорового мистецтва. Кожен із цих компонентів здатний актуалізуватися у відповідних суспільно-історичних умовах, усі ж разом вони складають нерозривність хорової історії та водночас конкретність її вирішальних моментів. Феномен нерозривності функціонування школи пояснюється теорією Б.Яворського, який вважає, що школа має свої фази становлення. Це й зумовило аналітичну увагу пропонованої статті до того, які саме стадії проявилися у формуванні київської диригентсько-хорової школи.

Вивчення літератури, дотичної до диригентсько-хорової сфери, дає підстави стверджувати, що наприкінці XIX і на початку XX століть український хоровий спів був мистецьким явищем із переважно церковно-співацькою практикою. З нею була пов’язана більшість причетних до цієї справи митців. Однак завдяки діяльності таких яскравих особистостей, як М.Лисенко, О.Кошиць, М.Леонгович, К.Стеценко, Я.Калішевський, Я.Яциневич, Ф.Колесса, С.Людкевич, А.Вахнянин, О.Нижанківський, Д.Січинський та ін., набули широкого розповсюдження співацький рух, музично-просвітницька та концертна практика численних хорових колективів. Загалом усі хорові сили в окреслений період діяли в руслі національної ідеї та боротьби за соціальні зміни. Тому хорове мистецтво з його унікальними можливостями впливу на суспільне життя і національну свідомість народу опинилося в центрі культурно-громадських подій.

Яскравим прикладом цього та своєрідним генератором розвитку диригентсько-хорової культури в Україні є постать М.Лисенка як культурно-громадського діяча та диригента. Серед вагомих чинників формування його світогляду – українська народна музика, багатотомові традиції церковного хорового співу, творчість Т.Г.Шевченка (що стала для М.Лисенка взірцем художньо-образного бачення світу, заглибила в національне світовідчуття).

У творчій діяльності митця простежуються тісні зв’язки з європейською і, передовсім, німецькою музичною культурою. Грунтовна музична освіта в Ляйпцизькій консерваторії (крім основних піаністичних та композиторських студій) відіграла істотну роль у становленні його як хорового диригента. Цьому сприяла система навчання, що відзначалася універсальністю музичної підготовки. Однією з визначальних рис музичної педагогіки цього навчального закладу було поєднання в практиці викладачів навчальної, наукової та творчої діяльності. Найбільш цілісно це простежувалося в роботі таких визначних німецьких музикантів, як Рейнеке (капельмейстера) і Давіда (концертмейстера Гевандхауза). Концерти Гевандхауза, звучання хору хлопчиків Тома-

скірхе, де свого часу кантором був Й.-С.Бах, вразили Лисенка досконалістю виконання, сприяли виробленню його власних поглядів на виконавське (інструментальне та хорове) мистецтво.

Значний вплив на М.Лисенка мав досвід національних музичних шкіл інших слов’янських народів, а також традиції українського музично-драматичного театру, спілкування з літераторами, науковцями. Усе це складало культурогенне середовище, яке надалі визначило основні риси мистецької школи М.Лисенка.

Його багатолітня диригентська діяльність позначена високими етнокультурними ідеалами. Хор розглядався ним не тільки як найдосконаліший музичний інструмент, але і як надзвичайно важливий і дієвий засіб виховання, згуртування, єдності. Основною особливістю диригентської методики М.Лисенка була її педагогічна спрямованість, виховання загальної музичної культури хористів. “Хорист для Лисенка був, насамперед, провідником музичної культури в народні маси, пропагандистом народної пісні. Хор Лисенка – це школа хорового співу, вогнище високої хорової культури” [1, с.156].

Початковий період диригентської праці Лисенка тісно пов’язаний із роботою Філармонічного товариства любителів музики і співу, що орієнтувалося на організаційні й творчі засади німецьких співоцьких товариств “Gesangverein”. Чоловічий хор під керівництвом М.Лисенка складався з 50 чоловік, до його репертуару входили українські народні пісні в обробці композитора.

Високим рівнем професіоналізму позначена діяльність М.Лисенка як диригента оперного театру. Згадуючи постановку опери композитора “Різдвяна ніч” (1874), сучасники відзначали мистецький рівень хорового співу. Видатною подією в національному культурному житті стало виконання в Полтаві кантати М.Лисенка “На вічну пам’ять Котляревському” під керівництвом автора з нагоди ювілею і відкриття пам’ятника засновнику української класичної літератури (1903). Заслугою Лисенка – хорового диригента – є те, що, попри всі заборони й обмеження, він вивів українську народну пісню на широку сцену, що й продовжили робити його наступники.

На переломі XIX та XX століть хорова справа в Києві була типологічно неоднорідним мистецьким явищем. Його складовими були церковно-співацька практика і демократичний співочий рух (студентські, театральні, робітничі колективи), що швидко розповсюджувався завдяки зусиллям Лисенка. У диригентській діяльності М.Лисенка кристалізувалися риси київської диригентсько-хорової школи: дисципліна й висока результативність методики, вплив на професійне композиторське мислення, наявність послідовників. За обставин розмаїття хорового руху він, як його авторитетний лідер, зініціював відкриття в 1904 р. Музично-драматичної школи, запросив до неї О.Кошиця і фактично вперше (порівняно з російською і західноєвропейською організацією спеціальної музичної освіти на той час) став на шлях академічно-професійного навчання хорового диригента.

З перших днів роботи школи було укомплектовано висококваліфікований викладацький склад. У школі “велика увага приділялась співу в хорі, вивченню народної пісенної творчості, навчали диригуванню хором” [6, с.20]. Із самого початку тут готували диригентів хорових капел, хормейстерів оперних хорів, керівників аматорських хорових колективів. Цільовою новою хормейстерського відділу була підготовка керівників клубних хорів.

Серед численних музичних шкіл Києва дореволюційного часу школа М.В.Лисенка вчирзнялася демократичною спрямованістю, масштабністю діяльності, високим професіоналізмом. Під керівництвом М.Лисенка, Г.Любомирського, Б.Яворського, О.Кошиця тут навчалися такі (в майбутньому видатні) діячі української музичної культури, як К.Стеценко, В.Верховинець, Л.Ревуцький, Г.Верьовка, Е.Скрипчинська, П.Козицький, М.Вериківський та ін.

Важливим етапом професіоналізації хорового виконавства стало відкриття в жовтні 1913 року Київської консерваторії. На урочистій церемонії із цієї нагоди виступив високомайстерний хоровий колектив цього навчального закладу під орудою О.Кошиця. 1918 року на базі Лисенкової школи був створений Музично-драматичний інститут ім. М.В.Лисенка. Коли постало питання про масову музичну освіту, в інституті створили диригентський факультет та відділ хорового диригування. На початку 20-х років тут викладав професор М.Малько, який згодом виїхав до Москви, а пізніше емігрував на Захід. М.Малько був одним із перших, хто порушив питання про спеціальну диригентську освіту. До підготовки диригентів ставилися відповідально: на факультеті діяли чоловічий хор “Хоранс”, до складу якого входили студенти хорового і вокального відділів, мішаний хор-лабораторія з робітників, службовців і студентів інших навчальних закладів, а також курсові хори-майстерні “для практичної роботи з курсу техніки диригування” [6, с.24].

Після об'єднання Музично-драматичного інституту та консерваторії в єдиний освітній заклад під назвою Вищий музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка (роки існування 1928–1934) останній 1934 року реорганізували на два вузи: Київську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського та Державний інститут театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого. Роки спільного існування не пропали надаремно: взаємозбагачення консерваторської і музично-драматичної концепцій хорової освіти надало київській хоровій школі самобутньої художньо-виконавської спрямованості.

Подальші вагомні здобутки цієї мистецької школи переплелися із плідною діяльністю кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Багаторічна історія кафедри свідчить про спрямування її праці на розвиток передових ідей диригентсько-хорової освіти, вірність ідеалам самобутності національної хорової культури та її причетності до світового музичного мистецтва. Ці творчі позиції відзначали діяльність фундаторів київської диригентсько-хорової школи, видатних хорових диригентів і педагогів: О.Кошиця, Г.Верьовки, В.Верховинця, Н.Городовенка, М.Вериківського, О.Міньківського, Е.Скрипчинської.

Яскравим уособленням динаміки перетворень і широкого розповсюдження хорового мистецтва був Г.Верьовка. У своїй диригентській діяльності він поєднував стилістичні риси народного й академічного співу. Як педагог, виховав відомих діячів, які згодом стали провідними професорами кафедри хорового диригування Київської консерваторії: Ю.Таранченка, Л.Венедиктова, П.Муравського, В.Дженкова, Е.Виноградова.

Одним із фундаторів хормейстерської освіти в Києві став М.Вериківський. Він започаткував багатожанровість концертного і педагогічного хорового репертуару, крім того – обов'язковий музично-теоретичний і хорознавчий аналіз творів, що опановуються в класах зі спеціальності. З його класу вийшли відомі майстри хорової справи – М.Тараканов, М.Щоголь, О.Тимошенко, О.Міньківський та ін.

Е.Скрипчинська також була серед організаторів диригентського факультету консерваторії, у середині 30-х рр. – його деканом, згодом завідувачем кафедри диригування. Вона вміла створити на уроках живу, невимущену атмосферу, що пробуджувало бажання працювати, створювало піднесений настрій [5, с.30]. Клас Е.Скрипчинської складався з талановитої молоді, яку приваблювала блискуча музична ерудиція педагога, що підтверджувалася самим переліком предметів, які вона викладала: сольфеджіо, гармонію, хоровий клас, методику хорового виконавства, хорове аранжування, камерний спів, вокальний ансамбль, читання партитур. Поруч із тим викладач провадила активну концертну діяльність. Серед найвідоміших вихованців її класу – М.Кречко.

Вагому роль у формуванні кафедри хорового диригування відіграв О.Міньківський, котрий був її завідувачем у другій половині 60-х рр. У часи так званої “відлиги” він зібрав найкращі хормейстерські сили й спрямував працю колективу на відродження київської співацької школи. Студенти класу О.Міньківського отримували ґрунтовний фаховий вишкіл, поглиблено вивчали багату народно-пісенну спадщину, вітчизняну й зарубіжну класику.

Одним із найяскравіших представників київської диригентсько-хорової школи є П.Муравський, який не лише зберіг в умовах тоталітарного режиму чистоту, природність і красу академічної хорової традиції, а й утвердив її та доніс до наших днів. Музикознавець О.Бенч констатує: “Своєю натхненною працею і творчим життям Павло Муравський у другій половині ХХ століття створив глибоконаціональний культурний феномен – *хор Муравського*, який за своїм мистецько-педагогічним значенням у хоровій культурі набув масштабів хорової школи” [2, с.23]. З 1965 р. П.Муравський – керівник студентського хору диригентсько-хорового факультету. Головним завданням диригент вважав піднесення професійного рівня хору за допомогою методу акапельного співу, апробованого в хорових капелах “Трембіта” і “Думка”. На кафедрі хорового диригування вкорінилася домінуюча роль хорового класу та виняткове значення навчально-виховної роботи. Викладачі кафедри, розуміючи роль навчального хору як художньої лабораторії, що програмує всю подальшу діяльність майбутнього хормейстера, разом із керівником послідовно прищеплювали студентам любов до української хорової музики, зокрема акапельної. Багатогранна робота хору (навчальні, державні програми, записи, концерти, участь у конкурсах різних рівнів тощо) фактично репрезентувала майже всю національну хорову спадщину. Не менш фундаментальним є вклад П.Муравського в розвиток Київської школи виконавської майстерності, що підтверджується таким фактом: випускники кафедри (за останні 40 років їх близько тисячі у всій Україні. – Н.С.) вважають себе представниками школи П.Муравського.

У втіленні комплексу творчих завдань київської хорової школи особливу роль відіграють нові покоління викладачів класу хорового диригування. Особливої потужності й результативності хорове диригування набрало за останні десятиріччя. Неабиякий вплив на студентів справляють не лише особистісні професійні якості педагогів (О.Тимошенко, Л.Венедиктова, Е.Виноградова, В.Дженкова, С.Савчука, І.Шилової, О.Комісарова, В.Петриченка, В.Чуби та ін.), тип стосунків у навчальному процесі, а й уміння викладача при вирішенні хормейстерських завдань відокремлювати й цілеспрямовано застосовувати певні універсалії, характерні для київської хорової школи в цілому.

Кожен викладач свідомо чи несвідомо є носієм закодованого досвіду й фактично символізує своєю працею спосіб існування школи. У такому прояві специфіка київської школи хорового диригування враховує не лише об'єктивні культурно-художні ознаки, а й особисті прикмети її конкретних носіїв.

Суттєвий вклад щодо теоретичного обґрунтування художньо-естетичних і культурно-творчих засад київської диригентської школи належить професорам, докторам мистецтвознавства А.Лашенку та В.Рожку, кандидату мистецтвознавства, професору О.Бенч. На кафедрі хорового диригування працюють молоді талановиті викладачі Ю.Курач, Ю.Пучко, Р.Толмачов, Д.Болгарський. Багатопротільна спеціалізація діяльності кафедри, всебічна обдарованість її викладачів сформували потужну навчальну базу, спрямовану на виховання фахівця – продовжувача традицій київської диригентсько-хорової школи.

Її високий авторитет пояснюється відповідним художнім рівнем творчих досягнень, прикладами чого є чи не всі знані хорові колективи Києва. Ними керують випускники кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського (уже згаданий Є.Савчук – “Думка”, М.Гобдич – “Київ”, Л.Бухонська – “Хрещатик”, О.Бондаренко – “Київські фрески”, П.Ковалик – мішаний хор Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова, Л.Байда – жіночий хор “Павана” цього ж навчального закладу, Д.Радик – хор студентів Київського Національного університету культури і мистецтв та ін.). Випускники кафедри є керівниками переважної більшості хорових осередків різних регіонів, навчальних хорів середніх і вищих музичних закладів України. Важливою складовою спілкування викладача диригування зі студентом став саме аналіз практично-творчої діяльності окремих митців із хоровими колективами. Київська хорова школа домінує (у порівнянні з львівською, одеською, харківською) на всеукраїнських хорових конкурсах і є знаною за кордоном. Це засвідчує провідну позицію київської школи хорового диригування в хоровій панорамі сучасної України та загальноєвропейського культурного середовища.

Отже, становлення київської школи хорового диригування пройшло закономірні етапи розвитку, тісно пов'язані із соціокультурними українськими реаліями. Величезна роль М.Лисенка та О.Кошиця як геніальних диригентів, педагогів, фольклористів та композиторів сприяла закладенню її міцного підґрунтя. Аналіз діяльності провідних викладачів хорового диригування попередніх закладів і членів кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського підтверджує, що головним рушієм школи є талановитий педагог, у творчому кредо якого закульовані її духовно-професійні засади. В ієрархії дисциплін домінує “хоровий клас”, де синтезується увесь комплекс фундаментальних і спеціальних знань. Основною дисципліною в системі виховання хормейстерів залишається клас “хорового диригування”, в якому процес навчання в ситуативно-індивідуальних умовах зорієнтовано виключно на розвиток особистості. Різновиди співпраці викладача та студента базуються на професійних засадах і характеризуються створенням безпосереднього особистісного контакту, заохоченням, наслідуванням, психологічним навіюванням, наявністю спільної мети. Діалог суб'єктів “творчого зв'язку” – викладача і студента – вирізняється сприятливою надихаючою атмосферою, довірливим тоном спілкування. Суттєвою прикметою київської хорової школи є синкретизм теоретичного і практичного, який було закладено ще в діяльності її фундаторів.

Творчі здобутки саме київської диригентсько-хорової школи на переломі ХХ та ХХІ століть найбільшою мірою сприяли міжнародному визнанню сучасної української хорової культури.

1. Архімович Л. М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1968. – 244 с.
2. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя / О. Бенч. – К. : Дніпро, 2002. – 662 с.



3. Дедусенко Ж. “Школа” в системі гуманітарних наук / Ж. Дедусенко // Теоретичні та практичні питання культурології : збірник наукових статей. – Запоріжжя : [б. в.], 2000. – Вип. 3. – С. 79–87.
4. Зербино Д. Научная школа как феномен / Д. Зербино. – К. : [б. и.], 1994. – 96 с.
5. Кравченко М. Бути схожим на вчительку / М. Кравченко // Музика. – 1980. – № 1. – С. 30.
6. Ткаченко Г. З історії становлення кафедри хорового диригування Київської консерваторії / Г. Ткаченко // Українське музикознавство. – Вип. 25. – К. : [б. в.], 1990. – С. 19–26.

*Автор статті досліджує основні етапи становлення і формування київської хорової школи, її минуле і теперішнє. Роз'яснена етимологія поняття “школа” в запропонованому контексті, розглянуті концептуальні принципи преподавання дирижерсько-хорових дисциплін. Коротко аналізується дирижерсько-образовательная діяльність самих відомих представителів школи.*

**Ключевые слова:** дирижерско-хоровая школа, хоровая культура, українське хорове півення, хоро́ве освіта, педагог.

*The article researches the main stages of formation and development of Kyiv choral school, its past and present. The etymology of “school” is lit up in a proposed context, conceptual principles of teaching conductor-choral subjects are considered. Conductor-educational work of the most outstanding representatives of school is analyzed briefly.*

**Key words:** conductor-choral school, choral culture, Ukrainian choral singing, choral education, pedagogue.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Асталош Габрієлла** – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.
- Бейлах Оксана** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Велка Ольга** – заслужена артистка України, солістка Івано-Франківської обласної філармонії, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Вишневіська Світлана** – викладач Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського, аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Волощук Юрій** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Дуда Лариса** – здобувач наукового ступеня, старший лаборант кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Дудик Романа** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Дутчак Віолетта** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Зваричук Жанна** – заслужений працівник культури України, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Золотарчук Наталія** – завідувач майстерні художньої обробки шкіри Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Івашків Галина** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.
- Калиновська Ірина** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Карась Ганна** – кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України, докторант Державної академії керівних кадрів культури та мистецтв України.
- Князєв Владислав** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Колісник Олена** – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка
- Лящовська Наталія** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Матійчин Ірина** – викладач кафедри методики музичного виховання та диригування Дрогобицького національного педагогічного університету ім. І.Франка.
- Новицька Ольга** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Новосядла Ірина** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Панфілова Олександра** – старший викладач Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка.
- Пасічник Лілія** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Романюк Леся** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Салдан Світлана** – кандидат мистецтвознавства, викладач Львівського національного університету ім. І.Франка.
- Синкевич Наталія** – старший викладач Дрогобицького національного педагогічного університету ім. І.Франка.
- Серганюк Любов** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Станкевич Михайло** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, завідувач кафедри дизайну і мистецтвознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Станкевич Наталія** – аспірант Харківської академії дизайну і мистецтв.

**Степанець Майя** – здобувач наукового ступеня, концертмейстер Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Судомир Іванна** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Сулій Наталія** – викладач педагогічного коледжу Львівського національного університету ім. І.Франка, аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.

**Терлецька Любов** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Теслюк Ірина** – асистент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Тихонюк Олена** – аспірантка Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука.

**Толошняк Наталія** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Томко Андреа** – аспірантка Дрогобицького національного педагогічного університету ім. І.Франка.

**Хащеватська Світлана** – доцент Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.

**Холоденко Вікторія** – кандидат педагогічних наук, доцент Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

**Чень Леся** – кандидат архітектури, старший викладач національного університету “Львівська політехніка”.

**Яценко Ірина** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Михайло Станкевич.</i>	
Духовність народного мистецтва: етноестетичний аспект. ....	3
<i>Ольга Новицька.</i>	
Етномистецька традиція як засіб збереження й відтворення художнього досвіду. ....	8
<i>Галина Івашків.</i>	
Літургійні керамічні хрести. ....	15
<i>Ірина Теслюк.</i>	
Поверхнєве оздоблення промислових тканин способом друку (за матеріалами українських підприємств другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.): джерелознавчий аспект дослідження. ....	22
<i>Наталія Ляцковська.</i>	
Особливості спорудження дерев'яних церков Чернівців I половини ХVІІІ ст. у контексті розвитку сакрального мистецтва. ....	26
<i>Наталія Золотарчук.</i>	
Царські ворота та дяконські двері першої половини ХVІІ – другої половини ХVІІІ ст.: декор та іконографія. ....	31
<i>Ірина Калиновська.</i>	
Стилістичні особливості інтер'єрів громадських приміщень Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття. ....	37
<i>Леся Чень.</i>	
Ансамбль василіанського монастиря в Бучачі. ....	41
<i>Наталія Станкевич.</i>	
Іконографія рекламного плаката Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. ....	45
<i>Оксана Бейлах.</i>	
Специфіка радянського дизайну 30–50-х років ХХ століття. ....	50

## ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Ганна Карась.</i>	
Діяльність освітніх інституцій кобзарського мистецтва в діаспорі: джерелознавчий аспект. ....	54
<i>Любов Серганюк.</i>	
Жанрові новації опери “Золотослов” Лесі Дичко. ....	61
<i>Наталія Толошняк.</i>	
Наукові студії Ярослава Бабинського в галузі фольклористики. ....	66
<i>Жанна Зваричук.</i>	
Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття. ....	72
<i>Любов Терлецька.</i>	
Грецький напів в українських ірмологіях ХVІ–ХVІІ ст. (на прикладі Різдвяного кондака “Діва днесь”). ....	79
<i>Андреа Томко.</i>	
Рукописні співаники Іоана Югасевича – джерела для дослідження давньої духовно-пісенної культури Закарпаття та Східної Словаччини. ....	88
<i>Ірина Матійчин.</i>	
Українські духовні пісні ліричного характеру у творчості західноукраїнських авторів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. ....	93
<i>Олександра Панфілова.</i>	
Розвиток музики і театру на Кременеччині в 30-ті роки. ....	100
<i>Габрієлла Асталлош.</i>	
Роль фортепіано в камерно-інструментальних ансамблях Василя Барвінського. ....	105

<i>Наталія Сулій.</i> Цикли фортепіанних мініатюр Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова. ....	109
<i>Ірина Новосяда.</i> Національна ідея як основний чинник формування фортепіанного педагогічного репертуару для дітей у музичному мистецтві українського зарубіжжя II половини XX ст. ....	115
<i>Олена Колісник.</i> Симфонія №1 “Sinfonia Larga” Є. Станковича – яскравий зразок симфонії-драми у неobarоковому стилі. ....	124
<i>Вікторія Сидоренко.</i> Особливості формування гітарної традиції в західних областях України. ....	130

### ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Віолетта Дутчак.</i> Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох (ювілейні узагальнення). ....	136
<i>Юрій Волощук.</i> Чинники взаємодії автентики та академізму в народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини (на матеріалі творчої діяльності ансамблю “Черемош”). ....	148
<i>Лілія Пасічняк.</i> Оркестр “Рапсодія”: виконавський феномен народно-інструментального мистецтва Прикарпаття. ....	153
<i>Владислав Князєв.</i> Оригінальні баянні виконавсько-технічні прийоми в контексті практичного відтворення. ....	163
<i>Світлана Хащеватська.</i> Становлення виконавського стилю Національного оркестру народних інструментів України. ....	167
<i>Ольга Велка.</i> Дихання як основа співу. ....	174
<i>Світлана Вишневська.</i> Інтегрований характер формування вокально-виконавських навиків співаків-бандуристів. ....	180
<i>Лариса Дуда.</i> Теоретичні засади обробки фольклору крізь призму жанрової специфіки бандурного репертуару. ....	186
<i>Ірина Яценко.</i> Аплікатурні системи в сучасній баянній методиці: концептуальний аналіз. ....	192
<i>Іванна Судомир.</i> Єврейський народний музика в Галичині в XIX ст. ....	196
<i>Майя Степанець.</i> Діяльність концертмейстера-піаніста в музично-драматичному театрі та його режисерські функції у виконавському процесі. ....	203

### ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Романа Дудик.</i> Психологічні умови використання невербальних засобів спілкування диригента. ....	207
<i>Олена Тихонюк.</i> Витинанка в художньо-педагогічному процесі. ....	212
<i>Леся Романюк.</i> Специфіка музичної освіти і виховання в початкових і середніх навчальних закладах Станіславова другої половини XIX – першої третини XX ст. ....	217
<i>Світлана Салдан.</i> Музичне виховання та евритмія у вальдорфській школі Р.Штайнера. ....	223

<i>Вікторія Холоденко.</i> Форми, прийоми та методи діагностики особливостей самореалізації молодших школярів у процесі пізнавальної музично-творчої діяльності. ....	226
<i>Наталія Синкевич.</i> Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку. ....	232



## Содержание

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Михаил Станкевич.</i> Духовность народного искусства: этноэстетический аспект. ....	3
<i>Ольга Новицкая.</i> Художественная традиция как способ сохранения и отображения коллективного опыта в искусстве. ....	8
<i>Галина Ивашикив.</i> Литургийные керамические кресты. ....	15
<i>Ирина Теслюк.</i> Поверхностное украшение промышленных тканей способом печати (за материалами украинских предприятий второй половины XX – начала XXI века): источниковедческий аспект исследования. ....	22
<i>Наталья Ляцковская.</i> Особенности создания деревянных церквей в Черновцах первой половины XVIII века в контексте развития сакрального искусства. ....	26
<i>Наталья Золотарчук.</i> Царские ворота и дьяконские двери как составные иконостаса первой половины XVII – второй половины XVIII века: декор и иконография. ....	31
<i>Ирина Калиновская.</i> Стилистические особенности отдельных интерьеров общественных помещений Галичины конца XIX – начала XX века. ....	37
<i>Леся Чень.</i> Ансамбль василианского монастыря в Бучаче. ....	41
<i>Наталья Станкевич.</i> Иконография рекламного плаката в Галичине конца XIX – первой трети XX века. ....	45
<i>Оксана Бейлах.</i> Специфика советского дизайна 30–50-х годов XX века. ....	50

### ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ И МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Анна Карась.</i> Деятельность образовательных институций кобзарского искусства в диаспоре по материалам журнала “Бандура”: источниковедческий аспект. ....	54
<i>Любовь Серганюк.</i> Жанровые новации оперы “Золотослов” Леси Дычко. ....	61
<i>Наталья Голошняк.</i> Научные исследования Ярослава Бабинского в области фольклористики. ....	66
<i>Жанна Зваричук.</i> Роль и значение Перемышльського хорового центра в развитии духовной культуры Галичины XIX века. ....	72
<i>Любовь Терлецькая.</i> Греческий напев в украинских ирмологионах XVI–XVII вв. (на примере Рождественского кондака “Дева днесь”). ....	79
<i>Андреа Томко.</i> Рукописные песенники Иоана Югасевича – источники исследования старинной духовно-песенной культуры Закарпатья и восточной Словакии. ....	88
<i>Ирина Матийчин.</i> Украинские духовные песни лирического характера в творчестве западноукраинских авторов конца XIX – первой половины XX века. ....	93
<i>Александра Панфилова.</i> Развитие музыки и театра в Кременецком регионе в 1930-е годы. ....	100

<i>Габриэлла Асталош.</i> Роль фортепиано в камерно-инструментальных ансамблях Василия Барвинского. ....	105
<i>Наталья Сулий.</i> Циклы фортепианных миниатюр Леонида Грабовского и Валентина Сильвестрова. ....	109
<i>Ирина Новосядла.</i> Национальная идея как главный фактор формирования фортепианного педагогического репертуара для детей в музыкальном искусстве украинского зарубежья II половины XX века. ....	115
<i>Елена Колиснык.</i> Симфония №1 “Sinfonia Larga” Е.Станковича – яркий пример симфонии-драмы необабоченного стиля. ....	124
<i>Виктория Сидоренко.</i> Особенности формирования гитарной традиции в западных областях Украины. ....	130

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Виолетта Дутчак.</i> Творческий портрет Оксаны Герасименко: бандурное искусство на пересечении культурных эпох (юбилейные обобщения). ....	136
<i>Юрий Волощук.</i> Факторы взаимодействия автентики и академизма в народно-ансамблевом исполнительстве Гуцульщины (на материале творческой деятельности ансамбля “Черемош”). ....	148
<i>Лилия Пасичняк.</i> Ансамбль “Рапсодия”: исполнительский феномен народно-инструментального искусства Прикарпатья. ....	153
<i>Владислав Князев.</i> Оригинальные баянные исполнительско-технические приемы в контексте практического воспроизведения. ....	163
<i>Светлана Хащеватская.</i> Становление исполнительского стиля Национального оркестра народных инструментов Украины. ....	167
<i>Ольга Велка.</i> Дыхание как основа пения. ....	174
<i>Светлана Вишневецкая.</i> Интегрированный характер формирования вокально-исполнительских навыков певцов-бандуристов. ....	180
<i>Лариса Дуда.</i> Теоретические основы обработки фольклора с точки зрения жанровой специфики бандурного репертуара. ....	186
<i>Ирина Яценко.</i> Апликатурные системы в современной баянной методике: концептуальный анализ. ....	192
<i>Иванна Судомир.</i> Явление еврейского народного музыканта в XIX веке в Галичине. ....	196
<i>Майя Степанец.</i> Деятельность концертмейстера-пианиста в музыкально-драматическом театре и его режиссёрские функции в исполнительском процессе. ....	203

### ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Романа Дудык.</i> Психологические условия использования невербальных средств общения дирижёра. ....	207
<i>Елена Тихонюк.</i> Вырезанки в художественно-педагогическом процессе. ....	212
<i>Леся Романюк.</i> Специфика музыкального образования и воспитания в начальных учебных заведениях Станислава второй половины XIX – первой трети XX в. ....	217

<i>Виктория Холоденко.</i> Формы, приёмы и методы диагностики особенностей самореализации младших школьников в процессе познавательной музыкально-творческой деятельности. ....	223
<i>Светлана Салдан.</i> Музыкальное воспитание и эвритмия в вальдорфской школе Р.Штайнера. ....	226
<i>Наталья Синкевич.</i> Киевская хоровая школа: этапы становления и развития. ....	232

## CONTENTS

### THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Mychailo Stankevych.</i> The Spirituality of folk art. ....	3
<i>Olha Novytska.</i> Ethnographic artistic tradition as a methods of preservation and representation of artistic experience. ....	8
<i>Halyna Ivashkiv.</i> Liturgical Ceramic Crosses. ....	15
<i>Iryna Tesluyk.</i> Ukrainian printed industrial fabrics of the II half XX – beginning XXI centuries: source study aspect. ....	22
<i>Natalia Liashchovska.</i> Individual construction of wooden church of Chernivtsi XVIIIth Century of fist port in the context of sacrall art development. ....	26
<i>Nataliya Zolotarchuk.</i> Décor and iconography of the Royal Gates and the Deacon Doors as integral past of the iconostasis in the first half of the XVIIth – the second half of the XVIIIth centuries. ....	31
<i>Iryna Kalynovska.</i> Stylistic features of separate interiors of public premises of Galichina of end XIX – the XX-th century beginnings. ....	37
<i>Lesia Chen`.</i> A band of vasilianskogo monastery is in Buchachi. ....	41
<i>Nataliya Stankevych.</i> Iconographi advertising posters of Galychyna end XIX – third of XX centuries. ....	45
<i>Oksaha Beylah.</i> Specificity of Soviet Design during 30–50 <sup>th</sup> years of XX century. ....	50

### THE HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE

<i>Ganna Karas.</i> Activity of educational institutions of the art of an itinerant player on the kobza in diaspora according to information of the magazine “bandura”: source study aspect. ....	54
<i>Lubow Serganyuk.</i> Genre searches of opera “Zolotoslov” of Lesia Dychko. ....	61
<i>Natalia Toloshniak.</i> Scientific studios of Yaroslava Babinscogo in folkloristic industry. ....	66
<i>Zhanna Zvarychuk.</i> The role and the importance of Peremyshl choir society in the development of the spiritual culture in Halychyna in the XIXth century. ....	72
<i>Liubov Terletska.</i> The greek singing in Ukraine Heimologia from XVI–XVII centuries (on example of the kontakion “Diva dnes’ ”). ....	79
<i>Andrea Tomko.</i> Ioan Jugasewych’s handwritten songs collection as the sources for the Zacarpathian and East Slovakia ancient clerical song culture investigations. ....	88
<i>Iryna Matiychyn.</i> Ukrainian spiritual songs of the creation of West-Ukrainian authors at the end of the XIXth – first half of the XXth centuries. ....	93
<i>Aleksandra Panfilova.</i> Somewhat about Kremenets Art School. ....	100
<i>Gabriella Astalosh.</i> Role of piano in the chamber-instrumental ensembles of V.Barvinskyj. ....	105

<i>Natalia Sulyi.</i> Cycles of piano miniatures in Leonid Grabovskyi's and Valentin Sylvestrov's works. ....	109
<i>Iryna Novosyadla.</i> The piano repertoire for children of the ukrainian composers living outside of ukraine: the national and didactic orientation. ....	115
<i>Olena Kolisnyk.</i> Symphony №1 by Y.Stankovich is a brilliant sample of symphonic drama of neobaroque stile. ....	124
<i>Victoria Sydorenko.</i> Peculiarities of Guitar Tradition Formation in Western Regions of Ukraine. ....	130

#### PERFORMING ART

<i>Violetta Dutchak.</i> Oxana Gerasymenko's Art Portrait: Bandura Art on the Culture And Ages Crossroads (Anniversary Generalizations). ....	136
<i>Yuriy Voloshchuk.</i> The factors of interaction authentic and academism in the folk-ensemble performing art of Guculshchyna (on a material of creative activity of ensemble "Cheremosh"). ....	148
<i>Lilia Pasichniak.</i> "Rapsodia" – orchestra: the performing phenomenon folk-instrumental art of Precarpathian-region. ....	153
<i>Vladyslav Knyazyev.</i> The originative accordion performing and technical methods in the context of their practical reproduction. ....	163
<i>Svitlana Khashchevatska</i> Ukrainian National orchestra of the folk instruments performing style developing. ....	167
<i>Olga Velka.</i> Breathing is the basis of singing. ....	174
<i>Svitlana Vyshnevskya.</i> Integrated character of vocal performing skills of bandore-players' and singers. ....	180
<i>Larysa Duda.</i> The theoretical principles of the folk-lore processing through prizm of genre specific of bandura repertoire. ....	186
<i>Iryna Yashchenko.</i> The disposition fingers systems in the contemporary bayan methods: conceptual analyses. ....	192
<i>Ivanna Sudomyr.</i> Phenomenon of the Jewish folk musician in the 19th century in Galicia. ....	196
<i>Maia Stepanets.</i> The accompanist's activity in music and drama theatre and his functions in performance process as a stage director. ....	203

#### THE PROBLEM OF MUSIC EDUCATION

<i>Romana Dudyk.</i> Psychological conditions of usage of a conductor nonverbal means of communication. ....	207
<i>Olena Tykhonjuk.</i> The cut-outs in the art and pedagogical process. ....	212
<i>Lesia Romanyuk.</i> Specificity of music education and training in primary and secondary schools in Stanislaviv at the 2 <sup>nd</sup> half of the 19 <sup>th</sup> – the 1 <sup>st</sup> third of the 20 <sup>th</sup> centuries. ....	217
<i>Svitlana Saldan.</i> Musical education and eurythmie in R.Shteiner's waldorf-school. ....	223
<i>Victoria Kholodenko.</i> Forms, ways and methods of diagnostics of junior students special self-realization at the cognitive musical-creative activity. ....	226
<i>Nataliya Synkevych.</i> Kuiv choral school: stages of formation and development. ....	232

Наукове видання

**ВІСНИК**  
Прикарпатського університету

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

**Випуск 15–16**

**Видається з 1995 р.**

Ministry of Education and Science of Ukraine  
Precarpathian national University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER  
Precarpathian University



761846

ART STUDIES  
ts №15–16 Issue

Published since 1995

Publishers' adress: Institute of arts  
of Precarpathian National University named after V.Stefanyk.  
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор *Василь ГОЛОВЧАК*  
Літературний редактор *Руслана БОДНАР*  
Комп'ютерна правка і верстка *Оксана КЛИМЕНКО*  
Коректор *Надія ГРИЦІВ*

На обкладинці використані фото: О. Герасименко (до статті В. Дутчак), рекламний плакат (до статті Н. Станкевич), Національного оркестру народних інструментів під керівництвом народного артиста України В. Гуцала (до статті С. Хащеватської)

Друкується українською мовою  
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підп. до друку 23.10.2009 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.  
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 29,88. Тираж 100 пр. Зам. № 95.

Видавець  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК №2718 від 12.12.2006.