ISSN 2078-6794

VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Series Art Studies

Серія мистецтвознавство

Issue 17

Випуск 17

Published since 2001

Видається з 2001

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2016

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Друкується за ухвалою Вченої Ради Львівського національного університету імені Івана Франка Протокол № 29/12 від 28.12.2016 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 14625-3596Р від 30 жовтня 2008 р.

Сімнадцятий випуск "Вісника Львівського університету" серії "Мистецтвознавство", що упорядковано та підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка містить статті з проблем філософії мистецтва, музикознавства, виконавського мистецтва, етномузикознавства, театрознавства, хореології, образотворчого мистецтва, теорії і методики викладання мистецьких дисциплін.

The seventeenth volume of the "Art Studies Series" of "Lviv University's Visnyk", which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University contains articles on philosophy of art, musicology, performing arts, ethnomusicology, theater studies, horeolohiyi, fine arts, theory and methods of teaching artistic disciplines.

Редакційна колегія:

д-р мистецтвознавства А. Єфіменко, д-р культурології, проф. Н. Жукова, канд. мистецтвознавства М. Гарбузюк, академік НАМУ, проф., народний артист України Б. Козак, д-р мистецтвознавства Н. Корнієнко, канд. філологічних наук, доц. Р. Крохмальний (гол. ред.), д-р мистецтвознавства, проф. Ю. Медведик (заст. гол. ред.), академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. Л. Міляєва, член-кореспондент АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. В. Овсійчук, канд. мистецтвознавства, доц. В. Пасічник (відп. секретар), канд. філологічних наук, д-р суспільно-економічних наук, проф. М. Присяжний, д-р мистецтвознавства, проф. О. Цалай-Якименко, канд. мистецтвознавства Р. Яців.

Professor *P. Krohmalnyj* – Editor-in-Chief,
Professor *J. Medvedyk* – Assistant Editor,
V. Pasichnyk – Managing Editor.
Відповідальний за випуск *Роман Крохмальний*

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

Address of Editorial board:
Ivan Franko National University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79602 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/indexe.html

Редактор У. Крук
Технічний редактор С. Сеник

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70x100/16
Ум. друк. арк. 27,3
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 3–8
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 3–8

Ф І Л О С О Ф І Я М И С Т Е Ц Т В А

УДК 7.01: 130.2](477)

SYNERGETIC DISCOURSE OF CULTUROLOGICAL CREATIVE PROCESSES IN MODERN UKRAINE

Valeria SHULGINA, Olexander YAKOVLEV

National Academy of Managerial Staff,
Department of Theory, History of Culture and Musicology,
9 Lavra Str., Kyiv, Ukraine, 01015
tel: (+38044) 228 45 68; 280 22 82; e-mail: yalik1971@yandex.ua

The article defined by a synergetic approach to the study of cultural and creative processes of modern Ukraine, showing the path of synergistic socio-cultural development of regions of Ukraine. It analyzed the concept of "historical memory" and its importance in ensuring continuity and identity formation. The mechanism of reproduction of historical memory, which is the basis of humanitarian projects NAKKKiM, used in representations of the cultural history of Ukraine. As a result of the research concerns the cultural synergy of regional identities in Ukraine, the article shows a hierarchical model of national cultural space. These examples of the synergistic approach to the cultural and creative processes, the inclusion of Ukrainian culture in the global context. It reveals the idea of synergy of Ukrainian culture with the dialectic of regional chronotopes and general laws of occurrence, development, transformation of certain ethno-national communities, regions and local areas and their union in a holistic polilogical cultural continuum of Ukraine.

Keywords: discourse, cultural studies, synergy, region, cultural continuum of Ukraine, humanitarian strategy, cultural and creative processes, projects of NAKKKiM.

Historical memory is essentially an expression of the process of organization, preservation and restoration of the past experience of the people of the country, State (history lessons) for possible use in human activities today or to return to the sphere of influence of social consciousness. In this situation, historical memory is often personified and through evaluation of specific historical personalities are formed impressions, opinions, opinions that there is a special value to the minds and behavior of the person and the community in a given period of time.

"Constructing History" is the determining factor for the formation of national identity that sacred historical events, outstanding personalities symbolism of this process, the combination of rational and irrational it allows you to put this issue on the level of Jungian archetypes sample. This may explain the acute problem for Ukraine joint reflection and experience history. Renowned German historian, researcher S. Trebst postcommunist societies rightly points out politically motivated of the two mega-projects. He noted that Ukraine – "the only CIS republic where the culture of memory has become an important battleground between the two major political camps – the post-communists and national-liberals" [5].

© Valeria Shulgina, Olexander Yakovlev, 2016

Ukrainian overcome difficult path breaking stereotypes demythologization views on his historical existence, learn to assess their national history, and not strangers categories. This transformation of the collective consciousness, after all, should provide valuable result – finally "nationalize" the historical narrative in society to establish a common view of Ukrainian history, and thus help the nation to unite around its future prospects.

Voluminous historical experience belongs to the reproduction that is associated with life personality, her entourage. The concept of national heroes, geniuses and talents of their activities remains in the collective historical memory as a kind of museum.

It is significant that records not only contemplative attitude to history, but also a desire to contribute to the preservation of its values, objects and characters. Memory, according to You beans, creates identity through its mechanisms, memory, forgetting, preservation, reproduction, retransmission, etc. [1].

Save – act long fixing certain amount of community perceptions of the past. And it is not a passive storage collective memories, and the dynamic process of hard kulturotvorchosti that provides active processing of historical material by applying generalization, systematization, detail specification more. During the conservation community "assign" his past, his revizunal axiological content. By repeating historical images stereotypization and individual representations permanently brought into line with the values and worldview attitudes of society. The mechanism of reproduction of historical memory we laid the foundation of humanitarian projects NAKKKiM, representations used in the History of Culture of Ukraine, their sources were documents and artifacts of Ukrainian culture. With relay mechanism ensures the continuity of historical memory and identity collective representations of the past.

Today many domestic and foreign scientists for objective scientific interpretation of historical national processes on the planet using the theory of L. Gumilev. Central to his concept is the notion of "people`s pasionarnosti" as the level of its genetic isolation and activity. Passionarnost as any phenomenon that has a beginning, that passionate impulse, akmaticheskoy and inertial phase, phase breakdown and decay. Passionate impulse arises, as always, as a result of internal processes of ethnic groups. Increased passionarnost ethnic and sub-ethnic system even more, a positive result only if the ethnic and cultural domination.

We believe that today Ukraine is in the passionate phase and has sufficient resource passionary energy. Therefore, there is some evidence vitality of its citizens, which influence the phenomena phenomenal history of Ukraine.

The theoretical awareness and developing these problems krosrehionalnoyi local and cultural identity, socio-cultural design modern technology as the basis of synergetic transformation and integration of regional identities, needs further scientific studies. Author's classification of the main factors of ethnocultural dynamics and transformation of regional identities contributes to their synergistic integration of a holistic cultural continuum united Ukraine in terms of glocalization modern world.

National Revival that it is going through Ukraine, like many other countries of the modern world can not be reduced to a simple restoration of cultural heritage of previous eras. It requires a special vision of national culture. This feat resurrection that does not pass, a cross-cutting, universal life for the nation and therefore for all humanity. "The way the four freedoms", the proposed EU – a way through the strengthening of the

role of culture. No doubt that the preservation of national identity of each state is the main condition for the existence of the EU. This path selects and Ukraine integrating into the European cultural space.

Therefore, the participation of Ukrainian scientists in international conferences Humanities and cultural perspective, enriching their experience of Ukrainian achievements in education, public relations and organization of humanitarian actions, dissemination of scientific and educational experience of Ukrainian scientists in European space conducive to the expansion of transnational strategies humanitarian Ukraine.

As a result of the research problems synergies regional cultural identities Ukraine: South (Odessa region), Center (Kyiv region) and West (Lviv, Zakarpattia) developed a hierarchical model of national cultural space, which has three different levels of integration components with consistent expansion of the boundaries of the local Regional Studies metahistorical to:

I (highest) level: metahistorical – a regional culture as a part of the global cultural space;

II level: national – regional culture as part of the national cultural space;

III level: local (base unit allocation cultural space) – the local culture in the structure of local culture of the region.

Each level reveals the inner meaning of a particular cultural phenomenon that consistently extends to higher distribution level cultural space, so there is an integrated global cultural space integrity, richly arranged inside.

As example of the synergistic approach and the inclusion of Culture of Ukraine in the global context NAKKKiM present part of the International Association of EVA. The international scientific community EVA – Electronic Imaging & the Visual Arts ("Electronic images and visual arts") – is organized by VASARI Enterprises (UK) in 1989 on behalf of and financial support of the European Commission of the Company. Conference EVA – is interdisciplinary and multidisciplinary set of local and global events for IT professionals new technologies cultural environment of society. The organization, support and work conferences EVA participating organizations world and European levels, ministries and agencies of the host countries, organizations implementing European projects.

Participants of the conference are representatives of international projects, research organizations and educational institutions, museums, libraries, archives, developers and manufacturers of computer hardware, software, information products and so on. This variety of institutions and experts from different fields of activity reflects the main purpose associations and conferences EVA – association in the global information space efforts of all who seek the help of modern information technology and open humanity to preserve for posterity national cultural heritage which the World Heritage. Activities Association EVA provides international integration of theoretical and practical achievements of all kinds of scientific, educational and productive resources in the field of national and world culture globally initiates international cooperation of research and educational institutions, promotes and supports the participation of regions in joint projects and promote conservation national heritage. Conduct within conferences EVA curricula and training contributes to the training of qualified culture–experts in the field of multimedia technology.

In 2002 EVA conference was first held in Kiev in the International Scientific Center of Information Technologies and Systems UNESCO, National Academy of Sciences and Ministry of Education and Science of Ukraine. EVA Conferences in Berlin and Florence Ukraine (NAKKKIM) were presented national musical rarities – the manuscript of the seventeenth and eighteenth centuries. National Library of Ukraine Vernadsky. To test the multimedia presentation were selected partesnoe concerts Diletsky Nicholas, the most prominent figure in Slavic music of the second half of the seventeenth century. Irmolohiony, spiritual concerts Artemy Vedel [6].

Interregional integration levels in multi-system model of national culture, characterized the project "Transformation of education and culture: tradition and modernity", which covered three regions: Center (Kyiv region), South (Odessa region), Western Ukraine (Lviv, Mukachevo).

NAKKKiM launched in 2009 interregional project "Art Education XXI century: Theory and Practice" attracted later Odessa National Music Academy named after A. Nezhdanova, Department of Culture and Arts, Lviv National Ivan Franko University, Mukachevo State University, Chopin University of Music in Warsaw.

The annual spring conferences, exchange of educational and artistic experience of printing materials research [2; 3; 4] led to the development of a national concept of art education that reflected in the creative development of leading scientists, these forums permanent members: the idea of Shevchenko and Modernity (O. Roschenko, O. Markova), phenomenological epistemological integrity and unity of aesthetics, music and Education (A.Pavko), in search of artistic education management Ukraine XXI century. (S. Volkov), sociological and cultural ideas of universalism in the Slavic tradition of enlightenment (V. Lychkovah) synergetic methodology (A. Yakovlev) (see Conference proceedings [2; 3; 4]).

Component local level in the model of the cultural space of Ukraine is represented in the study: K.Antonova "Socio-artistic Activities M. Lysenko Cultural Space in Kyiv", K . Davydovsky " Creative Activity of Kyiv Institute of Music R. Glier in Shaping the Cultural and Artistic Environment Of Kyiv (1991-2010 gg.)" and A. Kravchenko " Odessa Chambel-instumental Art in the Cultural Space of Ukraine" performed in NAKKKiM and demonstrate the art of Kyiv and Odessa as a basic unit of local national culture of Ukraine.

Thus, the overall picture of national culture as a complex multicomponent system emerges using spatial modeling, which involves a detailed study of the main structural units of distribution of cultural space – a city, a region,a country that also serve as part of the whole and integrity, as subject and object . At present synergistic approach in the study of cultural space is "key" to understanding being of the nation, covering all material and spiritual achievements.

In the present model the idea of synergy Ukrainian culture revealed considering dialectics chronotops regional and general patterns of emergence, development and transformation of certain ethnic communities, regions, local owners and their associations polilohichnym holistic cultural continuum in Ukraine – Ukraine united national image in the globalized world of XXI century. Out of independent Ukraine in the European post-industrial space makes use of the expansion of international relations as a means of dialogue between cultures in a global context.

References

1. *Зерній Ю.* // Стратегічні пріоритети. – 2007. – № 1(2). – С. 75. [*Zerniy YU.* // Stratehichni priorytety. – 2007. – № 1(2). – S. 75.]

2. Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття: матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. – Одеса – Київ – Варшава: НАКККіМ, 2014. – 255 с. [Kul'turno-mystets'ka osvita yak skladova khudozhn'oho prostoru KHKHI stolittya: materialy Mizhnar. nauk.-tvor. konf. – Odesa – Kyyiv – Varshava: NAKKKiM, 2014. – 255 s.]

3. *Сугробова Ю. Ю.* Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід). – Симферополь, 2012. – 351 с. [*Suhrobova YU. YU.* Kul'turotvorchist' u dialozi tradytsiy i novatsiy suchasnoho polietnichnoho suspil'stva Ukrayiny (kryms'kyy dosvid). – Symferopol', 2012. – 351 s.]

4. Трансформаційні процеси в освіті і культурі: традиції та сучасність: матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. – Одеса – Київ – Варшава: НАКККіМ, 2012. – 246 с. [Transformatsiyni protsesy v osviti i kul'turi: tradytsiyi ta suchasnist': materialy Mizhnar. nauk.-tvor. konf. – Odesa – Kyyiv – Varshava: NAKKKiM, 2012. – 246 s.]

5. *Требст, С.* Культура пам'яті у посткомуністичних суспільствах Східної Європи, спроба загального опису та категорізації // Ab Imperio. – 2004. – № 4. – С. 51. [*Trebst, S.* Kul'tura pam'yati u postkomunistychnykh suspil'stvakh Skhidnoyi Yevropy, sproba zahal'noho opysu ta katehorizatsiyi // Ab Imperio. – 2004. – № 4. – S. 51.]

6. *Shulgina V.*, *Yakovlev O.*, *Barkova O.* Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space //Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA. 2004. Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

СИНЕРГЕТИЧНИЙ ДИСКУРС КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
кафедра теорії, історії культури та музикознавства,
вул. Лаврська, 9, кор. 15, Київ, Україна, 01015
тел.: (+38044) 278 45 68; 280 22 82; e-mail: yalik1971@yandex.ua

Визначено синергетичний підхід до дослідження культуротворчих процесів сучасної України, виявляються синергійні шляхи соціокультурного розвитку регіонів України. Проаналізовано поняття "історична пам'ять" та її значення в процесі забезпечення спадкоємності та формування ідентичності. Механізм відтворення історичної пам'яті покладений в основу гуманітарних проектів НАКККіМ, використовується в процесі репрезентацій історії культури України. Як результат проведених досліджень проблем

синергії культурних регіональних ідентичностей України, в статті запропоновано ієрархічну модель формування загальнонаціонального культурного простору. Наведені приклади реалізації синергетичного підходу до культуротворчих процесів, що сприяють включенню культури України у світовий контекст. Розкривається ідея синергії української культури з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів, локальних місцевостей та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України.

Ключові слова: дискурс, культурологія, синергія, регіон, культурний континуум України, гуманітарна стратегія, культуротворчі процеси, проекти НАКККіМ.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 9–16
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 9–16

УДК 7.031.4.038(477)”19»

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХХ століття

Оксана ПЕТРІВ

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра культурології та мистецької освіти,
вул. Леся Курбаса, 2, Дрогобич, Україна, 82107
тел.: (+380324) 41-34-07, e-mail: petriv.sana@gmail.com

Українське мистецтво початку ХХ століття відобразило складність політичної та національно-культурної ситуації в Україні. Період становлення модернізму збігся з ідеями національного самоствердження, яке набувало рис відродження. Для українського мистецтва характерні: пошук нових художніх форм, мистецьких стилів, ідейно-художніх засад. Представники модерністського мистецтва творили нову художню мову, переорієнтовували статус мистецтва у суспільній свідомості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного. Ключовими для естетики модерністського мистецтва стали ідеї ірраціональної, інтуїтивної, несвідомої природи творчості, її збагачення шляхом відкриття прихованого змісту життєвих явищ, відкриттям ірреального та непізнаного. Визначальною особливістю українського мистецтва початку ХХ століття було утвердження національної самобутності у поєднанні зі світовим мистецьким досвідом. Ідейний потенціал українського мистецтва початку ХХ століття виходив за межі суто художніх проблем, і був тісно пов’язаний з перспективою національно-культурного розвитку.

Ключові слова: мистецтво, ідейно-художні засади, національна самобутність, модернізм, мистецький стиль, модерністське мистецтво.

Для художньої культури ХХ століття властиві відсутність єдиного мистецького стилю, співіснування численних течій, особливо в літературі та образотворчому мистецтві; зв’язок митців з політикою, філософічність культури, постійне оновлення засобів художньої виразності, коли на зміну одному напряму приходить інший; поява нових видів мистецтва (кіно і телебачення), що чинять значний вплив на маси. В образотворчому мистецтві ХХ століття за всієї різноманітності його течій простежуються дві тенденції: пошук нових форм і відхід від принципів тієї реалістичної системи, яка була властива європейському мистецтву ще з епохи Ренесансу. Мистецтво ХХ століття – модерністське, воно щоразу “оновлюється”, відкриваючи нові форми та засоби відображення дійсності. Значна частина митців відмовляється від традиційних форм виразності і шукає нові естетичні зображальні засоби, відмінні від реалістичних. Модернізм характеризується розривом з ідейними і художніми принципами класичного мистецтва, відмовою від відтворення чуттєво-конкретної дійсності, предметності світу, його правдоподібності, відображення узагальнених образів та форм реального життя. Модернізм моделює ірраціональний образ світу, він є втіленням суб’єктивного світорозуміння. Мистецтво модернізму

© Оксана Петрів, 2016

намагається вийти за межі раціональної діяльності, абсолютизує спонтанне, інтуїтивне, осягнення буття через інтенсивне емоційне прозріння, утверджує світосприйняття, засноване на емпатії – здатності людини до глибокого співчуття. Глибокий психологізм, заглиблення у психічні процеси особистості є визначальною рисою модерністських творів. Модерністи намагалися розкрити проблеми духовного буття у контексті загального розвитку людства. Представники модернізму по-новому розуміли сутність і призначення мистецтва: вважали його єдиною силою, що здатна осягнути духовний зміст світу й людини, засобом творення нового світу – художнього.

Метою дослідження є визначення ідейно-художніх засад українського мистецтва початку XX століття.

Значні зміни у різних сферах культури початку XX століття зумовили кардинальні зміни в українському мистецтві: пошук нових художніх форм, мистецьких стилів, ідейно-художніх засад. Ця доба в історії українського мистецтва є складною, сповненою гострих соціальних суперечностей і художніх пошуків. Ідейний потенціал українського мистецтва початку XX століття виходив за межі суто художніх проблем, і був тісно пов'язаний з перспективою національно-культурного розвитку. Українське мистецтво цієї доби значною мірою віддзеркалило складність, неоднозначність і своєрідність політичної та національно-культурної ситуації в Україні. Як зазначив Любомир Госейко, автор дослідження "Історія українського кінематографа", "наприкінці двадцятих років кожен український інтелігент опинився перед страшною для сумління дилемою: стати комуністом, закривши очі на те, що ти зраджуєш власний народ, чи наражатися на ризик смерти" [1, с. 51]. Мистецтвознавець Володимир Січинський у статті "Стиль в українському мистецтві" (1950) констатував: "Все-таки ядро справді українського мистецтва спочиває на плечах тих митців, які свідомо шукають українського виразу, українського стилю та в усякому разі перетворюють модерні течії в горнилі національної творчості" [6, с. 185]. Особливість української культурної ситуації, яку відобразило мистецтво першої третини XX століття, полягала в тому, що період становлення модернізму збігся з ідеями національного самоствердження, яке набувало рис відродження. Тому модерністські тенденції в українському мистецтві не у всіх викликали захоплення, зокрема Іван Франко звинувачував молодих письменників у політичній пасивності: "Сором українській інтелігенції, сором особливо молодому поколінню, коли воно не відчує тої великої потреби, не віднайде шляху до народу, не покладе основи до того, щоб Україну зробити політичною силою" [8, с. 229]. Микола Євшан вважав, що для ідеї служіння мистецтва громадянству Іван Франко готовий вбити свій внутрішній світ і пояснював це "фаталізмом епохи", яка творчу свободу митця підкоряла його суспільному та національному обов'язку [2, с. 80–81].

Визначальною особливістю українського мистецтва початку XX століття є утвердження національної самобутності у поєднанні зі світовим мистецьким досвідом. Нова генерація українських художників модерністського спрямування, що творили в перші роки XX століття, висунула свої вимоги до мистецтва, що суттєво відрізнялися від творчих настанов попередників і старших сучасників. Українські митці творили та збагачували такі самобутні художні течії, як футуризм, кубофутуризм, супрематизм, кубізм, абстракціонізм, імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм, неокласицизм, символізм тощо. Різні мистецькі уподобання і зацікавлення зумовлювали виникнення численних мистецьких спілок та

угруповань, що засвідчувало ідейно-естетичне розмежування мистецтва. В Україні з'явилися Асоціація революційного мистецтва України, Об'єднання мистецької молоді України, Об'єднання сучасних митців України, Товариство художників імені К. Костанді, Асоціації художників Червоної України, "Молода муза". Остання була названа за аналогією літературних організацій багатьох країн Європи – "Молода Польща", "Молода Бельгія", "Молода Німеччина", "Молода Франція", які декларували "мистецтво заради мистецтва". Літературне угруповання "Молода муза" (Петро Карманський, Богдан Лепкий, Михайло Яцків, Остап Луцький, Василь Пачовський, Сидір Твердохліб тощо) проіснувало у Львові упродовж 1906–1909 років. Нові шляхи у розвитку музичного мистецтва відкривали Кирило Стеценко, Яків Степовий, Микола Леонтович, Станіслав Людкевич, Лев Ревуцький, Борис Лятошинський, Василь Барвінський. Зокрема орієнтація на європейські модерністські тенденції характерна для музики Л. Ревуцького (неоромантизм), Б. Лятошинського (експресіонізм), В. Барвінського (імпресіонізм).

У пошуках нової духовності українські митці шукали засобів оновлення мистецтва. Зокрема вони намагалися віднайти джерела відновлення сакрального сенсу мистецтва у традиціях народної культури. Митці заглиблювалися в історичні корені, шукаючи джерела інтуїтивної, ірраціональної, алегорично-символічної природи художньої творчості. Творчі експерименти митців сприяли формуванню нової художньої свідомості, для якої характерне подолання нормативності, перенесення акценту з предметів навколишньої дійсності на внутрішній світ людини, її ідеально-духовне буття. Згідно з твердженням Казимира Малевича, "художник є пензлем світової картини". Мистецтвознавці вказують на неповторність та оригінальність українського модерністського мистецтва, представники якого зруйнували традиційне буденне сприйняття й розуміння мистецтва, декларуючи його багатоплановість. Митці прагнули відображати внутрішній світ людини у її складних і багатогранних зв'язках з навколишнім світом. Вони намагалися переорієнтувати статус мистецтва у суспільній свідомості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного. Джерела творчості митці шукали у самозаглибленні й самопізнанні. Новаторські пошуки властиві творчості таких видатних митців цієї доби, як Петро Холодний, Олекса Новаківський, Казимир Малевич, Олександр Архипенко, Анатоль Петрицький, Олександр Богомазов, Віктор Пальмов, Олександра Екстер, Михайло Бойчук, Іван Падалка, Василь Седляр.

Ключовими для естетики модерністського мистецтва стали ідеї ірраціональної, інтуїтивної, несвідомої природи творчості. До того ж на становлення світогляду митців цієї доби вплинули джерела національної культури (народна творчість, український іконопис, мистецтво бароко), що зумовило самобутність і національну специфіку їх творчості. Джерела творчості вони шукали у самозаглибленні й самопізнанні. Митці прагнули усвідомлювати процес виникнення мистецького твору, мистецьких образів, бо справжніми творцями стають лише тоді, коли усвідомлюють свої дії. Усвідомлена природа людини, тобто з мисленням, почуттям і волею, є джерелом "нової реальності", художньої. Адже мистецький твір як "нова реальність" – це пережита в суб'єктивному світі автора об'єктивна духовна реальність. Отже, внаслідок зосередженості на своєму внутрішньому "я" творчість митців стає усвідомленою. Сприйняття такого мистецтва потребує також свідомої психологічної активності реципієнта. Адже "мистецтво є мовою мистця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити

в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в мистцеві, а в тих, хто розуміє" [5, с. 40], – зазначив Олександр Потебня. У кожному творі розкривається авторська індивідуальність. У процесі художнього сприйняття ми відчуваємо присутність автора, усвідомлюємо його ставлення до зображеного, адже художній твір – це завжди засіб самовираження художника, у ньому митець виражає свої ідеї, погляди на життя, на світ, зрештою на мистецтво. Владислав Татаркевич зазначив, що твори мистецтва "з одного боку розкривають внутрішнє життя мистця, з другого – пробуджують внутрішнє життя споживача. Пробуджуючи споживача, не тільки дають йому задоволення, а й зворушують його, вражають, стрясають, збагачують його життя" [7, с. 39]. У цьому аспекті українське мистецтво початку XX століття характеризує елітарність. Зокрема, художник Михайло Бойчук був апологетом високого мистецтва, вважаючи його вершиною творчості, і пов'язував елітарне мистецтво з народними джерелами. На думку художника, будь-яке значне мистецьке досягнення можливе лише на основі досягнень минулого.

Свої погляди на мистецтво виклав у трактаті "Живопис та елементи" (1914) художник Олександр Богомазов, в якому утверджував думки про утворення духовного буття у мистецькому творі. Естетичне хвилювання вважав первинним чинником творчості, а найважливішим живописним елементом – ритм , який може мати якісний або кількісний характер. Митець створює власне бачення цілісного процесу художньої творчості – від сприйняття і переживання об'єкта художником – через твір – до переживання і сприйняття об'єкта глядачем. Адже художник у процесі творчості рухається від задуму до його реалізації в матеріалі, а суб'єкт сприйняття, навпаки, рухається від конкретно-чуттєвого сприйняття твору мистецтва загалом до осягнення в ньому певної ідеї. Художній твір не дається в безпосередньому сприйнятті, глядач змушений "добудовувати" його пласти на основі свого життєвого досвіду, відомих образів, асоціацій. У процесі сприйняття твору мистецтва відбувається співтворчість, своєрідна творча робота над створенням твору у свідомості реципієнта, отже, суб'єкт сприйняття твору мистецтва бере участь у художній творчості. Реципієнт доповнює, конкретизує, видозмінює сам твір. У кожному новому прочитанні твір мистецтва отримує нове буття.

Казимир Малевич також наполягав на тому, що мистецтво не повинне копіювати природу, а має шукати нові шляхи, створювати нові форми і, відповідно, й нову красу. Завдання митця – творити разом із досягненнями науки й техніки нове сьогодення. Художник розглядав красу з погляду сучасного, а не класичного мистецтва. У своїй естетичній концепції митець аналізував нову мову сучасного абстрактного живопису, що складається з геометричних форм. Краса безпредметного досягається через створення нових форм, що охоплює єдність різних елементів, ліній, кольорів, об'ємів, фактур, які створюють нову реальність. Художній твір, на думку митця, повинен відображати не сам предмет, а те відчуття, яке стало причиною того чи іншого ставлення до предмета. Сутність живописного мистецтва, сутність прекрасного у сучасному мистецтві має виявлятися через зв'язок художника зі світом,через його відчуття і інтуїцію. Казимир Малевич назвав своє мистецтво новим "живописним реалізмом". У супрематизмі він намагався створити своєрідну живописну мову, якою можна висловлювати духовні категорії. К. Малевич, як і багато митців того часу, шукав джерела відновлення сакрального сенсу мистецтва. Художник намагався з допомогою творчої думки, уяви і волі досягти своєї мети – створити нову реальність.

Творчість Віктора Пальмова побудована на складних закономірностях кольору, художник створював унікальне в українському живописі цього періоду явище кольорової перспективи. У його творах колір переважає над іншими елементами живопису, а сюжетна лінія є лише доповненням до взаємодії кольору. Для картин характерні перетин кольорових площин, ритмічна побудова картини, динамізм ("Пилярі", "Праця пилярів", "Дружина читає").

Михайло Бойчук започаткував новий напрям монументального мистецтва ХХ століття, базований на українських традиціях і європейських взірцях. За основу свого художнього методу митець взяв принцип органічного синтезу досягнень світової мистецької спадщини, зокрема візантійського мистецтва, народних традицій і нових форм, які відповідали б національним особливостям. На думку М. Бойчука, в пошуках нових шляхів у мистецтві варто відшукати досконалі твори в художній спадщині всіх епох і всіх народів, запозичити та переосмислити сутнісне. Ідеологічна програма АРМУ (Асоціації революційних митців України), основу якої становили бойчукісти, починалася з заклику боротися за якість твору мистецтва, за нову форму в мистецтві. В історію національної культури увійшов термін "бойчукізм" – назва самобутньої школи М. Бойчука, метою творчості якої була організація життєвого середовища людини, концепція створення національного мистецтва. Бойчукісти вірили у значну роль монументального мистецтва у формуванні середовища, його вплив на психологію людини. Свою діяльність М. Бойчук пов'язував із мрією про культурне відродження України. Твори бойчукістів ґрунтувалися на народному мистецтві, чим відроджували та утверджували національну свідомість, об'єднуючи народ, що зрештою стало причиною розправи радянської влади над митцями. Бойчукізм вплинув на розвиток живопису, скульптури, мистецтва фрески, графіки, кераміки, різьблення, ткацтва, килимарства. Монументальне мистецтво України в особі М. Бойчука та його школи є великим надбанням ХХ століття.

Петро Холодний послідовно розробляв принципи сучасного українського стилю в монументальному мистецтві, вбачаючи його у новому переосмисленні традицій давньоруського іконопису. Олекса Новаківський – видатний майстер колористичного вирішення живописних полотен. Палітра художника настільки багата, що його живопис мимоволі асоціюється з музикою. Митець сам наголошував, що в кожному своєму творові старається шукати музику. "Музикальність" творів О. Новаківського викликала особливе захоплення сучасників. Митець вирізнявся оригінальним творчим мисленням, він – художник-інтуїтивіст, схильний до візіонерського мислення. Час творіння для О. Новаківського був певним містичним дійством, упродовж якого автор не просто фіксував побачене, а з елементів чуттєвої реальності продукував іншу, нову реальність. О. Новаківський прагнув, щоб його образи були наповнені сакральним змістом, і тому могли переорієнтовувати людину від буденної свідомості до "вищої", сакральної.

Значні творчі здобутки має також українська графіка початку ХХ століття. Започаткували стильові ознаки українського мистецтва 20–30-х років ХХ століття у графіці такі видатні митці, як Георгій Нарбут, Василь Кричевський, Тимофій і Михайло Бойчуки, Іван Падалка, Василь Седляр, Олена Кульчицька, Антон Середа, Олекса Новаківський, Петро Холодний. Георгій Нарбут (1886–1920) зокрема є автором "Української абетки", перших українських державних знаків (банкнот і поштових марок), оформлювачем банкнот української гривні доби УНР. Г. Нарбут формував основу національного мистецтва, нову, відповідну часові художню мову,

базовану на традиціях українського, а також візантійського і барокового мистецтва. Орнаменти давніх вишивок, писанок, різьблення Г. Нарбут переосмислював і надавав їм сучасного вияву.

Мистецтво є втіленням духовності людини, у ньому зберігаються культурні надбання народу, людства. Воно виражає духовну сутність людини, компенсуючи у такий спосіб неповноту людського буття, і робить це особливим способом – з допомогою художньої мови. "Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо її копіюючи. Його місія – створювати уявні світи" [4, с. 268], – вважав Хосе Ортеґа-і-Ґассет. Мистецтво дає нам образ конкретної суб'єктивної реальності, яка здатна викликати емоції, рефлексію, емпатію. Основою мистецтва є життєво значущі переживання митця, через які він виражає свої думки, почуття, знання. Твори мистецтва відіграють значну роль в саморозвитку особистості і в пізнанні світу загалом. "Очевидно, кожне життя перероджується безпосередньо у мистецтво, – вважає дослідник культури Михайло Кушнір, – а стосунок до краси є безпосереднім виразом повноти нашого життя" [3, с. 192]. Німецький філософ Карл Ясперс стверджував, що мистецтво "у всі часи є чимось куди більшим, аніж естетичним, воно вміщує і несе в собі усяке духовне, ідейне, релігійне" [9, с. 75]. Зокрема воно виконує у суспільстві естетичну, пізнавальну, виховну, гедоністичну, катарсисну, сугестивну тощо функції, і складно визначити найбільш значущу серед них. Значний духовний потенціал українського мистецтва початку XX століття ще потребує глибокого та свідомого сприйняття й осмислення видатних творів мистецтва та творчої діяльності митців.

Протягом усього періоду виникнення і розвитку мистецтва, його наповнення сутнісним змістом важливими були три чинники – епоха з її культурно-історичними особливостями, митець та реципієнт. Для українського мистецтва першої третини XX століття були характерні ті ж тенденції, що й для світового: митці прагнули звільнитися від впливу традиційного мистецтва, оновити мистецькі форми, ставили експеримент у центр мистецької проблематики, прагнули змінити людську свідомість, надати їй нового погляду на світ, утверджували принципово нову художню мову, що змінювала образно-естетичні уявлення. Проте новаторство українських митців не вичерпувалося застосуванням нетрадиційних творчих методів та технік. Мистецтво цього періоду є певним віддзеркаленням протиріч культурно-мистецької ситуації в Україні, особливостей утвердження ідей модернізму, окремих художніх напрямів, які насичувалися національною проблематикою та досвідом. Поява справжньої індивідуальності, в мистецькій діяльності зокрема, відбувається завдяки єдності народу й окремого індивіда через культуру, а саме через творчість попередніх поколінь, що підтверджує й аналіз розвитку українського мистецтва початку XX століття.

Отже, аналіз ідейно-художнього спрямування українського мистецтва початку XX століття засвідчує своєрідність культурно-художніх процесів в Україні в цей час, що були пов'язані з особливостями національно-суспільного розвитку. Українське мистецтво початку XX століття виявляє його національну самобутність і загальноєвропейську значущість. У цей період відбувається утвердження ідеї національного відродження, посилення національно-етнічних начал у творчій діяльності та освоєння і розвиток найновіших здобутків західноєвропейського мистецтва. На становлення світогляду митців цієї доби вплинули джерела

національної культури (народна творчість, український іконопис, мистецька спадщина українського бароко), що зумовило самобутність і національну специфіку їхньої творчості. Українське мистецтво цієї доби виявляє органічний синтез традицій національної культури з європейськими мистецько-культурними новаторськими тенденціями, і водночас пов'язане із суспільно-культурними та політичними процесами в Україні.

Список використаної літератури

1. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Л. Госейко ; пер. із франц. – Київ: KINO – КОЛО, 2005. – 464 с.

2. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період / О. Забужко. – Київ : Факт, 2006. – 156 с.

3. *Кушнір М.* Велич мистецтва і відродження культури / М. Кушнір // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. – Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. – Вип. 39–40. – С. 188–208.

4. *Ортеґа-і-Ґассет Х.* Дегуманізація мистецтва / Х. Ортеґа-і-Ґассет // Вибрані твори / Х. Ортеґа-і-Ґассет ; пер. з ісп. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – Київ : Основи, 1994. – С. 238–272.

5. *Потебня О.* Думка й мова (фрагменти) / О. Потебня // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів, 2001. – С. 34–52.

6. *Січинський В.* Стиль в українському мистецтві / В. Січинський // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах.. – Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. Вип. 39–40. – С. 182–187.

7. *Татаркевич В.* Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання / В. Татаркевич ; пер. з пол. В. Корнієнка. – Київ : "Юніверс", 2001. – 368 с.

8. *Франко І.* Мозаїка: із творів, що не ввішли до Зібр. тв. у 50 т. / І. Франко ; упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Львів : Каменяр. 2001. – 434 с.

9. *Ясперс К.* Психологія світоглядів / К. Ясперс ; з нім пер. О. Кислюк, Р. Осадчук. – Київ : Юніверс, 2009. – 464 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

THE IDEOLOGICAL AND ARTISTIC BASES OF THE UKRAINIAN ART OF THE EARLY XX CENTURY

Oksana PETRIV

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of Culturology and Ukraine Studies,
2 Lesja Kurbasa Str., Drohobych, Ukraine, 82107
тел.: (+380324) 41-34-07, e-mail: petriv.sana@gmail.com

Ukrainian art of the early 20th century reflected the complexity of the political and national-cultural situation in Ukraine. The period of modernism coincided with the ideas of national self-assertion that acquired traits of the revival. Characteristic for the Ukrainian art are the search for new artistic forms, artistic styles, ideological and artistic principles. Representatives of modernist art created a new artistic language redirected the status of art in the public mind from the consumer level to the existential-philosophical. Crucial to the aesthetics of modernist art were the ideas of irrational, intuitive, unconscious nature of creativity, enriching it by opening the implications of the phenomena of life, opening unreal and unknown. The defining feature of Ukrainian art of the early 20th century was the strengthening of the national identity combined with world art experience. The ideological potential of Ukrainian art of the early 20th century went beyond the purely artistic problems, and was closely associated with the prospect of cultural development.

Analysis of the ideological and artistic direction of Ukrainian art of the early 20th century certifies the originality of cultural and artistic processes in Ukraine at that time that were associated with the peculiarities of national and social development. Ukrainian art of the early 20th century finds its national identity and pan-European significance. In this period the idea of establishing a national revival, strengthening ethnic origins in creative activity, exploration, and development of the latest achievements of Western art. The making of artists' worldview of that time was influenced by sources of national culture (folk art, Ukrainian iconography, Ukrainian Baroque artistic heritage), which led to national identity and the specifics of their work. Ukrainian art of this period reveals an organic synthesis of traditions of national culture with European artistic and innovative cultural trends, while linked to the socio-cultural and political processes in Ukraine.

Keywords: art, ideological and artistic principles, national identity, modernism, art style, modernist art.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 17–29
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 17–29

УДК 783.01(=161.2)

ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНІ ВИМІРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Анастасія ПАТЕР

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра хорового співу,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: apater@ukr.net

З метою пояснення характеру виконання сакрального співу у візантійському та українському християнському обрядах, у статті проаналізовано філософсько-богословський досвід щодо ролі музики у добу античності, середньовіччя, ренесансу. Визначено знакові етапи еволюції філософсько-етичної та естетичної думки про музичне мистецтво та міру її впливу на інтерпретацію української сакральної музики.

Ключові слова: український сакральний спів, філософсько-етична думка, хорове виконавство.

Сакральна музика – глибинний пласт української і світової культури, на основі якого розвивалось і сформувалося професійне вокально-хорове музичне мистецтво України. Церковний спів на різних етапах культурно-історичного розвитку українського народу був засобом формування етичного і морального компонентів української духовності, "трансляції християнських орієнтацій, цінностей, зміцнення соціокультурних зв'язків у державі" в умовах необхідності "національного осягнення історичної долі" [4]. В українському сучасному культурно-мистецькому просторі спостерігається тенденція до популяризації церковної музичної культури. Дедалі актуальнішою постає проблема виконання сакральної музики від давньої монодичної спадщини до церковних хорових творів сучасності. Насамперед, питання характеру звукоутворення, виконавської стилістики, досягнення звукового ідеалу та інше цікавить виконавців – регентів церковних хорів, диригентів аматорських, професійних ансамблевих та хорових колективів. Музикознавча наукова думка розглядає українську церковну музику переважно в історично-стильовому, жанровому, мистецтвознавчому аспектах (О. Цалай-Якименко, Л. Корній, Ю. Ясіновський, Н. Костюк). Проте питання виконавства сакральних творів у музикознавчих працях згадується лише епізодично.

Щоб збагнути смисл, зміст, завдання, а особливо специфіку виконання церковно-музичних творів, виявляється недостатньо досліджувати еволюцію історичних шляхів розвитку сакральної музики, зокрема, української релігійної музики. Необхідно звернутися до філософсько-ментальних джерел – спадщини античності та середніх віків як основного фундаменту, – своєрідного "атланта", на якому стоять надбання світової культури і мистецтва. Наближення до певних фундаментальних ідей давнього знання про музику, для сучасної науки є очевидним важливим джерелом інспірації і пунктом відліку [14]. Аналіз філософсько-богословського

© Анастасія Патер, 2016

досвіду щодо ролі музики у добу античності, середньовіччя, ренесансу, може виявити і пояснити риси сакрального співу у візантійському та українському християнському обрядах. Завданням цієї роботи є визначення знакових етапів еволюції філософсько-етичної та естетичної думки про музичне мистецтво та виявлення міри її впливу на інтерпретацію української сакральної музики.

Музичну думку античності, яка формувалася у Давній Греції протягом двох століть, представляє піфагорійська школа (VI–IV ст. до н. е.). Згідно з античною піфагорійською концепцію, – музика є прихованою мовою (гармонією) світу, а музика як мистецтво пов'язувалась із тогочасними засадами буття – порядку, ладу і гармонії. Передовсім піфагорійські наукові принципи і бачення ґрунтувалися на раціональному методі пізнання. Пануючу у всесвіті гармонію тлумачили у математичний спосіб, а тому аксіомою, що визначала гармонію, було співвідношення міри, пропорції, числа. Музика була широким поняттям, яке охоплювало насамперед знання, відтак витвір і вміння.

Окремою гілкою античної школи були вчення, які, крім піфагорійського раціонального у пізнанні, в основі мали музично-естетичне начало. Яскравими представниками цього напряму в грецькій класиці були учень Піфагора Арістоксен, який допускав можливість "судження слуху", а також Геракліт і Демокріт, Архіт, які як і Піфагор вивчали принципи поширення і сприйняття звука. Вони алегорично порівнювали орган слуху з глечиком, маючи на увазі, що гучні звуки не проходять через наш слух, як і велика кількість води не може влитися в глечик з вузьким горлом. Є. Герцман тлумачить цю думку іншими словами: "піснеспіви і гімни, звернені до богів, повинні звучати так, щоб відповідати нормам слухового сприйняття". Тут ідеться про ширший аспект, який охоплює найрізноманітніший сенс, зокрема музично-естетичний, оскільки "гімни, прославляючи богів, повинні відповідати художнім ідеалам епохи – своєрідному музично-естетичному "вушку"" [3, с. 127].

Демокріт роздумував про благозвуччя людської мови, тонко оцінюючи кожен елемент мови у музичному аспекті й авторитетно судячи про способи зв'язку цих музичних звуків в єдине ціле. Подібне до Демокріта вчення про евфонію звуків мови знаходимо у творі Діонісія Галікарнаського "Про поєднання слів": "Букви впливають на слух не однаково. Ламбда ніжить слух: із всіх напівголосних вона найсолодша; дратує слух ро, із однорідних до неї букв найсильніша. Середню дію на слух мають вимовлені через ніс букви мі і ні, які звучать на кшталт рогу. Негарна і неприємна сигма. Почута у великій кількості, вона втомлює… Поєднані і сплетені з букв склади повинні зберігати одночасно і властивості кожної букви зокрема, одної букви поряд з іншою, властивості спільного їх об'єднання. Звідси виникають ніжні і тверді звуки, гладкі і шорсткі, солодкі для слуху і неприємні, різкі і розпливчасті… викликаючи різного виду інші фізичні відчуття" [7, с. 136]. У творі "Про стиль" Деметрія є схожі рядки зі зазначенням семантики слів: "Для слуху приємні зіткнення двох ламбд, або двох ні, яким притаманна певна звучність. У теоретиків музики одні слова називаються гладкими, другі – шорсткими, інші – складними і ще інші – тяжкими… Із зазначених видів слів потрібно користуватися лише гладкими, які наділені вишуканістю" [7, с. 137]. Тож уже в давніх грецьких мислителів були роздуми над можливостями й особливостями слухового сприйняття.

Антична музика, на думку О. Лосєва, мала практично-медичне значення, що полягало в раціонально розробленій системі моральних настанов, а також науковому вченні про катарсис – вплив музики на людину через очищення. З цього приводу музикознавець наводить цитату з трактату "Про піфагорійське життя"

Ямвліха: “[Піфагор] встановлював… так звану музичну побудову і спонукання, придумуючи чудесним способом поєднання тих чи інших діатонічних, хроматичних і енгармонічних мелодій, за допомогою яких він легко змінював і повертав до протилежного стану пристрасті душі... туга, дратівливість, жаль, ревність, страх; різноманітні потяги, гнів, бажання, розніженість… виправляючи кожний з них до доброчинності” [7, с. 128]. Про піфагорійський музичний катарсис згадується у трактатах Плутарха “Про Ізиду і Озиріса”, “Про музику”, Цензорина “Про день народження”.

Для розуміння вчення Піфагора про практичне використання музики, як зауважив О. Лосєв, потрібно враховувати декілька моментів: вченню не властивий суто естетичний (“незацікавлений”) катарсис, він позначений аскетизмом, до системи якого належить музика на рівні з постом, молитвою, гаданнями та ін.; музично-катартичний вплив охоплює весь людський організм і його не можна ототожнювати з чистою мораллю, в цьому випадку таємницею катарсису є просвітлення самого інстинкту життя, коли не можна відокремити душу від тіла, мораль від інстинкту, красу від здоров’я; античний катарсис має суто фізіологічний, природно-стихійний, земний характер, що зумовлене язичницьким світовідчуттям [7, с. 18].

Особливістю розуміння музики грецького мислителя Платона була невіддільність останньої від слова і танцю. Серед інших мистецтв, саме музика була найбільше наближеною до порухів душі людини, що зумовлювало її естетично-виховну функцію. Всупереч строго раціональному, числовому вченню про музичну будову, філософ знаходить в музиці елементи, які не піддаються ніякому розрахунку. Особливістю музики у Платона може бути насолода, позбавлена будь-яких елементів страждання чи невдоволення, і в цьому аспекті вона така ж чудова, як і правильні геометричні тіла, він дійшов до розуміння музики як “чистої, безпредметної і досконало ірраціональної насолоди” [7, с. 38]. Одним із важливих принципів естетики Платона є поєднання музики з любов’ю: “музика і любов об’єднувалися в єдине ціле, причому любов, не втрачаючи свого гострого і пристрасного характеру, досягала свого завершення у настроях і відчуттях піднесеного типу” [7, с. 39]. Музика для Платона – “це чиста і піднесена любов до прекрасного, ніжна і безкорислива, позбавлена всяких ексцесів”. У наближенні до реального людського життя в музичній естетиці наголошено принцип задоволення, який співвідноситься з “правильністю”.

У ширшому контексті розуміння ідеальної держави, Платон допускав існування музичних жанрів тільки релігійного гимну і військового маршу. У “Державі” і “Законах” Платона викладені думки щодо суспільно-морального виховання. Зокрема, його вчення про звукоряди наводить приклади впливу тих чи інших мелодичних ланок на свідомість суспільства; дорійський лад спонукав до мирного життя, фрігійський, навпаки, до войовничості. Він глибоко відчував спорідненість музики з процесом психічного життя.

Піфагорові і Платонові музично-теоретичні ідеї знайшли втілення в музично-естетичних поглядах Боеція. Він став “духовним посередником у передачі античної музичної традиції середньовічній культурі” [1, с. 24]. За його уявленням, людська душа і тіло характеризуються внутрішньою гармонією, мірою, а відтак, вони здатні сприймати і відтворювати музику світу, встановлюючи в такий спосіб зв’язок людини з космосом. Суттю боецієвої теорії космічної музики та світової гармонії, яка відображена у “Пораднику з музики”, є співвідношення між небесними сферами та їх відповідність музичним інтервалам. Роздуми Боеція стосовно музики не пов’язані з її виконавським чи практичним аспектом, натомість раціональні засади є основою

для виявлення сутнісних смислових особливостей музики, що в особливий спосіб проявляється у гармонії звуків і є виразом числових пропорцій, математичних співвідношень, які реально існують у світі. Як неоплатонік виокремлює катартичну, очищувальну дію музики, зважаючи на її можливості впливати на розум, емоції, почуття людини та формувати в неї високі моральні якості, налаштовувати думку і волю на добрі та гуманні вчинки.

Один із пізньоантичних трактатів з питань теорії музики, трактат А. Квинтиліана, містить фундаментальний виклад вчення про етос і виховне значення музики, а також розкриває питання смислового зв'язку між принципами організації музичного матеріалу і світобачення. Квинтиліан вказував на важливість живого виконання музичного твору, через який відбувається вплив на слухача, і, водночас, на його виховання.

У філософській думці античності, з одного боку, виділяють погляди на музику етичного змісту – міру впливу музичного мистецтва на зміну характеру людини, з іншого, погляди естетичного характеру – музики як мистецтва для самого естетичного досвіду. Натомість християнство вносить зміни у трактуванні сенсу музики, яка вже не існує сама по собі як мистецтво, лише у Службі Божій знаходить сенс і набуває значення як носія Божої хвали через Слово Боже.

Візантійська музична культура наскрізь пройнята ідеями християнства, які, реалізуючись засобом постійної церковно-музичної практики, мали вплив на виховання і світобачення. Хоча грецька музика була відхилена новою християнською ідеологією, проте теорія тієї ж музики запозичена і введена в навчальний і творчий процес. Ранньохристиянські мислителі мали власне розуміння музики в комплексі музично-естетичних поглядів: земна музика є наслідуванням небесної, а її гармонія – результатом благовоління Творця і Тройці [3, с. 38]. Це підтверджує Іоан Золотоустий: "Зверху прославляє ангельське військо, внизу – люди, які здійснюють службу в церквах… відтворюють те ж саме славословіє. Зверху серафими видають трисвяте, а внизу багато людей співає той самий гимн" [3, с. 37]. Такий принцип поперемінності звучання різних груп голосів втілюється в одному з поширених жанрів церковних піснеспівів – антифоні. Василій Кесарійський був переконаний у тому, що коли співають між собою антифонно "тоді укріплюється віра в серцях прихожан" [3, с. 23]. На стан особливого духовного піднесення і торжества у часі такого співу вказав Іоан Золотоустий, говорячи: "виникає спільне свято для небесних і земних мешканців: одне причастя, одна радість, одна приємна служба… гармонія звуків склалась за благоволінням отця. Вона має злагодженість мелосів зверху і завдяки Трійці" [3, с. 37].

Найдавніші теологічні розважання про музику акцентують переважно на літургічному значенні псалмодії, а також визначають музику як засіб пізнання божої мудрості. Отці Церкви вказували на її надзвичайну гідність і святість: Іоан Хреститель "Хто співає псалми, той наповнений Духом Святим, той, хто співає пісні диявольські, наповнений духом нечистим". Святий Амврозій акцентує на харизматичному значенні співу псалмів: "У псалмі конкурують зі собою: повчання і дія ласки. Людина співаючи знаходить у тому вподобання, і водночас, мимохідь, повчається. Тяжкі настанови не входять їй легко до голови, натомість те, що пізнав за допомогою прекрасного співу, зазвичай надовго залишається в пам'яті" [14, с. 45]. У "Посланні до Колосян" Апостола Павла знаходимо заклик навчати і напоумлювати одні одних, "співаючи Богові з подякою від свого серця псалми, гимни та духовні пісні" (Кол. 3: 16).

Найяскравіший представник філософсько-богословської думки християнства св. Августин (354–430) свої музично-теоретичні ідеї виклав у низці філософських трактатів, зокрема "Про музику". Як один із небагатьох ранньохристиянських теоретиків музики визнавав давню, незмінену грецьку науку про етос у музиці, зокрема, існування взаємного зв'язку між музичним рухом і етосом. Таємниця етичної сили музики полягала на слуховому русі: він стоїть поруч із рухом самої душі, має сили як викликати цей рух, так і відтворювати його. Августин стверджував, що душа як і зірки на небі, перебуває у постійному русі, який будується на сталих відношеннях чисел, відтак визначені мелодії викликають у слухачів визначений рух душі і відповідно впливають на їх почуття. Звідси велика моральна сила музики – викликаючи внутрішню рівновагу, може очищати душу, навіть лікувати хвороби.

Аналізуючи співвідношення між ритмічними і мелодичними тонами, Августин пов'язував їх з тілесними (рухомими) та духовними (вічними, незмінними) числами. Він виділив чотири види тілесних чисел: числа, які звучать і виражають упорядкованість у конструкції самого звука (numeri sonantes); числа-звуки в свідомості слухача (numeri occursores); числа-звуки у творця тону (numeri progressores); числа у пам'яті слухача (numeri recordabiles); число-звук даний через розум як натуральне вміння виконавця (numeri indicialis). Сенс музики полягає в тому, що душа усвідомлює вічні числа тоді, як тіло відчуває враження від смислу. Справжнє отримання задоволення будується на тілесній і духовній гармонії. Ціллю справжнього мистецтва Августин вважав піднесення людини від буденності до вічної гармонії. Вона має очищувальну властивість, оскільки здатна побуджувати у душі слухача свою гармонію, яка приводить у стан любові до Бога. Переконливим доказом переможної сили музики були для Августина його власний досвід музичних "емоцій": "Якже ж плакав, коли зворушений до глибини слухав голоси Твоєї Церкви, які розходилися у солодкому звучанні серед гімнів і пісень! Вливалися вони до вух, а від них просякала до серця правда і розпалювалося від неї почуття побожності, линули сльози і добре мені з ними було" [14, с. 48]. В гармонії об'являється мудрість Творця, вона є творінням і відтворенням Божого, а її "осягнення є найвищим правом мистецтва і водночас найшляхетнішим завданням християнства" [13, с. 69]. Отже, спираючись на античну естетику – від формально-математичних принципів через платонівські ідеї Св. Августин приходить до метафізично-символічної інтерпретації музики. Інакше кажучи, його вчення про музику має виражений християнський стержень.

Літургійні пам'ятки другої половини VII – середини XV століть свідчать про те, що музикою було насичене все богослужіння. Упродовж віків воно впорядковувалось і строго регламентувалося. Музика була одним із вирішальних чинників у тому, що візантійська літургія перетворилася в грандіозне і захоплююче дійство. Вірні зазнавали підсиленого впливу музичного компоненту на їхній емоційний стан.

Піснеспіви могли виконувати хори (інколи з двома антифонними і хором прихожан), які характеризувалися суворою дисципіною. Співаків посвячували в хористи лише після пройденого повного курсу навчання, а деякі з них ставали композиторами. Серед творців візантійських піснеспівів відомі імена – Андрій Критський, Іоан Дамаскин, Косьма Маюмський; діячі Студійського монастиря та монастиря св. Сави; константинопольські патріархи – Герман, Тарасій, Никифор І, Мефодій І, Фотій, Ігнатій; імператори – Феофіл, Василій, Лев Мудрий, Константин Багрянородний; патріарх єрусалимський – Михаїл та ін.

Характерним принципом візантійської музики була відповідність кожного складу тексту одному звуку, що пов'язувалося з важливим завданням музики –

допомогти слухачеві краще зрозуміти і відчути зміст літургійного тексту. Все ж такі обмеження сковували творчу свободу музикантів, і незважаючи на заборони, у рукописах X століття помітний відхід від принципу "склад–звук". Поступово, починаючи з оспівування одного складу двома-трьома звуками до кінця XII століття з'являються розгорнуті вокалізи. До XIII–XIV століття формується новий калофонічний прекраснозвучний стиль, для якого головним є створення яскравого й емоційно впливового музичного матеріалу незалежно від тексту. Творці піснеспівів все ж враховували смислове спрямування тексту, подаючи на початку тему без "калофонії", що давало слухачеві уявлення про тематику твору. Подальші калофонічні розспіви розглядали як музичне втілення теми і сприймали як імпровізацію на "задану тему". Часто на початку і в кінці піснеспівів вставлялись так звані "кратими" – особливі побудови на основі однотипних складів, музичний матеріал яких виражав жаль, страх, радість чи сум. Мелос кратим міг також наслідувати звуки природи, певного інструменту, відбивати інтонації певного народу, що допомагало візантійським мелургам оживити музичний матеріал, використовуючи народні інтонації.

Оскільки калофонний стиль міцно утвердився і широко розповсюдився, церковній естетиці потрібно було знайти аргументи, що доводили б відповідність музики церковним принципам. Виявилося, що ще з часів "божественних пророків" існували кратими з вставками складів, які були таємними посланнями апостола Павла як символи незалежності Бога. Критський монах XVII століття Герасим тлумачив кратими в семантичному аспекті: наприклад, звук "тау" є втіленням святої Трійці, "ро" – основою всього сущого, тобто Бога-Отця. Існували різні припущення щодо походження калофонного співу, причин його появи і поширення. Появу калофонії пов'язували з іменем Івана Дамаскіна, Романа Сладкоспівця, а причинами могли бути як випадковість, так і "стремління до свободи музичного виразу, не скованого синтаксичними межами тексту" [3, с. 147], а також запровадження середньовізантійської нотації. Саме завдяки новій формі нотної фіксації калофонних творів, складна музична тканина стала доступною для виконавців. Не менш важливою причиною успішного утвердження нового музичного стилю були радісний дух споглядання, відродження національної культури і науки в умовах історичних обставин, зокрема, визволення Константинополя 1261 року від півстолітнього латинського панування. Цей етап в історії візантійської музики окреслюється як період Ars nova.

Починаючи з XIV століття поряд із нотним текстом стали фіксувати імена мелургів – творців піснеспівів: Никифор Ітика, Авасіот, Феодор Манугр, Герман – монах, Григорій – доместик, Михаїл Пацад, Клов, Николай Кабан, Карвунаріот та ін. Класичний композиторський період у візантійській музиці починається з творчості Іоана Гліки (XIII–XIV століття) засновника цілої композиторської школи, до якої належали його учні Іоан Кукузель і Ксена Корона, а також Іоан Клад, Іоан Ласкаріс та Мануїл Хрисаф. Рукопис Афінської бібліотеки 1453 року фіксує більше 100 імен музикантів-композиторів.

У період розквіту візантійської музики сформувалося дві сфери науки про музику: musica theorica і musica practica. Важливим джерелом з візантійського музикознавства є трактат ієромонаха Гавриїла з монастиря Ксантопулов (перша половина XV століття), в якому подані уявлення про семантику невм того часу, їх походження і найменування. З пам'яток musica practica вирізняється трактат Мануїла Хрисафа (рукопис 1656 року), основні розділи якого відображають аналіз

специфіки модуляційності кожної тональності, а вступ відтворює художньо-естетичні погляди автора. Трактат цікавий тим, що автор дає практичні настанови у вигляді шести навиків, завдяки яким співець залучається до мистецтва псалмодії: створення відповідних "тезисів" (поєднання невм); записування невм за вимогами мистецтва, не користуючись співацькою книгою; вміння співати різні "матими" без попередньої підготовки; вміння записати або заспівати за слухом або те, що співає інший поет; створення власних "матим"; наявність власної думки про твір [3, с. 171]. Педагогічні принципи Мануїла Хрисафа є відображенням світогляду, характерного для всієї епохи.

Середньовізантійська нотація, суттєво відрізняючись від палеовізантійської наявністю нотографічних символів, що фіксували звуковисотне положення і тривалість звучання, містила певний семантичний спектр. Зокрема, поряд із нотографічними символами – тонами використовувалися позначки інтервального руху – соми (тіло, основа), пневми (вітер, дух, дихання). Окрім відображення інтервальної складової музичного матеріалу, нотація пов'язувалася з поняттям хірономії і містила практичні правила, спрямовані на досягнення звукової якості. Наприклад, коли інтервал потрібно було заспівати різко, з акцентом ставилася "окса", для підсилення напруженості використовували "пентасті", "куфізма" характеризувала стримане звучання, "пеластон" – інтенсивне [3].

Українська співоча культура розвинулася на ґрунті античної філософської думки та природно увібрала риси візантійського мистецтва в дусі християнського світовідчуття. Знаковим для сакральної музики України став період кінця XVI–XVII століть, який позначився стрімким одночасним опануванням кількох європейських музично-культурних епох Ars nova, ренесансу і бароко через освоєння часомірного компоненту в музиці (переходу на нотолінійну нотацію), становлення тонально-гармонічного мислення (акордового багатоголосся) до поєднання різних історично та типологічно музичних стилів і творчих принципів (синтез слов'янських, грецьких, латинських вокально-хорових надбань).

У межах зміни художньої системи синтезуються різні культурні традиції – руський ірмолойний спів, новогрецька та балканослов'янська монодія, запозичене латинське багатоголосся (від простих до фігуральних, концертних форм), нові протестантські співи (канти і псальми). Для освоєння таких інновацій, була сформована система музичного виховання спочатку у братських школах Львова, Луцька, Острога, згодом київської братської школи та Києво-Могилянського колегіуму як осередку нової барокової культури й освіти в Україні.

Музична освіта, зокрема, Львівської братської школи, ґрунтувалася на ідейно-естетичній доктрині, основні позиції якої були викладені у розділі "Четверта мудрость – мусика" трактату "Сказаніє о семи свободних мудростях". Насамперед ідеться про нове мистецтво співу, спрямоване на емоційну виразовість. Акордова, гармонічна узгодженість голосів хору і їх ритмомелодична злагодженість є головними засобами пробудження в людини емоційної реакції. Аналізуючи зміст трактату, О. Цалай-Якименко зазначає: "слухач повинен насолоджуватися звучанням акордів, їх переливів, то "радосних", то "сладосних", які одночасно і хвилюють, і дивують, і збуджують своєю дивовижною красою". Такі естетичні реакції правдоподібно стимулюють духовно-етичні, коли музика викликає "предивную доброту", потребу "всім согласія, любві совокупленія". Нове мистецтво мусикійського багатоголосся "відкривало незнані досі можливості поглибленого єднання з Божественною сутністю через музично-емоційний екстаз – катарсис" [11, с. 28], що підтверджують

слова трактату "сльозні струмені з очей виводить". Перехід від естетики "краси духовної", традиційного ірмолойного мистецтва, де панували стриманість, суворість, емоційне відсторонення, до нової естетики "краси чуттєвої" відбувався через запозичення новогрецького та новоболгарського репертуару.

Особлива увага була звернена до підготовки високопрофесійних співаків, тому навчання музики розпочиналася змалечку одночасно з читанням. У братських школах діти отримували постійний "музичний тренаж", постійну практику акапельного співу. Навчання музичної азбуки та співу за релятивною системою, наочне сприйняття цілості твору (практикувалося зведення усіх голосів багатоголосних творів у партитуру), участь дитячого хору в Літургії, сприяло розвитку в учнів доброго слуху і високої слухової культури.

Аналізуючи характер естетичних уподобань, О. Цалай-Якименко звернула увагу на стиль Київської школи, який був відмінний від львівської і острозької, та зорієнтований на розспівність (київські напіви Блажен муж, О Тебі радується), епіко-героїчну тему (запозичені балканські напіви Херувимська, Хваліте Господа), прагнення "вкорінити в Україні монументальний старокиївський стиль" (цикл напівів зі Служби київської). "Ці різностильові шедеври…" з одного боку, їх єднає "особлива інтонаційна енергія, глибина і сердечність вилитого у співі почуття, з другого – сконцентрованість образів при надзвичайній згармонізованості деталей і форми цілого" [11, с. 37]. Поєднання монументальної епічності з лірико-драматичною образністю притаманне й українському партесному співі.

Завдяки культурно-освітнім реформам митрополита Петра Могили наступний Києво-Могилянський період позначений посиленням пролатинської, західноєвропейської орієнтації, усвідомленням факту народження нового мистецтва хорового співу. Це було системне явище загальнонаціональної культури з такими автономними складниками як "київська нота (музична писемність), київська азбука, граматика (музична педагогіка), київське пініє (творчість), київські вспіваки (виконавство)" [11, с. 38].

До середини XVII століття сформувалися вокально-хорова, акапельна творчість і виконавський стиль. Найбільш раннім документом, який фіксує стан і особливості українського партесного багатоголосся, є трактат "О пінії Божественном" (50-ті роки XVII століття) Є. Славинецького. У трактаті порушено питання професіоналізму у музиці, поширення освіти, удосконалення музичної практики хорового співу. Автор, зокрема, пропагує київський "согласний" хоровий спів як загальнопоширений і вдомашнений в Україні професіональний хоровий спів, подаючи детальний опис його різновидів – акордово-гармонічного та імітаційно-поліфонічного багатоголосся. Вже у титульному заголовку трактату йдеться "Про спів Божественний, побудований за правилами узгодженості голосів… гарний і справді, воістину досконалий" [11, с. 290], декларуючи цим висловом основну мету праці, що полягає в представленні високих рис партесного хорового багатоголосся.

Найголовнішою передумовою естетичної та етичної сили музики є гармонійне та красиве звучання ансамблю. Орієнтуючись на зразкове і досконале київське пініє, автор пояснив яким повинен бути хоровий спів: голоси мають бути акордово узгоджені (мали "согласіє"), а звучання – лагідне, спокійне і прозоре ("умильно", "тихо", "яснозрачно"). У трактаті наголошено роль мистецтва мусикії у всій багатозначності цього поняття: як мистецтво звукової узгодженості голосів (тотожне поняттю "согласіє" (співзвучність) та витонченого голосоведення; як науки про творення співзвуч, про гармонізацію мелодій, про правила компонування

імітаційного багатоголосся; як філософія та граматика, яка оперує інтервальним узгодження голосів; як узгодженість у всіх явищах, відповідно до творчого задуму має двоїсту єдність тексту і мелодії.

На відміну від трирядкового і демественного співу, в якому, на думку автора трактату, немає узгодженості між голосами (при такому співі хор "гуде, як безсловесний, бездушний орган"), імітаційне багатоголосся досконале і прекрасне. Автор звернув увагу на естетично-виховну функцію мусикійського співу: "Прекрасні хорові композиції компонуються для того, щоб світські люди, які приходять до церкви заради слухання хорового співу, одержуючи від нього насолоду, поступово піднімались би і до розуміння досконалого багатоголосся, навчаючись музиці на слух – серцем і розумом" [11, с. 293]. Аналізуючи текст трактату, О. Цалай-Якименко зазначила, що виразова сила божественного тексту та гармонія слова і музики може виявитися лише при узгодженості голосів в "умильному" (лагідному), "тихому" ("з повагом"), "яснозрачному" (прозорим за фактурою) звучанні. У трактаті побіжно порушено питання про ладотональну організацію багатоголосся, хоча спостерігається усвідомлення автором двох протилежних ладових барв –"печальних" та "радісних" акордів, а також розуміння баса як фундаменту акордових послідовностей. Цей "яснозрачний", акордовий, метроритмічно організований київський спів визначає стилістичні засади партесного співу в Україні.

Інша пам'ятка музично-педагогічної літератури – "Наука всея мусикії" анонімного автора, становить ґрунтовний посібник з музичної грамоти, сольмізації та початкової композиції в жанрі партесного співу. Створений на зразок латинських посібників, "Наука" має показові українські особливості, зокрема, ознайомлення учня з двома різновидами написання ритмічних вартостей – київською "чорною" квадратною нотацією та римською "білою" круглою нотою, а також приклади сольмізаційних вправ ґрунтуються на виразному українському мелосі. Особливістю змісту підручника є його спрямованість на якнайшвидше оволодіння учнем практичних навичок, необхідних виконавцеві, регентові чи композитору. Про це свідчить численна добірка сольмізаційних етюдів (на десяти сторінках рукопису) зі складними поєднаннями ритмів, метрів, підстановкою ключів, секвенційних побудов, а також синкоп і пауз. На зразок способу тлумачень візантійських невм, у підручнику при поясненні знака дієза мовиться: "Иді же сіє будет написано, тамо жалости глас іспущати і піти тихо, в полноту" [11, с. 307].

Подорожуючі Україною Павло Алепський (50-ті роки XVII століття) та пастор Гербіній (70-ті роки) описали враження від київського співу: "спів козаків радує душу і зцілює від печалі…, він іде від серця і виконується ніби з одних уст. Вони пристрасно люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії… Псалми та інші гімни там співають різноманітним способом, зберігаючи істинно народну мову, в музичному стилі двома високими голосами за участю тенора і баса в найсолодшій та звучній гармонії. Простий народ у них розуміє, що співає клір…, тому, поєднуючи свої голоси, співає з такою злагодженістю, що відчуваєш себе ніби в Єрусалимі, бачиш образ і дух первинної християнської церкви" [11, с. 43]. "Справді як співається в гармонії псальми й славні, то віра побожних підноситься до тієї міри, що душа в пориві відчуває радощі вічного життя" [6, с. 10].

Педагог реформатор європейського масштабу Микола Дилецький у Віленській редакції своєї праці "Граматика музикальна" (автограф 1723 року) наголошував на "божественному" походженні музики від співу-плачу Адама: "Откуду начало мусикии?

Первою виною быти Бога, второю же виною Адама, перваго певца, иже воспел, яко же глаголет писание". А творчість Дилецького, зокрема, його "Воскресенський канон" став вершиною і водночас підсумком першого етапу розвитку жанру партесного концерту. У партесних композиціях XVII – початку XVIII століть, як зазначила Н. Герасимова-Персидська, "зростає відчуття хору як моноліту, ядром якого є не чотириголосний акорд, а сума тембрів", помітне збільшення ролі горизонтального розвитку, схильність до декоративності з використанням мелодійної орнаментики, використання елементів із західно-європейської музики, ширше розроблення канту в епізодах tutti, ведення українських народнопісенних мелозворотів. Музична мова народної пісні, яку композитори використовували у духовній творчості віддзеркалювала національний "інтонаційний стрій епохи" [8, с. 7].

Здобутки партесної творчості переймає і значно удосконалює епоха XVIII століття – Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. У їхній духовній творчості, зокрема, хоровому концерті, виявилася характерна тенденція кінця століття – підвищений інтерес до втілення в музиці внутрішнього світу людини. Як і в попередні епохи духовна хорова музика була найдемократичнішою галуззю професійного музичного мистецтва, бо виконуючись у церкві доходила до найширшого слухача. Плеканням української хорової культури прославилася Київська Могилянська академія, в якій виховувалися численні кадри співаків, композиторів та диригентів. Хор академії вів різну діяльність: брав участь у богослужіннях, виступав на різних урочистостях академії, практикував виїзні концерти – мандрівки у вільному від навчання часі. Серед інших осередків, де велику увагу приділяли хоровому співові, були музична школа в Глухові та Харківська колегія. До цих хорів залучали кращих співаків із різних місцевостей України. І впродовж кількох десятиліть щороку десятки їхніх вихованців вирушали до Придворної капели в Петербурзі. Професійними хорами славилися й українські монастирі, наприклад, Києво-Печерська лавра, Братський та Почаївський монастирі.

У 40-х роках XIX століття Г. Берліоз залишив відгуки про звучання Придворної співацької капели в Санкт-Петербурзі, яка складалася переважно з кращих українських співаків. Вражений мистецьким співом, досягнутим завдяки "найвищому ступеню досконалості безупинних студій добірних хористів" [12, с. 265] французький композитор відзначив належне інтонування хору (при повільному ритмі створювався "ангельський настрій" звучання), технічну вправність (хористи без допомоги регента "враз переходили з однієї тональності до іншої, з повільного темпу до швидшого, і ретельно зберігали ансамбль навіть при виконанні… речитативів та псальмодій…"), здатність впливати на людські почуття ("звучали інтонації, за своєю напруженістю схожі на зойк душі, вони несподівано хапають за серце, стискають груди і припиняють дихання… усе завмирало в безмежно-невагомому decrescendo; здавалося, що це хор ангелів знімається із землі). Окрему думку Г. Берліоз, висловив щодо духовної творчості Д. Бортнянського, у якій відчувається "справжнє релігійне почуття, а часто й своєрідний містицизм, який викликає у слухача глибокий екстаз" [12, с. 266]. Звичайно, відповідний стан міг охопити людину лише при майстерному поєднанні комплексу композиційних і виразових засобів автора та їх відтворення досконало вишколеним хором.

Тяглість традиції емоційно проникливого хорового співу відчувалася й пізніше, вже у виконаннях хору під керуванням М. Лисенка, Республіканської капели під орудою О. Кошиця та Візантійського хору М. Антоновича. Сучасник М. Лисенка, Л. Ревуцький згадував про один із концертів у межах Третьої хорової подорожі

(1899 року): “Лисенко вмів видобувати з свого хору такі чудові співучі інтонації, так надзвичайно тонко виконував супровід”, “всі слухачі затаїли дух, і нерви дійшли до стану вищого напруження… серед слухачів почулося схлипування і плач” [10, с. 515]. О. Кошиць, який 1921 року розпочав з Республіканською капелою концертну мандрівку країнами Європи, з огляду на суспільно-історичні обставини, змушений був назавжди залишити Україну і поширювати українську пісню далеко за межами батьківщини. Безліч закордонних відгуків про виступи капели О. Кошиця засвідчують надзвичайно високий рівень професіоналізму [5]. По-особливому натхненне і проникливе звучання досягалося завдяки володінню виконавцями різним спектром техніки хорового нюансування в поєднанні з внутрішнім відчуттям національного колориту. Естетику одухотвореного, емоційного виразового і тембрально-повнокровного співу перейняв голландський хор М. Антоновича. Незважаючи на складність опанування незвичної для голландців манери співу, диригентові вдалося наповнити свідомість колективу українською ментальністю шляхом потужного особистісного впливу. Спадкоємцями національної звукової ідеї в кінці XX – на початку XXI століть були хорові колективи під орудою Євгена Вахняка, Богдана Антківа, Віктора Іконника, Павла Муравського, Анатолія Авдієвського та ін.

Упродовж віків український сакральний спів змінював свої мистецькі форми від монодії до багатоголосся, що зумовлювалося певними суспільно-історичними і культурними чинниками. При цьому український храмовий спів сформувався як явище музично-виконавської культури з чітко вираженим естетично-мистецьким компонентом. У монодичному ірмолойному стилі втілюється синкретична взаємодія слова і мелосу, що об’єднуються в глибинному медитативно-молитовному стані. Естетичний аспект присутній у словесно-музичній архітектоніці давньоукраїнських напівів завдяки чергуванню пропорцій, структуруванню музичного часопростору, що зближує монодію з просторовим типом мислення української храмової архітектури. У багатоголосному, винятково акапельному, церковному співі завдяки специфічним можливостям акордики (фонічних і акустичних ефектів фактури) досягається спонтанний глибокий вплив на слухача, вводячи його у стан катарсису.

Спираючись на етично-мистецькі засади, притаманні тисячолітній традиції українського церковного співу, можна визначити основні інтерпретаційні вектори українського сакрального виконавства.

Духовний хоровий спів як важлива й інтегральна складова Літургії має комунікативну роль, яка виявляється через передання змісту Слова Божого та у реалізації апостольської місії Церкви. Музичне наповнення обряду зобов’язане збагачувати наповненість змісту і силу експресії слова. Як зазначав реформатор М. Лютер, музична сфера є першою, безпосередньою інтерпретацією Слова й уможливлює його властиву рецепцію слухачем [14, с. 187].

Величний хоровий спів повинен відповідати прагненню репрезентації: як контексту служіння, так і естетичній специфіці храму. Богослужбовий спів є “свідченням небесної величі та передчуття обіцяного сповнення” [2, с. 57], а його звукова стилістика повинна відповідати стилю архітектури та розпису, утворюючи спільний богослужбовий простір.

Церковний спів мусить відзначатися характером етичним, він повинен бути безпосереднім виливом розмоленої душі. Щоби віддати Всевишньому якнайповнішу і найпобожнішу честь від нас, треба старанно плекати церковний спів, піднести його на мистецький рівень, щоби відвертав увагу слухачів від

пустих думок і образів, а підносив ум і серце до надприродної й вічної краси [9]. Також церковний спів мусить бути стриманим, позбавлений надмірної чуттєвості і пристрасті, у християнському сенсі зберігати міру.

Залежно від таких чинників, як місце виконання сакральної музики, її певна приуроченість та аудиторія слухачів, потрібно враховувати художні ідеали тієї епохи, в яку був написаний і виконується той чи інший духовний твір.

Виконавці сакральної музики завдяки поєднанню молитовного стану своєї душі з багатством технічних та виразових засобів, інтонаційних прийомів та тембрових забарвлень звуковидобування, повинні досягти уподібнення звучання до уявного небесного "ангельського хору".

Список використаної літератури

1. *Боецій Северин*. Розрада від філософії / Северин Боецій ; пер. з лат. А. Содомора. – Київ: Основи. – 146 с.

2. *Гарнонкур Ф*. В мирі Господу помолімся: До богослов'я літургії та християнської єдности / Ф. Гарнонкур; упоряд. О. Турій ; пер. з нім. О. Кончевич. – Львів : Свічадо, 2004. – 232 с.

3. *Герцман Е*. Византийское музыкознание / Е. Герцман. – Ленинград: Музыка, 1988. – 256 с.

4. *Кириченко О*. Особливості сучасної співочої богослужбової культури / О. Кириченко // Культура України. – Вип. 41. – Київ, 2013. – Режим доступу : http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura41/31.pdf

5. *Кошиць О*. З піснею через світ / О. Кошиць. – Київ: Рада, 1998. – 326 с.

6. *Кушнір Б*. Київ 1675 р. в очах чужинця / Б. Кушнір // Новий шлях. – Ч. 9. – 26 лютого 1977. – С. 10.

7. *Лосев О*. Античная музыкальная эстетика / О. Лосев. – Москва, 1960. – 303 с.

8. Партесний концерт / упоряд. і автор вступ. ст. Н. О. Герасимова-Персидська. – Київ, 1976. – 231 с.

9. Про церковний спів: Декрет Львівського Архиєпархіального Собору, читаний 25 квітня 1941 р. / до друку підгот. І. Червінський, ред. Ю. Ясіновський ; Інститут Літургійних Наук Львівської Богословської Академії. – Львів, 2001. – 10 с.

10. *Скорульська Р. М*. Микола Лисенко: дні і роки / Р. Скорульська, М. Чуєва. – Київ : Музична Україна, 2015. – 744 с.

11. *Цалай-Якименко О*. Київська школа музики XVII ст. / О. Цалай-Якименко. – Київ ; Львів ; Полтава, 2002. – 499 с.

12. *Цвенґрош Ґ*. З історії дискусій навколо церковно-музичної спадщини Дмитра Бортнянського / Ґ. Цвенґрош // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том CCXXXII. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 249–266.

13. Augustyna Świętego traktat "O muzyce" / wstęp i przekład Leon Witkowski. – Lublin, 1999. – 272 s.

14. *Waloshek J. Ks*. Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce / J. Ks. Waloshek. – Opole, 1997. – 296 s.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

PHILOSOPHICAL AND ETHICAL DIMENSIONS OF INTERPRETATION OF THE UKRAINIAN SACRED MUSIC

Anastasiia PATER

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Choral Singing,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: apater@ukr.net

The sacred music is the in-depth layer of Ukrainian and world's culture that constituted the ground for development and formation of the Ukrainian vocal-choral musical art. During different stages of cultural and historical development of the Ukrainian people the liturgical singing represented means that formed ethical and moral components of Ukrainian spirituality. In the modern Ukrainian cultural and artistic dimension the tendency towards popularization of church musical culture can be traced. The topical problem these days is performance of sacred music from monodic heritage to modern church choral pieces. First of all performers are interested in the issue of sound generation character, stylistics of the performer, achievement of sound ideal etc.

With the aim of explaining the performance character of the liturgical signing according to Byzantine and Ukrainian ceremonies, the article analyses philosophical and theological experience in relation with the role of music in the Ancient, Medieval and Renaissance epochs. The article also defines key periods in evolution of philosophical, ethic and aesthetic viewpoint on musical art and extent of its impact on interpretation of Ukrainian sacred music.

Based on ethical and artistic principles inherent to millennial tradition of Ukrainian liturgical singing, main directions of interpretation of Ukrainian sacred performance may be defined.

The ecclesiastical choral singing as an important and integral part of the Liturgy has a communicative function due to the transference of meaning of the Word of God and realization of church apostolate. Musical content of the ceremony is ought to enrich word's fullness of meaning and power of expression. The great choral singing should respond to the need of representation.

The church singing should possess an ethic character, it should represent the direct influence of the soul that prays. In order to fully and devotedly honor the Holy Father we should carefully nurture the liturgical singing, bring it to the artistic level for the sake of distracting the listeners from empty thoughts and images and instead helping their hearts and minds to reach heavenly and eternal beauty. Furthermore, the church singing should be moderate, devoid of excessive emotionalism and passion, not to be exaggeration in Christian terms.

The artistic ideals of the epoch during which some sacred piece was written and performed should be taken into consideration depending on such factors as place of sacred music performance, its dedication to some event and the audience of listeners.

The performers of the sacred music, due to the combination of prayerful state of their souls with the riches of technical and expressive means, intonations and voices of sound generation, should reach the assimilation with the imaginary heavenly "angels' chorus".

Keywords: Ukrainian sacred singing, philosophical and ethical thought, choral performance.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 30–36
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 30–36

УДК 792.01:[316.347:316.7]

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ РЕФЛЕКСІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Тетяна БІЛАН

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра культурології та мистецької освіти,
вул. Леся Курбаса, 2, Дрогобич, Україна, 82107
тел.: +380768034171, e-mail: bilangaluk@gmail.com

Наголошено, що комунікативна взаємодія мистецтв пов'язана з діалогом у соціумі, що зумовлює рефлексії самовизначення людини у сучасному світі крізь призму мистецтва. Зазначено, що теорія інтертекстуальності дає нам підстави зробити висновки про те, що свідомість ототожнюється з текстом, а суспільство, історію можна читати як текст, і тоді мистецтво, культура є текстом. Констатовано, що, осмислюючи театральне мистецтво, варто звертати увагу на духовні коди, виявляти приховані смисли та співвідносити їх з культурою того чи іншого етносу, його ментальними особливостями.

Ключові слова: мистецтво, діалог, інтертекст, інтертекстуальність, театральне мистецтво, ментальність, культура.

Комунікативна взаємодія мистецтва пов'язана зі складними процесами, що відбуваються в сучасному суспільстві, а повнота світорозуміння і діалог у соціумі є актуальним і потрібним для становлення сучасного світогляду суспільства – це все призводить до рефлексії самовизначення людини у сучасному світі крізь призму мистецтва, що є творчим відображенням дійсного та уявного світів. Художньо-творча діяльність завжди була і буде невід'ємною частиною духовного самотворення нації, бо саме в ній узагальнено досвід всієї національної культури, втілено своєрідні стійкі риси психології народу, його моральні якості та духовні ідеали. Комунікативна взаємодія мистецтв дає змогу визначити нові підходи до людської діяльності, зосереджуючи в собі як методологічні засади аналізу творчої діяльності людини в суспільстві, так і головні імперативи гуманізації сучасного життя, гармонізації основ соціального буття, переоцінювання людських цінностей. Завдяки комунікативній взаємодії театрального мистецтва визначаємо універсальні умови можливого взаєморозуміння, аналізуємо зміст цінностей у взаємозв'язку з соціальним світом людини, з'ясовуємо нові підходи до розуміння творчої діяльності людини. Слушним, з огляду на вищесказане, є доцільність застосування головних ідей комунікативної теорії не лише в аналізі сфери практичного розуму, а й у дослідженні інших вимірів людського буття, зокрема мистецтві, що дає можливість дискутувати про інтертекстуальні рефлексії театрального мистецтва. Актуалізація аналізованої в статті проблеми детермінує значущість концепції інтертекстуальності ("нової тканини" (Р. Барт) мистецтва загалом і "співприсутності" (Ж. Женетт) інших "текстів" в театральному мистецтві), що не завжди є тільки теоретичним осмисленням сучасного культурного процесу,

© Тетяна Білан, 2016

адже "вона (інтертекстуальність) відповідає на глибинні потреби світової культури XX століття, з її ознаками духовної інтеграції".

Кожен вид мистецтва, з одного боку, спрямований на максимальне виявлення, посилення специфічних і неповторних художньо-мовних особливостей, з іншого – всі вони намагаються враховувати і використовувати досвід інших мистецтв, щоб розширити власні межі та можливості. Особливого значення розгляд інтертекстуальності театрального мистецтва набуває сьогодні, коли екзистенційне філософування відновлює свій розвиток, виступаючи продуктом інтеграції мистецького і філософського мислення, а взаємодія текстів у театральному мистецтві доводить єдність розуміння тексту із саморозумінням його інтерпретатора, що детермінує розуміння цілого тексту або його частин у процесі саморозуміння. Тож, тенденція до індивідуалізації доповнюється тенденцією до взаємодії і синтезу, і, як також відомо, мистецтво є засобом власного розвитку людини, бо створюючи художній твір, вона одночасно формує щось нове у собі (веде своєрідний діалог), і насамперед – здатність творити. Творча діяльність у мистецтві саме тому постає як самодіяльність, самозмінення, саморозвиток людини і, навіть не усвідомлюючи цього, особистість сама неначе перетворює себе у ціль своєї діяльності, об'єктивно виступаючи у цьому процесі як самоціль.

Зміст художньо-образної мови мистецтва як предмета філософського осмислення неможливо висвітлити поза усвідомленням діалогічної сутності мистецтва та культури загалом. Адже семіотична неоднорідність художньої інформації (Ю. Лотман) розвиває інтегративні механізми для умовно-адекватних перекладів з мови одного мистецтва на мову іншого, і відбувається, на думку Я. Данилюка, "креолізація мов", а художньо-мистецьке знання допомагає вичленувати з дійсності те, що дає змогу сформувати світоглядні настанови.

Розмірковуючи про інтертекстуальність мистецтва, варто брати до уваги своєрідний "комунікативний поворот" філософської думки, що виражається у працях М. Бубера, М. Бахтіна, К. Ясперса, П. Рікера та дослідженнях, де безпосередньо проаналізовано ідеї інтертекстуальності: Ш. Гривель, М. Гловінський, Б. Гаспаров, О. Жолковський, І. Ільїн, Дж. Конте, М. Ріффатерр. Важливим у цьому контексті є висвітлення такого явища мистецтва як "інтертекстуальність", що цікаво та ґрунтовно потрактовано у працях Ю. Крістєвої, Р. Барта, М. Ямпольського. Зокрема, Ю. Крістева наголосила, що інтертекст не є зібранням цитат різних авторів, а виявляється простором сходження різноманітних цитацій, предметом яких виявляються будь-які можливі дискурси, з яких складається культура й до атмосфери яких залучений кожен автор [5]. Філософсько-культурологічні дослідження щодо теорії інтертекстуальності дають нам підстави зробити висновки про те, що свідомість ототожнюється з текстом, а суспільство, історію можна читати як текст, і тоді мистецтво, культура є текстом, у філософії інтертекстуальності кожне слово постає стійким смислом. Французький філософ Роланд Барт наголошував, що "кожен текст є інтертекстом", а уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом поглинуті текстом і перемішані в ньому, а "інтертекстуальність – це взаємодія тексту з культурним середовищем в якості впровадження і присвоєння зовнішнього: використання цитат, посилань, алюзій" [1, с. 387]. "Інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти оточуючої культури. Кожен текст становить собою нову тканину, зіткану зі

старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – усі вони поглинені текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до або навколо тексту існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів, вона становить собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок" [1].

Беручи до уваги художньо-мистецький дискурс можемо дискутувати про інтертекстуальність як необмежений у часі діалог текстів, як характерну особливість театрального мистецтва, і культури загалом, як невід'ємну ознаку художньої свідомості, в якій виявляється широкий спектр міжтекстових відносин. Також, трактуючи поняття інтертекстуальність з позиції художньо-образної мови театрального мистецтва, ми можемо говорити про смислотворчу та формотворчу складову мистецького твору, один із засобів вираження авторської позиції, що вступає у діалог з чужими текстами, й глядацької рецепції. Наприклад, "Шекспір запозичав сюжети з багатьох джерел (історія, міфологія, легенди, література, інші п'єси), однак опрацьовував їх настільки, що вони ставали, властиво, його творами" [2, с. 129]. Також візьмемо за приклад до вищесказаного драму-феєрію Лесі Українки "Лісова пісня": маємо у мистецтві низку творів у живописі, графіці, балеті, музиці, кіно. Відомими є живописні полотна М. Г. Дерегуса та живописне полотно В. І. Касіяна "Лукаш і Мавка". Інтертекстуальність прочитується в мові балету (інтертексті) М. А. Скорульського "Лісова пісня", художньо-образній мові однойменного кінофільму Київської студії ім. Довженка та опері Д. Кирейка "Лісова пісня". Як бачимо, театральне мистецтво є складовою частиною системи "символічних форм", які здатні виконувати свою специфічну функцію за умови підтримки іншими мистецтвами, що разом виконують завдання духовного синтезу, дають змогу сформувати мегатексти. Отже, мистецький твір постає завершеною цілісністю, єдність якої визначається єдністю його смислової інтенції, а метою є сугестивне навіювання реципієнтові заздалегідь встановленого смислу, визначеного уявленням про дійсність, що стає повідомленням, призначеним для комунікації. І саме тому інтертекстуальність стає невід'ємною складовою мистецького дискурсу та одним із основних художніх прийомів, адже і еклектичність, і цитування є своєрідною ознакою культури.

Однією з найважливіших граней мистецтва є процес функціонування мистецького твору в суспільстві, апелюючи до людських почуттів, театральне мистецтво формує можливості цілісного світосприйняття, що спонукає до дискусії про взаємозв'язок театрального тексту з іншими текстами, як такими, що вже існували, так і сучасними йому текстами, що призводить до взаємодії сучасних новостворених текстів з реципієнтом та соціокультурним середовищем. Крізь систему художніх образів, символічну мову, використовуючи специфічні засоби і прийоми, театральне мистецтво інтерпретує, осмислює, пізнає світ, і в такому випадку може йтися або про образно-інтуїтивне "поетичне мислення" (за М. Ґайдеґґером), або "поетичне знання" (за Ж. Марітеном). Відтак погоджуємося і ще раз звертаємося до думки філософа та літературознавця Ю. Крістевої щодо інтертекстуальності, зокрема розуміння знаків "культури, їх комбінування і вторинне використання", яке учена називає "інтеракцією", а це дає підстави розглядати інтертекстуальну техніку, що застосовується у мистецтві, тобто "кожен текст вибудуваний з мозаїки цитат, це засвоєння й переінакшення іншого тексту"

[5, с. 66]. За Ю. Крістевою, під інтертекстуальністю розуміємо взаємодію різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті. Дослідниця наголосила, що "будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст є продуктом усмоктування й трансформації якогось іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності й виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню" [5, с. 97–124] та водночас філософ зазначила, що інтертекст "не є цілеспрямованим зібранням цитат, а є певним простором сходження можливості цитації та її виявлення" [5]. У контексті інтертекстуальності будь-який текст стає метатекстом, у якому наявні інтертекстуальні коди, символи, серед яких є ідеї, спільні для декількох текстів, "чужі репліки", цитати, вживаним є поняття "чужого слова", яке тлумачиться як "висловлювання іншого суб'єкта, що спочатку було самостійним і конструктивно закінченим". Враховуючи сказане вище, можна констатувати, що при осмисленні творів мистецтва варто звертати увагу на духовні коди змісту творів, виявляти приховані смисли та співвідносити їх з культурою того чи іншого етносу, його ментальними особливостями. Вчені розглядають менталітет як "традиційний вияв світосприйняття людиною, нацією, народом, зумовлений історичним досвідом і національною культурою", а світогляд є виявом мислення, бо "містить у собі трактування, як правило, філософсько-теоретичного, інтелектуального освоєння світу людиною чи нацією і ґрунтується на світоглядних знаннях, оцінках, переконаннях та принципах практичної діяльності людини" [4, с. 20]. Театральному мистецтву властива висока "чутливість" до всього, що відбувається навколо: до історичних зрушень, до актуальних подій сьогодення чи минулого, будь-який театрально-мистецький текст є своєрідною реакцією на попередні тексти. Розвиток театрального мистецтва має свою внутрішню логіку і характеризується відносною самостійністю та своєрідною внутрішньою детермінацією, що реалізується не тільки в активному використанні акторами та режисерами в нових театральних постановках накопиченого запасу "текстів", а й впливі цього запасу на подальший розвиток театрального мистецтва, його зміст і становлення. Дослідження проблеми національної ідентичності крізь призму театрального тексту, обумовленість її традиціями української духовності потребує глибокого проникнення в "реальні" проблеми національної культури, адже театральний дискурс відображає не тільки сферу образно-художньої творчості, а й науково-логічну, виводячи не лише загальні лінії історичного процесу, але й, виробляючи розуміння конкретної специфіки національно-ментальних особливостей. Учений в галузі театральної семіотики Е. Фішер-Ліхтер зазначила: "ми повинні визнати, що театр не лише засіб трансляції п'єси та її теми. Театр виражає суспільство, у якому існує, через усі наявні культурні системи: живопис, музику, костюм, пластику, жестикуляцію, мову, архітектуру, коментарі і таке інше. Всі ці системи утворюють інтегральну частину культури в цілому, стають внеском до її норм і правил, виражають її знаки і значення. У широкому розумінні, театр залежить від особливостей функціонування і розвитку культурних систем, які він використовує" [6, с. 19–20]. Характеризуючи загальнолюдські аспекти крізь призму театрального дискурсу, варто конкретизувати цю проблему на рівні національної ідентичності та виявляти обґрунтування основних рис менталітету, що дає підстави дискутувати про широке коло проблем, пов'язаних з "убудованістю" функціонування театру як специфічної соціокультурної системи в соціум (театр у системі суспільства, художньої культури,

суб'єкти театральної діяльності). Не викликає сумніву, що інтертекстуальність мистецтва є основним підходом у творенні мистецьких театральних текстів, в яких наявні цитати з інших текстів, адже однією з прикметних рис театрального мистецтва є характер його чуттєвого сприйняття. Театральне мистецтво – це особливий суспільний механізм залучення реципієнта до розуміння такого тексту, яким є вистава, театральне мистецтво є складовим елементом життя особистості, до того ж елементом "наскрізним", тобто таким, що пронизує всі його сфери, і тому спілкування з ним прискорює адаптацію особистості до нових культурних умов. Театр змінювався протягом століть, але залишився невід'ємною частиною в житті людей, без якої наше життя просто неможливо собі уявити. Реальний процес створення і функціонування театрального мистецтва відбувається у специфічній сфері культури, що визначається як художня культура суспільства. Інтерпретація театрального мистецтва відбувається там, де є, за словами Дж. Г. Міда, "значущі інші" (кожний із тих, хто є для нас "значущим"), де є контакт із узвичаєними інтерсуб'єктивними чинниками особистості, такими як традиція, життєво вартісні цінності. Ця обставина багатоаспектно актуалізує проблему творчості, передбачає появу глибоких узагальнень досвіду практичного розвитку творчості в усіх сферах соціальної дійсності. Особлива активізація свідомості засобами мистецтва зумовлена тим, що витвір театрального мистецтва відтворює дійсність, оцінює зображуване, прагнучи виявити його сутність. Таке передавання цінності буття не тільки збагачує реципієнта життєвим досвідом, але й спонукає його до ціннісного переживання, яке становить важливу складову світоглядної позиції, веде до діалогу мистецтв. Театральне мистецтво здатне увібрати й передати всі можливі ситуації взаємодії людини і світу без будь-якого локального обмеження, адже відображенню мистецтвом доступні як матеріальні, так і духовні сторони суспільного життя. Театральне мистецтво цілісно відтворює дійсність: може зберегти матеріальну сторону життя і ті людські стани, ті види людського реагування на дійсність, які з ними пов'язані.

Загалом усі наведені вище роздуми щодо інтертекстуальності мистецтва свідчать про те, що поняття інтертекстуальність – це зокрема текстова інтеракція у межах того ж тексту (Ю. Крістєва) та текстова категорія, що полягає у властивості словесного витвору відтворювати чуже мовлення у формі цитувань, алюзій, ремінісценцій (Т. Єщенко). Наприклад, театральна культура українського народу глибоко закорінена в міфоритуальній архаїчній практиці, в донесених фольклорною пам'яттю архетипах язичницької доби та надбаннях християнської цивілізації. Наявність основних елементів театрального мистецтва у давніх ритуалах, календарній та весільній обрядовості й елементів ритуалу в театральному мистецтві свідчить про генетичний зв'язок між українським театром і ранніми формами культури. Відособлення театру як окремого виду творчості пов'язане з розвитком ігрових форм, що витіснили давню міфоритуальну практику. На новому щаблі розвитку художньої свідомості, ознаменованому утвердженням сценічної гри, відбувалося осмислення тих конфліктів, які потенційно були закладені в ритуалі. У надрах народної творчості витворилися певні художні нормативи і правила, які обумовили сюжетну та образно-стильову єдність різних фольклорних жанрів і ввійшли в художньо-образну систему професійного театру. Ці закономірності еволюції театрального мистецтва свідчать про тісний зв'язок з фольклорними джерелами художньої культури загалом. У драматизованих іграх

знаком – носієм інформації – по черзі виступають словесний текст, фізична дія, пісня, танець, що свідчить про невідокремленість у свідомості творців-учасників вистави різних способів кодування. Цей синкретизм притаманний іграм багатьох народів, але в Україні гармонійне поєднання поетичного слова, музики й танцю зазнало найбільшого розвитку, стало однією з найхарактерніших ознак українського національного театру і саме художній світогляд є своєрідною формою емоційно-ціннісного ставлення до навколишнього буття, що "фокусує смисложиттєві установки та орієнтири людини, виражені у творах мистецтва" [3, с. 57].

Інтенціями сучасної епохи є екзистенційні основи світобуття, зокрема, це відображується у пошуках історико-культурних можливостей розвитку суспільства у векторі гуманістичних цінностей. У контексті стратегії відродження духовності особливо актуальним постає реконструкція усталених філософських концепцій буття людини, які втілені у мистецтві, а інтертекстуальність є виявом творчої діяльності та своєрідною інтерпретативною основою розуміння як театрального мистецтва, так і мистецтва взагалі.

Список використаної літератури

1. *Барт Р*. От произведения к тексту / Роланд Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва : Наука, 1994. – 594 с.

2. *Брокетт Оскар Ґ*. Гілді. Історія театру (10-те видання) / Оскар Ґ. Брокетт, Франклін Ґ. ; пер. з англійської: Тетяна Дитина, Назар Козак, Ганна Лелів, Галина Сташків. – Львів : Літопис, 2014. – 730 с.

3. *Поліщук О. П*. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс : монографія / О. В. Поліщук. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2007. – 208 с.

4. *Русин М*. До історії питання / М. Русин, О. Колесник // Хроніка 2000 : Україна: філософський спадок століть. – К., 2000. – Вип. 37–38.

5. *Kristeva J*. [Text] Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / Julia Kristeva. – New York : Columbia University Press, 1980. – 240 p.

6. *Fischer-Lichte E*. Theatre and the Civilizing Process / Erika Fischer-Lichte // Interpreting the Theatrical Past : Essays in the Historiography of Performance. – Iowa City : University of Iowa Press, 1989. – P. 19–20.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

INTERTEXTUAL REFLECTIONS OF THEATRICAL ART

Tetjana BILAN

Department of Culturology and Ukraine Studies
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
2 Lesja Kurbasa Str., Drohobych, Ukraine, 82107
tel.: (+3803244) 23390, e-mail: bilangaluk@gmail.com

The article emphasizes, that the communicative interaction of different types of art is interconnected with the dialogue in society, which leads to reflections of human's self-

determination in the modern world through the prism of art. The article's author notes, that the theory of intertextuality allows us to come to the conclusion that consciousness identifies with text, while society can be read as text, and then art and culture are text. The article states, that while comprehending theatrical art we should pay attention to spiritual codes, reveal hidden meanings and bring them into correlation with the culture of a certain ethnos, and its mentality.

The article emphasized that communicative interaction of arts helps identify new approaches to human activities, encompassing methodological basis of analysis of society as well as the main imperatives of humanizing modern life, harmonizing the foundations of social life, revaluation of human values. Due to the communicative interaction of arts, universal conditions of possible mutual understanding are defined, analysis of the content of ethics and values in relation to the social world of man is conducted, and we also find out new approaches to human activity. It is a legitimate desire to use the main ideas of the theory of communication not only when analysing the sphere of practical reason, ethics, but also in the study of other dimensions of human life, including the arts, which allows for intertextual reflection on the theatrical art. The intertextuality of contemporary art is the main approach to the creation of artistic texts, on which see quotes from other texts because one of the features of theatrical art is the nature of its sensual perception. Theatrical art is a social mechanism for attracting people to the understanding of the text as a performance, it is an integral part of human life, besides the element of "cross-cutting", one that permeates all its scope, so the communication with it accelerates the adaptation of people to new socio-economic and cultural conditions.

Keywords: art, intertext, intertextual, theatrical art, mentality, culture.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 37–44
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 37–44

УДК 929.7:17.032(477) ФРАНКО І.

ШЛЯХЕТСТВО ІВАНА ФРАНКА ЯК ВИЯВ РОДИННОЇ ТРАДИЦІЇ

Людмила БЕЛІНСЬКА

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (+380322394197), e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com

Зроблено спробу проаналізувати джерела "шляхетної простоти і тихої величі" Івана Франка. Попри саморепрезентацію українського поета і письменника як селянського сина, генеалогія І. Франка по материнській лінії належить до давнього шляхетського середовища. Шляхетські цінності, етос та культура на підсвідомому рівні вплинули на малого Мирона, адже у дитячому віці певний час він виховувався у родині своєї бабусі Людвіки Кульчицької з Гвоздецьких.

Ключові слова: шляхта, етос, цінності, культура, відповідальність.

Чи потрібно рефлексувати довкола теми шляхетства Івана Франка, коли він сам часто наголошував, що є мужицьким чи селянським сином. Чи варто розвивавати цю проблематику, вступати у своєрідну дискусію з письменником і де шукати витоки шляхетності у Франкових генах?

Насправді, не все так однозначно в автобіографічних посланнях І. Франка, де він репрезентує себе як селянського сина. Проблема варта обговорення і дослідження. Сучасні науковці з діаспори та України, як Григорій Грабович чи Ярослав Грицак заперечують селянську генеалогію І. Франка. І мають рацію.

Прикарпатський край походження І. Франка належить до ореолу розташування шляхетських родин. У селах Галичини з давніх-давен проживала дрібна українська шляхта, у XVIII столітті приблизно 65, а наприкінці XIX століття – 250 тис. осіб. Місцями шляхетського осідку на Прикарпатті були села Ільник, Явора, Білина Велика, Гординя, Чайковичі, Сілець, Комарники, Турка, Кульчиці. Українська шляхта мала свою станову ідентичність і постійно її плекала. З часом, коли певна соціальна верства стає своєрідним психологічним цілим, вона набуває психологічної сутності, із системою своєрідних властивостей. Поєднання цих властивостей, їхні особливості формують своєрідний дух соціальної групи, яким вона відрізняється від інших. Відчуття станової спільноти дрібної шляхти формувалося крізь призму уявлень про особливу роль шляхетської верстви у суспільній структурі [4, с. 52–61].

Дрібну українську шляхту в народі називали по-різному: "ходачкова", "чиншова", "околишня", "загонова", "загродова", "загумінкова", "кожушкова", "сірячкова". Представники цієї верстви називали себе "шляхтич", "шляхтянка". Свій статус збідніла українська шляхта оберігала аж до початку XX століття. У XIX столітті її привілеї поволі втрачалися. Однак у селах люди ще до першої половини XX століття пам'ятали про соціальний поділ на "шляхту" і "хлопів". Шляхтичем людина ставала від народження і метричні книги це фіксували. Окремий

© Людмила Белінська, 2016

рядок у всіх метричних книгах аж до початку XX століття відводили походженню. Зміна соціального статусу дрібної шляхти у зв'язку зі суспільно-політичними подіями в Галичині позначилася і на формах її самоназви. Священики наприкінці XVIII – у першій половині XIX століть записували новонароджених, вінчаних чи померлих осіб шляхетного стану як "nobilis" (лат. шляхетний, знаний), на відміну від селян, яких ідентифікували як "rustici" (лат. селянський). Після скасування панщини в Галичині 1848 року осіб шляхетного походження в метричних книгах зазначали як "nobilis Agricola" (шляхтич-хлібороб). Таке означення побутувало до початку XX століття.

Соціальна свідомість стала одним із головних чинників збереження "шляхетської" традиції. Хоча історичні обставини нівелювали будь-які шляхетські переваги, у підсвідомості зберігався різний рівень соціальних статусів шляхти і селян. Шляхта мала важливий привілей – особисту свободу. Факт земельної власності підсилював соціальну свідомість шляхтичів. Чиншова шляхта, яка сплачувала податок – чинш, але ніколи не відробляла панщини, не зазнавала фізичного насилля чи покарань, усвідомлювала свою вищість і прагнула зберегти свій стан. Вона замикалась у своєму середовищі або ж намагалася не виділятись із селянства, пристосувавшись до нових умов. Важливими були шляхетські традиції, передані і збережені з діда-прадіда, але більшість із них нівелювали нові історичні реалії. Нові покоління засвоювали соціальні зв'язки своєї групи, передаючи їх своїм нащадкам, що сприяло збереженню шляхетських традицій, однак вже у видозміненій формі. Хоча дрібна шляхта не була елітою у політичних, економічних, культурних колах суспільства, найбільшою цінністю стало те, що вона зберегла і передала своїм нащадкам основні елементи шляхетної культури, гідності, честі, почуття обов'язку, прагнення отримати освіту. Попри селянське заняття господарством, ментально шляхта відрізнялася від селян. Дбала про свої легіматиційні документи – докази шляхетства, які трепетно зберігалися у бляшаних тубусах – макогонах. Шляхтичі прагнули, щоб хоча б один син, переважно старший, отримав добру освіту і, попри нестатки, могли продати частину землі задля його освіти. Цього ніколи б не зробили селяни.

Шляхта всіляко дбала за чистоту роду і її представники одружувалася лише в межах свого стану. Винятки робилися для тих, кого вважали собі рівним – гідних, економічно незалежних чи авторитетних у громаді осіб.

У домодерних суспільствах Європи шляхта була наднаціональним елітарним станом. Вона внутрішньо диференціювалася, розрізнялася за економічним, символічним капіталом. Однак упродовж століть шляхетський стан сформував спільну ментальність, цінності, код виховання, поведінки, які збереглися в його культурній пам'яті. Найважливіші з них – особиста свобода, незалежність, воля, почуття власної гідності, доброчинність, меценатство, почуття обов'язку стосовно роду, краю, підлеглих.

Незважаючи на втрату привілеїв, заборону шляхетства як стану, відміну титулів, шляхетські родини інтегрувалися у життя суспільства, зайнявши провідні позиції в управлінні, політиці, дипломатії. Колишні представники шляхти досягли нових посад та статусу завдяки освіті, досвіду управління, манерам, культурним надбанням. Це стосується здебільшого шляхетних родин Західної Європи. Щодо країн Центральної та Східної Європи, то тут шляхта була представлена переважно культурним капіталом. З другої половини XIX століття вона трансформувалася у національну інтелігенцію, добивалася розвитку незалежних держав, побудови громадянського суспільства.

Шляхта, як окрема соціальна група, належала до еліти суспільства, мала свої риси ментальності, функції у суспільстві та колективну пам'ять. Українська шляхта, зокрема галицька, стала середовищем, яке підготувало для українства світську та духовну інтелігенцію. Часто вихідці зі шляхетських родин реалізовували свій потенціал на священицькій ниві. Зі шляхти походила левова частка греко-католицького духовенства, яке сформувало національну свідомість українців.

Між польською та українською галицькою шляхтою східного обряду була певна відмінність. При зміні еліт польська шляхта намагалася "залишитися на поверхні", зайняти провідні місця на державній службі, породичатися з великим капіталом. Українська шляхта Галичини, поступово інтегруючись у суспільство з другої половини XIX століття, трансформується у греко-католицьке духовенство, здобуває освіту, займається вільними світськими професіями, залишаючись у тіні, зберігає свою культуру, етос, цінності.

Домінуючою цінністю шляхти на зламі XIX–XX століть, окрім родини, була якнайкраща освіта. Український освічений нобілітет Галичини плавно трансформувався у світську інтелігенцію. Остання, беручи за зразок шляхетні традиції створення об'єднань, створила мережу різних культурних, економічних, політичних товариств галицьких українців. Вони займалися просвітництвом українського народу, піднесенням його національної свідомості, формуванням модерної політичної нації.

Модернізаційні процеси, які прокотилися Європою, Австро-Угорщиною та Галичиною, у другій половині XIX століття спричинили значне зубожіння шляхетської верстви, відміну деяких привілеїв, а згодом і самого шляхетства як стану. Щоб "залишитися на поверхні", шляхта визнає домінантою освіту. Міста Європи масово заполоняє Bildungsadel – освічена шляхта, котра отримує гарну освіту, має добре виховання з дому, шляхетські титули поступово замінилися титулами науковими.

Іван Франко писав про шляхту "ходачкову", етос якої знав зісередини, з дому: "шляхта – се народ український, руський, принаймні по мові". Народні пісні українською мовою з дитинства співала йому мама. І. Франка вражав гонор шляхетського стану, ментальність, відмінна від селянства, намагання всіляко, хоч у деталях від нього різнитися. Хоча зубожіла шляхта вела аграрний спосіб життя, її ментальність відрізнялася від селянської. Вона опиралася на культурну пам'ять свого роду, імена і подвиги предків. На відміну від селянства, шляхта була завжди особисто вільною, фізично і духовно не приниженою, без відробітку панщини, без домінікального суду над собою, з демократичними виборами префекта. Це передавалося на генетичному рівні і підтримувалося комунікативною, у межах трьох-чотирьох поколінь, пам'яттю, розповідями бабусь онукам про родинне дерево, недавно минулі історичні події.

Шляхта дотримувалися хоч мінімальної, але відмінності в одязі з селянами. Одяг з фабричного сукна, стриманих кольорів, блузи без вишивки, прикрашені мереживом. Шляхтичі дещо заздрили кольоровим вишитим селянським сорочкам. Ознакою шляхетства була камізелька, яку берегли.

У церкві шляхтичі стояли окремою громадою від селян. Для демонстрації своєї окремішності шляхтичі організували товариство руської шляхти 1907 року у Самборі.

Одружувалася шляхта з представниками свого кола або з тими, кого вважала собі рівним. Нетрадиційні шлюби, що впадали у вічі, дивували громаду.

Один із таких шлюбів відбувся 7 серпня 1855 року у с. Нагуєвичі. 53-річний удівець, коваль зі Слободи, що коло села Нагуєвичі, Яків Франко (1802 року народження) одружився з двадцятирічною правдивою шляхтянкою Марією Кульчицькою (1835–1872) з дому Миколи Кульчицького Густа. Свідками шлюбу були мешканці Ясениці-Сільної: товариш Якова – agricola Григорій Стронський та nobilis шляхтич Іван де Ґодзюмба Кобилецький.

Іван Негребецький писав: "дивно мені стало, що коли шляхетські традиції були в повній силі, шляхтянка повнородна, 20-літна, виходить заміж за вдівця, не нобіліс, а faber ferrarius – коваля" [3, с. 38].

Такий нерівний, амбівалентний шлюб свідчив, що родина Кульчицьких поважає і визнає рівним собі людину заможну, поважану в громаді, хоч і ремісника – коваля. Яків Франко користувався повагою в односельців, був добрим господарем, власником 24 моргів поля, кузні.

Опікун Марії – її вуйко по матері – о. Іван Ґвоздецькитй дав дозвіл та благословення племінниці на шлюб з Яковом Франком. Вінчання відбулося у церкві у Нагуєвичах, шлюб дав о. Йосиф Левицький – автор граматики руської мови.

Марія Франко з Кульчицьких була вродженою шляхтянкою. Її батько Микола походив з давнього роду Кульчицьких Густ. Дід Марії – Олександер Кульчицький Густ – вроджений шляхтич одружився з Марією Кульчицькою з дому шляхтича Стефана Ільницького та Анастачії з роду Яворських.

Рід Кульчицьких, який належить до гербу Драґо-Сас, – один із найвідоміших наймасовіший серед шляхетських родів, з нього вийшло багато видатних особистостей – військових, священиків, учених. Символіка герба: півмісяць – походить від сарацинів, яку перейняли хрестоносці (символ надії, слави). Ця символіка виражає віру, вірність, успіх, сімейне щастя. У магічних обрядах вона символізує таємницю або срібло. Зірка зазвичай свідчить про прагнення до мети (згідно з лат. висловом Per aspera ad astra, що означає крізь терни до зірок) і є атрибутом волі, натхнення, амбітної мети. Вона може означати, що хтось без вагання взяв участь у битві незважаючи на те, якою буде її фінал, а також вміння бути напоготові, швидкість. Блакитний колір символізує вірність, постійність, чуйність, патріотизм, побожність, довіру.

Кульчицька шляхта належала до гербу Драґо-Сас, шанувала своє походження і пишалася ним. Оскільки Кульчицьких у селі було багато, то кожен рід мав свій "придомок". Загалом придомків Кульчицьких було приблизно 169. Окрім того, поділ на придомки застерігав від одруження з близькими родичами. Отже, у Кульчицях жили Кульчицькі придомку Ручка, Тулюк, Дащинич, Хапко, Климович, Костек, Губ'як, Сметанка, Мілкович, Колодчак, Жигайло, Густ. З часом багато родин втрачали прізвище Кульчицький, а записувалися за назвою придомку. Так у Галичині з'явилося багато Ручок, Колодчаків, Телюків, Костеків, Дащиничів і т. п. Особи шляхетського походження дуже пильно берегли інформацію про свої герби. Родин Кульчицьких, Височанських, Матківських, Ільницьких, Комарницьких належали до гербу Сас. Шляхта дбайливо зберігала документи доказів шляхетства. Ці документи були скруткою з пергаментного паперу, що засвідчував шляхетський стан і зберігався у бляшаному футлярі [2, с. 105].

Незважаючи на зубожіння, заняття землеробством, шляхта підсвідомо завжди відчувала внутрішню свободу, вищість над селянством. Кожен шляхтич знав про своє походження і це додавало йому впевненості. Часто шляхтичі були біднішими, ніж селяни. Станова свідомість дрібної шляхти мала стійкий консервативний

характер, економічний капітал був вторинним. Шляхта прагнула якнайдовше зберегти свої корпоративні інтереси, попри історичні зміни. "Ходачкова шляхта, що хоч і живе в XX столітті, своїм духом стремить ще в середньовічних часах" [5, с. 3].

Мати Марії Франко – Людвіка Кульчицька з Ґвоздецьких. Людвіка походила з дому Василя Ґвоздецького, шляхтича з Підбужа та Юзефи Бзежицької. Людвіка рано овдовіла, залишившись з шістьма дрібними дітьми. Їхнім опікуном був її брат, священник Іван Ґвоздецький. Саме він дав дозвіл та благословення племінниці Марії на шлюб з Яковом Франком.

Найстарший син Миколи (1803–1846) та Людвіки (?–1871) – Іван Кульчицький (1832 року народження) брав участь у польському повстанні 1863 року, під час якого загинув. Ще один син – Леон – офіцер загинув у Львові. Марія була в родині третьою дитиною. Були ще Павло, Гнат, Доміцелла (1844 року народження) [3, с. 35–39].

Отже, Марія Кульчицька походила з давнього шляхетського роду, який дотримувався традиційної культури свого стану, котра довгий час була над національною ідентифікацією.

Як уся європейська шляхта, галицька її складова розвивалася впродовж віків як соціальна група, пов'язана поколіннєвим зв'язком. Родинні традиції та спогади, на основі яких тримався родинний ланцюг, був основою колективної пам'яті. Шляхетний стиль життя, культура були конгломератом переданих через століття соціальних і моральних норм та способу мислення. Ці правила поведінки найбільше виховували і дотримувалися в межах родини. Родинний зв'язок залишався першим пунктом самоусвідомлення, ідентичності, соціалізації. Він тотожний поняттю традиції та передачі досвіду. Дорослі покоління синерґують родинні історії. Це підносить значення власного життя, яке у солідарності з наступними поколіннями, є частиною великого, триваючого цілого. Важливою особливою рисою шляхетської культури була не тільки наявність титулу, а й знання історії поколінь роду, що маніфестувалася у генеалогічних деревах чи хроніках. Шляхта з покоління в покоління розвивалася як міцно пов'язане ціле, з родинними традиціями, спогадами. Це складає основу комунікативної пам'яті, що трансформується у культурну пам'ять.

Поняття комунікативної пам'яті пов'язане зі щоденною вербальною комунікацією у соціальних межах. Важливою рисою комунікативної пам'яті є обмежений часовий простір. Він відповідає кожній усній історії, що охоплює 3–4 покоління (80–100 років) [1, с. 30]. Досвід рідних представлений у реконструйованих наративних життєвих історіях, які уособлюють культурну ментальність та міжпоколіннєві традиції. Наративна реконструкція окремого життя містить посилання на соціальний загал. Комунікативні спогади старших членів родини є переважно епізодичними та спонтанними, не потребують вступу чи окремо відведених годин. Їхня вартість полягає у міжпоколіннєвій комунікації та наративах про особисто пережите на тлі суспільного. Особливо важливою комунікативна пам'ять була для шляхетської культури.

У середовищі шляхетних родичів матері два роки життя провів найстарший син Якова та Марії Франко з Кульчицьких. Він мешкав у домі № 99 у Ясениці-Сільній, у будинку його прадіда Олександра Кульчицького (1779–1849), що вважався сеньйором роду і прожив до 70 років.

Бабуся Людвіка Кульчицька розповідала Іванові Франку родинну легенду про походження роду Кульчицьких зі с. Кульчиці, що коло Самбора і славного родича – героя Відня – Юрія Кульчицького. Можливо, ще тоді Відень став для малого Івана Франка близьким та бажаним.

Якщо ми погоджуємося з Кульчицьким походженням родини, то близька спорідненість з Юрієм Кульчицьким родини матері Франка сумнівна. У Кульчицях Шляхотських до шляхетського середовища належали всі Кульчицькі. Спільне прізвище, герб Драго-Сас ідентифікує родичів. Щоб уникнути шлюбів між близькими родичами, чіткіше ідентифікувати родини, використовували так звані придомки. Франкові Кульчицькі належали до придомку Густ, а Юрій Кульчицький – до Шелестовичів. Однак родинна легенда мала право на існування.

Біографічні і родинні дослідження завжди є пов'язаними між собою. Людина розвивається в контексті родини. На рівні родини особа формує свою первинну ідентичність, чи біографічну, чи статеву, чи рольову. Фундаментальна ідентичність формується з багатьох часткових ідентичностей, взаємопов'язаних між собою. Це поколіннєва ідентичність, вікова, родинна. Впродовж життя додаються й інші ідентичності, які випливають з наступних належностей особи до громади, міста, країни, нації, релігійної громади. Однак найперша ідентичність особистості розрізняється нею у родині, а потім як копіркою, переноситься на подальший розвиток особи.

Взаємини між окремими членами родини утворюють когерентність, сукупність набутого досвіду. Всередині родини досвід стає простором для індивідуального розвитку. Це означає, що між індивідуальним і загальним розвитком членів родини розвивається динаміка. У контексті родини відбувається якісне зростання потенціалу кожного.

Зокрема, М. Гальбвакс, Г. Вельцер та А. Ассман розглядали родину як основну сферу комунікативної пам'яті і соціального життя, яке можна зрозуміти через наступність поколінь з дідів-прадідів. Зі зміною громадських родинних форм, змінюються моделі родинного діалогу, історична картина родинної ідентичності. Розповідні пережиті історії мають емоційне значення. Емоційний вимір трансмісії пережитого досвіду у колі родини, разом з портретами, фото, мають значно більше значення, ніж когнітивні знання історії. Коли хтось від першої особи розповідає історію, тоді родина складається з наративного печворку переживань, спогадів різних членів родини, які формують спільну наративну Ко-Конструкцію.

Перехід від індивідуальної до соціальної пам'яті є переходом від родини до суспільства. "Поколіннєву граматику досвіду" ми створюємо і засвоюємо завдяки кільком поколінням роду. Розповіді про пережите членів родини впливають на подальшу життєву історію людини. Загалом людська біографія є певним містком між минулим та майбутнім. Як історія є вчителькою життя, так і конкретні життєві історії конкретних людей навчають через пережитий досвід. Завдяки дослідженню індивідуальних спогадів, у тому числі й родинних, можна відтворити історичні події, їхній дух, винести певні уроки.

Ще одним героєм для І. Франка під впливом комунікативної родинної історії був вуйко – мамин старший брат – Іван – герой польського повстання.

Шостий і сьомий рік свого життя – два найбільш емоційні дитячі роки – навчався Іван Франко у Ясеницькій школі, виховувався у бабусі Людвіки та вуйка Павла Кульчицького. Образи родинних героїв склали основу Франкового етосу.

Очевидно, що не все з культурного капіталу шляхетства почерпнув письменник. Гідно носити класичний костюм, триматися та поводитись у вишуканому товаристві – це він опанує дещо пізніше. Впродовж років повертаючись до двору шляхетної родини, він зрозумів суть шляхетства, що полягало у жертовності стосовно громадського, у самозреченні в ім'я високого. Івана Франка вразив вірш

одного українського шляхтича, що поповнив ряди свідомої української інтелігенції – Володимира Навроцького. Вірш "Огнева сторожа" присвячений проводу простого люду – соціально відповідальній інтелігенції, яка підхопила гасло своїх шляхетних родів – "шляхетство зобов'язує". І. Франка вразила самовіддана "органічна" праця В. Навроцького на користь несвідомого русинства. Засланий поляками до Ряшева, В. Навроцький ревно дбав за національний, соціальний поступ українського селянства. Іван Франко зацікавився творчим доробком В. Навроцького, опублікував посмертно том його етнографічних праць, планував видати том праць економічних.

До розуміння шляхетського обов'язку спонукала І. Франка також праця над біографією Івана Федоровича, яку йому замовив син – Владислав. Юрій Лотман називає працю з реконструкції життя особистості "археологією культури". Це своєрідне воскресіння давно минулого, що розчинилося в часі, пішло у небуття. Воно схоже на "біографію душі", відтворення пошуків і тривог, визнань і прихованих душевних переживань, помилок і розчарувань, філософської мудрості, життєвої (не)практичності. Написання біографії відомого шляхтича І. Федоровича додало Франкові більшого пізнання шляхетської культури, цінностей та етосу.

Домінуючою цінністю шляхти на зламі XIX–XX століть, окрім родини, була якнайкраща освіта. Український освічений нобілітет Галичини плавно трансформувався у світську інтелігенцію. Остання, беручи за зразок шляхетні традиції створення об'єднань, створила мережу різних культурних, економічних, політичних товариств галицьких українців. Вони займалися просвітництвом українського народу, піднесенням його національної свідомості, формуванням модерної політичної нації.

Шляхетський статус на початку XX століття втратив легітимну силу, формувався стан соціально відповідальної, освіченої верстви – інтелігенції. Шляхта як зникаюче суспільство у модерну епоху, втрачала політичну владу, однак мала надзвичайний культурний потенціал. Шляхетська культура та її надбання стали інструментарієм компенсації втраченої влади [7, с. 134]. Між європейською та українською галицькою шляхтою східного обряду була певна відмінність. При зміні еліт європейська шляхта намагалася всіляко "залишитися на поверхні", зайняти провідні місця на державній службі, породичатися з великим капіталом. Українська шляхта Галичини, поступово інтегруючись у бюргерське суспільство з другої половини XIX століття, трансформується у греко-католицьке духовенство, здобуває освіту, займається вільними світськими професіями. Залишаючись у тіні, зберігає свою культуру, етос, цінності.

Шляхетська верства у модерну епоху виконувала духовну місію шляхом передачі кращих своїх якостей (відповідальності, почуття обов'язку, моралі, гідності, правди і справедливості) іншим спільнотам, передусім – інтелігенції. Це була закваска, що вплинула на ціле тіло.

Хосе Ортеґа-і-Ґасет (Ortega y Gasset) запропонував поділ людства на тих, хто вимогливий щодо себе, бере на себе працю і обов'язок, і тих, хто інертний. До першої групи філософ відносив шляхту у розумінні жертовності в ім'я високого, ідеалу. Шляхетність вважав синонімом напруженого життя, що постійно прагне перевершити себе, прагне дотримуватися чітких обов'язків і вимог. Шляхетне життя філософ протиставляв інертному життю, що статично замикається у собі. Одна з рис еліти (шляхти), яку визначив Х. Ортеґа-і-Ґасет, це відповідальність.

Галицька руська шляхта була містком між Західною та Східною Європою, між європейською та українською ментальністю, між сільською та міською культурою,

між усною та письмовою традицією, символом культурного капіталу і колективної пам'яті. Українській шляхті вдалося зберегти почуття власної гідності. Допомагало усвідомлення того, що з діда-прадіда ніхто в роду не був закріпаченим, не зазнав фізичної кари чи якогось іншого приниження. Це виховало у наступних поколіннях любов до свободи, власної гідності, відповідальності.

Іван Франко усвідомлював відповідальність перед українським народом. Силами націєтворчої інтелігенції поет прагнув перетворити народ у модерну націю. І. Франко свідомо став на бік селянства, відчував себе його опікуном. Франкова ідея – поєднання класичного європейського костюма з народною українською вишиванкою, символом родової пам'яті, здоров'я і краси [6, с. 173] – стала символом опіки інтелігенції над селянством, самовідданої органічної праці на його користь.

Свідомо назвавши себе селянським сином, І. Франко акумулював кращі риси шляхетської культури і присвятив жертовну працю народному поступу. У цьому і полягає тиха велич та шляхетна простота українського Мойсея.

Список використаної літератури

1. *Ассман А*. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман. – Київ, 2004.

2. *Белінська Л*. Національна пам'ять української діаспори США / Людмила Белінська. – Львів, 2015.

3. *Горак Р*. Франкова Ясениця-Сільна / Роман Горак. – Львів, 2015.

4. *Сливка Л*. Історико-соціальні чинники збереження станової свідомості дрібної шляхти в Галичині наприкінці XVIII – на початку XX ст. / Любов Сливка // Кайндль Р. Ф. Нові етноісторичні виміри : матер. II міжнар. наук. сем. "Кайндлівські читання" (Чернівці, 28–29 травня 2005 р.). – С. 52–61.

5. Ходачкова шляхта має голос // Діло. – 1906. – 10(23) квітня. – С. 3.

6. *Черепанова С*. Філософія родознавства / Світлана Черепанова. – К., 2007.

7. *Wienfort M*. Der Adel in der Moderne. Gottingen / Monika Wienfort. – 2006.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

THE NOBILITY IVAN FRANKO'S AS FAMILY TRADITION

Ludmyla BELINSKA

Ivan Franko National University of Lviv,
Departament of Philosophy of Art
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
тел.: (+380322394197), e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com

This article has made an attempt to analize sources of Ivan Franko's «nobble simplicity and quiet grandeur». Despite self-representation of ukrainian poet and author as a son from village, Ivan Franko's genealogy through motherhood depends to ancient noble environment. Noble values, etos and culture on the subconscious level has influenced on little Myron, because being a e child he was bred in his grandmothers Lyudvika Kulchytska family from Gorodetsky.

Keywords: noble, etos, values, culture, responsibility.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 45–52
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 45–52

УДК 78.07.03(477.87)”19”

СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ ХХ століття (джерелознавчі аспекти)

Надія ТОВТИН

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра методики музичного виховання і диригування,
вул. І. Франка, 11, Дрогобич, Україна, 82100,
тел.: (+380973803327, e-mail: tovtin.ni@ukr.net

Досліджено процес становлення музичної культури Закарпаття ХХ століття. Виділено основні чинники, які впливали на розвиток професійного музичного мистецтва зазначеного періоду. На підставі джерельних матеріалів висвітлено основні тенденції й особливості культурно-мистецького процесу регіону. Розглянуто діяльність провідних мистецьких колективів та громадських творчих спілок у контексті розвитку професійного музичного мистецтва на Закарпатті. Приділено значну увагу творчій діяльності митців Закарпатської організації Національної спілки композиторів України. Проаналізовано проводження систематичної роботи з вивчення творчості та пропагування кращих творів закарпатських композиторів. Окреслено шляхи подальших музикознавчих та музично-джерелознавчих досліджень щодо мистецтва історії краю.

Ключові слова: музична культура Закарпаття, музична творчість, закарпатські композитори, мистецькі колективи, джерелознавчий аспект.

Музична культура Закарпаття бере свої витоки ще в глибокому минулому. Однак особливе пожвавлення її розвитку припадає на початок ХХ століття. Багатовіковий період бездержавного існування, економічна відсталість краю, часта зміна політичних формацій – ось низка об’єктивних причин, через які культурно-мистецький процес краю проходив дещо повільніше, ніж у сусідніх землях України, Угорщини, Чехо-Словаччини.

Нові тенденції розвитку музичної культури Закарпаття зумовлені в добу його входження до Чехо-Словацької республіки (1919–1939 років). Ідеться про територію Карпатської України, яка у цей час отримала офіційну назву Підкарпатська Русь. У цей період простежується інтенсивний процес утворення музичних і культурно-освітніх товариств, заснування багатьох хорових та інструментальних колективів.

Однією з перших організацій, яка протягом міжвоєнного періоду найпослідовніше відстоювала на підкарпатській Русі українську ідею, було товариство “Просвіта”. Головою “Просвіти” став діяч українського національного руху в Підкарпатській Русі – Ю. Бращайко, який очолював товариство упродовж усього його існування аж до 1939 року [5, 6].

Загальна демократизація музичного процесу і широкий аматорський рух висунули потребу в кваліфікованих кадрах і зумовили зрушення в галузі музичної освіти. У 1922 році в Ужгороді відкрито першу музичну школу при товаристві “Філармонія”,

© Надія Товтин, 2016

де згодом був створений учнівський симфонічний оркестр. У становленні музичної культури Підкарпатської Русі особливу роль відігравало хорове мистецтво, яке на той час мало тісні зв'язки з процесами національного відродження краю. Тут варто виокремити ґрунтовну монографію "Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX ст." Т. Росул, в основу якої покладено аналіз виконавської і концертної музичної культури Закарпаття [4].

Про історію музичної творчості, у тім числі фольклористики теж сказано немало, як відомими вченими, так і дослідниками-початківцями. Приміром, зокрема, заслуговують на увагу праці Ф. Колесси, В. Гнатюка, Д. Задора, В. Гошовського, З. Василенко, О. Рудловчак, Г. Конькової, І. Хланти, Л. Мокану, В. Пагирі, Т. Росул, В. Мадяр-Новак, Я. Рак, Н. Піцур та інших в історико-культурному та фольклористичному контексті. Праці Ф. Стешка, Ю. Ясіновського, Ю. Медведика присвячені опрацюванню низки важливих рукописів щодо питань вивчення літургійної та паралітургійної традиції краю XVIII – початку XX століття. Чимало розвідок присвячено творчості визначних композиторів, вихідців із Закарпаття, приміром, монографія О. Зінькевич та розвідки Ю. Чекана про симфонічні твори різних жанрів Є. Станковича, дипломна робота Р. Бачинської про С. Мартона та інших сучасних музикознавців. Отже, зроблено немало, але, попри все, ще залишаються неопрацьованими хоча б основні масиви рукописних та друкованих матеріалів, які зберігаються в архівних інституціях краю, зокрема в бібліотеках, архівах та музеях Ужгорода, Мукачева, Берегового, Хуста й інших міст. Ці матеріали не атрибутовано, не систематизовано та не введено до наукового обігу. Тому дослідницької роботи ще чимало. З огляду на це у статті тільки побіжно окреслимо шляхи подальших музикознавчих та музично-джерелознавчих досліджень щодо мистецької історії краю у другій половині XX століття.

Отже, після визволення області та возз'єднання її з Україною, музичне життя Срібної Землі набуло нових мистецьких вимірів. Наприклад, було створено декілька державних професійних мистецьких установ, аматорських художніх колективів та громадських творчих спілок. В області та за її межами стали відомими державний заслужений Закарпатський народний хор України (художній керівник і диригент хору – заслужений працівник культури України Наталія Петій-Потапчук), камерний хор управління культури ОДА – "Cantys" (художній керівник – заслужений артист України Еміл Сокач), Симфонічний оркестр Закарпатської обласної філармонії (головний диригент оркестру – Вікторія Свалявчик-Цанько), камерний оркестр при обласній філармонії (керівник Владислав Юрош), заслужений ансамбль танцю України "Юність Закарпаття" (художній керівник – народний артист України Михайло Сусліков), народна чоловіча хорова капела "Боян" Ужгородського державного університету (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Петро Рак), народна чоловіча хорова капела вчителів Мукачівського району (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Федір Турянин), зразковий хор хлопчиків та юнаків Мукачівської державної хорової школи (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Володимир Волонтир), дитячий ансамбль школи народного танцю "Джерельця Карпат" (художній керівник – заслужений працівник культури України Михайло Сачко), народний вокальний ансамбль "Красія" (художній керівник – заслужений працівник культури України Наталія Петій-Потапчук), зразковий дитячий хор "Едельвейс" (керівник – заслужений учитель України Золтан Жоффчак) та інші. Із творчою діяльністю філармонії пов'язані імена відомих діячів культури:

народних артистів України Михайла Гречка, Клари Балог, Марії Зубанич, Петра Матія, Івана Поповича, Степана Гіги; заслужених діячів мистецтв України Віктора Теличка та Володимира Волонтира; заслужених артистів України Еміла Сокача та Олександра Садварія та інших. Вони не тільки беруть активну участь у концертному житті Закарпаття, але і самі є авторами та організаторами цікавих музичних проектів.

Тож, як бачимо, музичне життя Закарпаття XX століття є досить інтенсивним. Найкращі музиканти і педагоги Ужгородщини, серед яких – В. Ромішовська, К. Воска, Я. Ґергелі, С. Хосроєва, В. Богородський, Й. Базел, Й. Гарчар скеровували нове покоління музикантів на шлях професіоналізму. Упродовж тривалого часу фактично сформувалася музична еліта регіону: композитори Д. Задор та І. Мартон, відома оперна співачка Г. Ципола, скрипаль М. Копельман, віолончеліст М. Шутко, фольклорист В. Гошовський, мистецтвознавці Е. Кобулей та С. Арпа, активний музично-громадський діяч Т. Боніславський та інші.

У середовищі прекрасних виконавців і педагогів розвивалася й композиторська школа, відомими представниками якої були Д. Задор та І. Мартон. Зокрема, з класу І. Мартона вийшло чимало молодих музикантів – майбутніх співаків, інструменталістів. Насамперед, треба назвати одного з найяскравіших сучасних українських митців – Є. Станковича, який розпочинав свій шлях в Ужгороді, навчаючись на баяні в І. Мартона. Саме І. Мартон відчув в юнакові композиторський талант і зародив у ньому інтерес до музики композиторів XX століття.

Серед послідовників І. Мартона були М. Попенко, заслужений артист України, А. Затін, член Спілки композиторів Росії, який живе і працює в Мексиці, В. Теличко, який сьогодні представляє мартонівську композиторську школу в Ужгороді. Своєю композиторською працею вони популяризують народнопісенну спадщину краю та продовжують композиційні ідеї свого вчителя в обробці народної пісні. Відомі й імена сучасних композиторів Закарпаття – Василя Гайдука, Івана Керецмана, Оксани Лиховид, Наталії Марченкової, Володимира Волонтира та багато інших.

Свій внесок у формуванні музичної культури краю в 70-х роках зробив талановитий музикант, композитор, випускник Ленінградської консерваторії М. Лєвін (клас Б. Тищенка), який викладав в Ужгородському музичному училищі теоретичні дисципліни та композицію. І хоч М. Лєвін працював в Ужгороді лише кілька років, сучасні композитори, які вчилися в нього – В. Теличко, А. Затін, М. Кадар, – згадують про величезний вплив його творчої особистості на формування їхнього світогляду. М. Лєвін прищепив своїм вихованцям інтерес до композиторської техніки та основних стильових напрямів XX століття. Це, безперечно, вплинуло на формування їхнього композиторського письма.

Новим етапом у розвитку культури Закарпатської області стало створення 1983 року хорової школи хлопчиків та юнаків у Мукачевому. Організатор і художній керівник хору – випускник Київської Державної консерваторії, член Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії імені Д. Задора, – Володимир Волонтир. Хормейстер хору з часу його заснування – Оксана Волонтир.

За ці роки творчої діяльності колектив досяг значних успіхів в естетичному вихованні підростаючого покоління та презентації хорового мистецтва в Україні. У 1985 році Постановою колегії Міністерства культури України хору присвоєно почесне звання “Взірцевий”. А в 1989 році для організації чіткої і послідовної системи виховання хорових співаків та диригентів, за ініціативою В. Волонтира

на основі хору було створено експериментальну хорову школу, яку 1991 року реорганізовано у державну хорову школу хлопчиків та юнаків – одну з перших в Україні.

Унаслідок багаторічної, наполегливої праці вдалося вивести молодий колектив на обшири широкого визнання в Україні та за її межами. Тепло і сердечно вітають мукачівців слухачі Києва, Львова, Ужгорода, Полтави, Хмельницького, Чернівців, Івано-Франківська, Коломиї. Високу оцінку одержали їхні виступи у Москві (Росія), Тарту (Естонія), Ризі (Латвія), Каунасі (Литва), в концертних залах Угорщини (Будапешт, Вац, Солнок, Ніредьгаза, Шарошпоток, Копошвар), Польщі (Мєлєц, Ченстохова), Югославії (Суботіца), Чехії (Прага), Словаччини (Кошіце, Пряшів, Вранов, Собранці), Бельгії, Іспанії, Франції, Німеччини, Австрії. Хор – лауреат багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів. Концертні програми хору становлять: українська хорова класика (Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко), західно-європейська класика (Й. Бах, В. Моцарт, Дж. Перголезі, Д. Палестрина, Ф. Шуберт, Й. Брамс, А. Брукнер), твори сучасних українських та зарубіжних композиторів, українські народні пісні та колядки.

Мукачівська хорова школа хлопчиків та юнаків першою в Україні працювала за експериментальним планом. Вона стала своєрідним методичним центром, на базі якого проходили практичні семінари, на які приїжджжали хормейстери з усіх куточків Закарпаття, а також інших областей України за практичним досвідом, порадою, програмами, репертуаром. “Хор хлопчиків і юнаків м. Мукачево – один з кращих хорів в Україні”, – стверджувала професор Галина Виноградова (м. Київ) [1].

У розвитку музичного мистецтва і культури краю значну роль відіграє творча діяльність камерного хору “Cantus”. Колектив був створений 1986 року за ініціативи заслуженого артиста України Еміла Сокача. За цей час хор встиг себе зарекомендувати високопрофесійним не тільки на Закарпатті, а й за межами області, “Cantus” – лауреат міжнародних хорових конкурсів, учасник багатьох національних та міжнародних хорових форумів та фестивалів в Угорщині, Словаччині, Польщі, Австрії, Італії, Німеччині, Великій Британії, Франції, Швейцарії та США. У репертуарі хору – духовна музика, музика Ренесансу, українські народні пісні, твори українських композиторів-класиків та сучасних композиторів. Програма колективу охоплює найцінніші досягнення світової хорової музики та збагачує загальний мистецький рух.

Упродовж 90-х років потужніше про себе починають заявляти нові композиторські кадри. Зі створенням професійної творчої спілки композиторів питання було значно складнішим, як з огляду на специфіку та складність професійної композиторської творчості, так і в зв’язку з тим, що в повоєнному Закарпатті більше двох професійних композиторів одночасно не працювало аж до 1990-х років.

З 1939 по 1963 роки в Закарпатті жив і творив Дезидерій Задор – випускник трьох факультетів Празької консерваторії, блискучий концертний піаніст, прекрасний композитор, фольклорист, музично-громадський діяч. Дезидерій Євгенович 1946 року був прийнятий у Спілку композиторів СРСР, відповідно, і в Спілку композиторів УРСР. І в ті часи це сприймалось як підтвердження найвищого ступеню професійності, творчої зрілості.

З 1949 року членом Спілки композиторів СРСР був учень Д. Задора – Іштван (Степан) Мартон, настільки яскраво обдарований музикант, композитор, що його прийняли в спілку без вищої композиторської освіти. Ці дві постаті багато в чому

визначали розвиток професійного музичного мистецтва в Закарпатті, до їхніх суджень, думок, порад прислуховувалася влада, і частину творчих мрій вдавалося реалізувати. Завдяки Д. Задору з 1947 по 1951 рік в Закарпатті працював штатний симфонічний оркестр, і його більш пізнє відновлення було пов'язане з ним же, а також з іменем І. Мартона. Завдяки І. Мартону у великому залі Закарпатської філармонії 1974 року був встановлений концертний орган. Не без підтримки Д. Задора й І. Мартона створено камерний оркестр Закарпатської філармонії. Окрім цього, чи не в усі огляди, конкурси, фестивалі обов'язково запрошували головою журі професійного композитора – Д. Задора, пізніше І. Мартона. Обидва надавали регулярну допомогу численним композиторам – аматорам, а І. Мартон близько 20 років вів факультатив з композиції при Ужгородському музичному училищі [3]. Завдяки цьому професійними композиторами стали Євген Станкович, Анатолій Затін (Мексика), Катерина Ендрик (Угорщина), Віктор Теличко, Володимир Волонтир.

Але двох членів Спілки композиторів для створення власної обласної організації на той час було недостатньо. Закарпатський осередок Спілки композиторів України юридично був оформлений 26 грудня 1994 року, і першими членами осередку СКУ стали Іштван Мартон, Наталія Марченкова та Віктор Теличко. Хоча неважко зрозуміти, що певну роботу закарпатські професійні композитори проводили і до цієї дати.

Першими і досить помітними мистецькими заходами були фестивалі музики Євгена Станковича та Мирослава Скорика, які пройшли з великим успіхом, всеукраїнським та міжнародним резонансом в 1995 та 1997 роках у Мукачевому та Ужгороді. Беспеpечною є думка автора цих рядків, – голови Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України, піаніста і композитора, заслуженого діяча мистецтв України Віктора Теличка: "Фестивалі музики одного композитора (Є. Станковича, М. Скорика) в Україні та в творчій біографії цих композиторів взагалі відбулись вперше і саме на закарпатській землі!" [5].

Окрім того, за ініціативою провідних митців краю (В. Теличка, Е. Сокача) набувають популярності також такі фестивалі, як "Музичне сузір'я Закарпаття", фестиваль сучасної духовної музики, Всеукраїнський пісенний фестиваль ім. М. Машкіна, міжнародний фестиваль для дітей "Інтерлялька", "Юні віртуози", дитячий пісенний фестиваль "Золотий нарцис" та інші, які проводили в різних містах області.

Особливо заслуговує на вирізнення фестиваль "Музичне сузір'я Закарпаття". Саме він став першою ластівкою в масштабному об'єднанні композиторсько-виконавської еліти Закарпаття та України, а також зарубіжжя.

Фестиваль "Музичне сузір'я Закарпаття" веде свій початок з літа 1998 року. Йогозапочатковано з ініціативи диригента заслуженого академічного Національного симфонічного оркестру України, заслуженого артиста України, свалявчанина Віктора Плоскіни та голови Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України Віктора Теличка. Організатори фестивалю чітко визначили мету акції: популяризація музичних досягнень кращих наших земляків, незалежно від місця їх проживання, а також запрошення в наш край мистецьких колективів держави та зарубіжжя, які мають прямі чи опосередковані зв'язки із Закарпаттям або тільки починають їх налагоджувати [5, с. 54].

Музичне життя Ужгорода збагачувалося новими подіями, які привертають увагу мистецької громадськості не тільки Закарпаття, а й усієї України. Починаючи

з 2001 року кожної весни проходить фестиваль сучасної духовної музики. Ідея цього фестивалю визрівала роками, її реалізував Еміл Сокач – талановитий музикант, керівник хору "Cantus". Етапами на шляху до цієї серйозної митецької акції були започатковані ним свого часу Різдвяні концерти, цикли "Українська духовна музика", "Музика великого посту" і багато інших надзвичайно цікавих програм, на яких зростав професійний рівень хору. Це він уперше в Ужгороді започаткував чудову традицію проведення концертів у храмі.

Однодумцями Е. Сокача були учасники першого фестивалю, серед яких піаніст Й. Ермінь (Львів), мистецтвознавець Ю. Чекан (Київ), композитор і диригент В. Рунчак (Київ), камерний оркестр "Leopolis" (Львів), ансамбль "Кластер" (Львів), які спільними зусиллями створили це свято музики. Успіх проведених фестивалів сучасної духовної музики незаперечний "як з погляду на його високий професійний рівень, так і розуміння необхідності в наш час просвітницько-виховної роботи через посередництво мистецтва" [2, с. 65].

За період останнього десятиріччя XX століття музичне життя Закарпаття набуло нових рис. Воно збагатилося новими іменами, музичними колективами, творами, музичними проектами. Особливої уваги не тільки для Закарпаття, але і загалом для України набули конкурси молодих виконавців – міжнародний дитячо-юнацький мистецький конкурс "Срібний дзвін", міжнародний конкурс юних піаністів під керівництвом Анатолія Затіна (Мексика) [2, с. 62].

Анатолій Затін – наш земляк (народився в Ужгороді) – композитор, піаніст, диригент, професор університету м. Каліма в Мексиці, після переїзду ставзасновником Міжнародної Академії ім. А. Затіна. Більше десяти років він впроваджував вітчизняну систему музичного виховання. А. Затін є засновником Міжнародного конкурсу піаністів в Ужгороді, який уперше було проведено 2001 року.

За активного сприяння Закарпатського осередку СКУ успішно проходять авторські концерти членів СКУ, викладачів Ужгородського музичного училища ім. Д. Задора Василя Гайдука, Михайла Керецмана, Віктора Теличка, Наталії Марченкової, Володимира Волонтира, Віктора Янцо, авторські концерти директора обласного будинку народної творчості Василя Кобаля, художнього керівника обласної філармонії Федора Копинця. У 2000 році наш земляк Василь Гайдук став лауреатом III премії Всеукраїнського конкурсу "Псалми третього тисячоліття" за твір для чоловічого однорідного хору "Вислухай мене, мій Боже справедливий" у виконанні Національної чоловічої заслуженої академічної хорової капела ім. Л. Ревуцького. Твори В. Теличка неодноразово виконував Ужгородський струнний квартет у Німеччині, зразковий дитячий хор "Едельвейс" в Австрії, Угорщині, Румунії. Твори В. Волонтира – в Іспанії, Італії, Португалії. Завдяки постійним концертам при повних і переповнених залах без перебільшення, до культурного життя почала активніше залучатися молодь та інші верстви населення. Творчість Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова, В. Губаренка, Л. Дичко, І. Щербакова, Г. Гаврилець, Ю. Ланюка, Є. Іршаї стала значно "ближчою" закарпатському слухачеві.

На сьогодній день в Закарпатському осередку НСКУ музикознавці ведуть постійну копітку збирацько-пошукову робота зі систематизації архівів життя, творчості та музично-громадської діяльності Д. Задора, І. Мартона, С. Хосроєвої, П. Милославського тощо. Викладачка Ужгородського музичного училища ім. Д. Задора Ярослава Рак в 1997 році видала монографічний нарис (уперше!) про життя і творчість Дезидерія Задора. Збірка користується попитом у багатьох

областях України. У дослідженні зроблено спробу створення цілісного уявлення про творчу діяльність та спадщину засновника Закарпатської професійної музичної культури – Дезидерія Євгеновича Задора. В 1998 році викладач Ужгородської ДМШ ім. П. І. Чайковського Наталія Піцур випустила в світ невелику монографію про життя і творчість Іштвана Мартона.

Також триває планомірна систематична робота з вивчення творчості закарпатських композиторів та пропагування кращих творів сучасних композиторів. Вийшли з друку музичні збірки Д. Задора, І. Мартона, В. Гайдука, В. Волонтира, В. Янцо. Завдяки ініціативі і великій роботі осередку Ужгородське підприємство "Ліра" надрукувало монографію О. Зінькевич "Симфонічні гіперболи. Про музику Євгена Станковича". Наслідком захисту кандидатської дисертації Тетяни Росул стало видання монографії "Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття". У монографії досліджено процес становлення та розвитку музичної культури Закарпаття першої третини XX століття. Л. М. Мокану стала головним редактором і упорядником збірки статей, есе, мемуарів "Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення". Збірка вперше в культурологічній історії Закарпаття подала масштабну панораму культурно-мистецького життя Срібної Землі впродовж останніх 100 літ. Автори достойно презентують його яскравих представників у контексті загальноєвропейського мистецького життя та водночас досліджують непрості реалії сьогодення.

Завдяки ентузіазму закарпатських музикантів та появі 2004 року в Ужгороді талановитого оперно-симфонічного диригента, випускниці Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Олени Короленко практично відродив свою діяльність Ужгородський симфонічний оркестр [6, с. 100–110].

Суспільно-політична ситуація другої половини XX століття не дозволяла композиторам краю звертатися до духовної музики. Але з настанням горбачовської відлиги та, особливо в час Незалежності України, постала можливість створювати та популяризувати релігійну музичну творчість. Промотором цього напряму музично-творчої думки став І. Мартон. Символічно, що він звернувся до жанру меси саме в часи демократичні, оскільки йому довелося відійти від літургійної музичної практики ще у другій половині 40-х років, тобто в час підпадання закарпатських земель під комуністичну та антирелігійну ідеологію.

Джерельну базу дослідження історико-культурного екскурсу нашого краю для сьогоднішніх науковців становлять архівні матеріали, що зберігаються в Державному архіві Закарпатської області (ДАЗО) в м. Ужгороді та Береговому, Закарпатському краєзнавчому музеї. Велику цінність становлять матеріали фондів, які зберігають документи різних аспектів. З погляду їх значущості це є темою для подальших наукових студій щодо музичної культури краю.

Список використаної літератури

1. *Конькова Г.* Спрага музики: паралелі і час спогадів / Г. Конькова. – Київ : КомбіЛТД, 2002. – Кн. 1.

2. *Мокану Л.* Вікно у світ музики (Замітки з фестивалів сучасної духовної музики) / Л. Мокану // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. – Ужгород : Карпати, 2005.

3. *Піцур Н.* Іштван Мартон: Творчий портрет / Н. Піцур. – Ужгород : Редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998.

4. *Росул Т. І.* Музичне життя Закарпаття 20-30-х рр. XX століття : монографія / Тетяна Іванівна Росул. – Ужгород : ПоліПрінт, 2002. – 208 с.

5. *Росул Т.* Фестивальна панорама Ужгорода / Т. Росул // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. – Ужгород : Карпати, 2005.

6. *Теличко В. Ф.* Композиторська творчість у Закарпатті: історія та сучасність Закарпатської організації НСКУ / В. Ф. Теличко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2007. – Вип. 68.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

FORMATION OF MUSIC CULTURE IN TRANSCARPATHIA OF THE 20th c. (source study considerations)

Nadia TOVTYN

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of technique of musical education and conducting,
11 Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100
tel.: +38097-38-03-327; e-mail: tovtin.ni@ukr.net

The article is dedicated to studying the process of the music culture formation in Transcarpathia of the 20-th century. The main factors to make influence on the development of the professional musical art during the period mentioned have been singled out. Based on original source materials, the main tendencies and peculiarities of the regional processes in arts and humanities have been elucidated. The leading bands and performance groups, as well as public creative unions and their activity have been cosidered within the framework of the professional music art development in Transcarpathia. Much attention is paid to the creative activity of the artists belonging to the transcarpathian branch of the National Composers' Union of Ukraine. Systematic studies on Transcarpathian composers' best works and their promotion has been analyzed. Possible further studies in musicology and music sources in the history of arts in Transcarpathia of the 20-th century have been outlined.

Keywords: musical culture of Zakarpattia, musical creativity, composers of Zakarpattia, Artistic groups, source-aspect.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 53–60
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 53–60

УДК 784.4(477.83-25)»18/19»

УКРАЇНСЬКА ПІСЕННО-ФОЛЬКЛОРНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ЛЬВОВА КІНЦЯ XIX–XX СТОЛІТЬ

Андрій КОВБАСЮК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова,18, Львів, Україна, 79008
тел.: 097-94-95-255; e-mail: zoryana@email.ru

Розкрито пісенно-фольклорну складову львівської музичної культури кінця XIX–XX століть. Виокремлено осередки популяризації народної пісні у Львові. Проаналізовано вплив народної пісні на історичний розвиток музичного життя Львова кінця XIX–XX століть.

Ключові слова: українська народна пісня, музична культура, музичне життя Львова.

Народну культуру та мистецтво українців слушно вважають одними з найбагатших надбань культурної спадщини європейських націй. Відомо, що українська культура володіє розкішною пісенною спадщиною, яка породжена фольклорною традицією та опосередкована через творчість великої кількості мистців. Саме з цієї причини вивчення впливу народної пісні на формування регіональної музичної культури має важливе значення і є актуальним об'єктом наукових розвідок.

Попри всі відмінності в мистецькому розвитку різних регіонів України, друга половина XIX століття всюди позначена опануванням і переосмисленням "інтонаційних кодів" української народної пісні у професійній музичній культурі. Відбувається процес формування глибоко народного й реалістичного мистецтва. Великий інтерес у зв'язку з цим викликала народна пісня. Фольклористи, композитори, виконавці беруть активну участь у збиранні народної пісні, її художній обробці, виявленні її специфічних особливостей.

Висвітленню мистецтвознавчого аспекту розвитку музичної культури в Галичині присвячені роботи численних музикознавців та літературознавців-фольклористів (М. Загайкевич, Л. Кияновська, С. Павлишин, Г. Нудьга та ін.). Особливу увагу в наукових працях приділено вивченню тих процесів, які виокремлюють характерні риси становлення національних форм культури у Західній Україні, зокрема Галичини, як центру, що сфокусовано їх узагальнює (Н. Кобрин, Н. Костюк, Л. Кияновська, Н. Майчик, М. Черепанин та ін.).

Основними рушійними чинниками розвитку галицько-української музичної культури кінця XIX–XX століть у контексті національно-культурного відродження, як зазначає Н. Кобрин, були: "суспільно-національна значимість музики; просвітництво; музикальність українців; професійність; становлення національного музичного стилю; поширення національної культури у світі; збагачення культури світовими здобутками" [5, с. 8].

© Андрій Ковбасюк, 2016

Для західноукраїнського мистецтва цей етап культурного життя характеризується передусім постійною орієнтацією на фольклор, на те, що для української культури вельми важливим є пісня, епос, обряд. Саме пісенність – не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія, з її стійкими метафорами, символами, персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент художнього мислення в професійне українське мистецтво. Українська пісенність використовувалася також як форма, що надавала широкі можливості для реалізації просвітницьких прагнень галицької інтелігенції.

Музично-суспільний рух концентрувався у хорах і музичних гуртках при різних товариствах та у спеціальних музичних установах. У 1838 році було засновано одну з найвідоміших музичних організацій Львова – Галицьке Музичне Товариство (ГМТ). З утворенням цього Товариства розпочався новий період у розвитку професійного мистецтва Галичини. Від цього часу розпочинається славна історія професійних музичних закладів у Львові.

Залежно від походження, місця і функцій у суспільстві, естетичного рівня, виокремлено: церковні хори, що формували пласт масової музики; хори й оркестри при товариствах певного фахового чи соціального складу (найвідоміші – академічний хор “Бандурист”, хори та оркестри ремісничого товариства “Зоря”, оркестр товариства “Основа”); хорові та музичні гуртки культурно-просвітніх товариств (“Руська Бесіда”, “Просвіта”, “Муза”); музичні гуртки товариств (“Січ”, “Сокіл”, “Пласт”); спеціальні музичні організації (хорове товариство “Боян”, що мало у Галичині орієнтовно 25 філій.

Діяльність “Боянів” переважно ґрунтувалася на пропаганді народних пісень й досягнень української професійної музики, попри те, що у їхньому репертуарі були й твори світової музичної спадщини.

І саме хорові товариства переважали у музичному житті Львова та й усієї Галичини, бо за їхнім типом організації наприкінці XIX – початку XX століть виникатимуть численні дочірні товариства в різних містах Галичини (яскравий приклад – виникнення розгалуженої мережі “Боянів”). Отже, їхнє значення для розвитку української музичної культури важко переоцінити [4, с. 76].

Метою культурно-мистецьких товариств було залучення широких верств населення до музичної й пісенної культури; підтримка художньо обдарованої молоді; пропагування національного мистецтва й культурних цінностей у найвіддаленіших куточках західноукраїнських земель; розширення мережі культурно-мистецьких освітніх установ; координування їхньої діяльності.

Давні традиції має музично-театральна культура Львова. Українська народна музика була невід’ємною складовою побутово-реалістичного і романтичного театрів, доповнювала його психологічну дію, чіткіше окреслювала людські характери. Тут багато важив неповторний чар української народної пісні. Народна пісенна творчість пов’язана і з розвитком професійної української музики XIX століття. Українська пісня звучить у багатьох музичних виставах [4, с. 43].

Велику роль у культурному житті не лише Львова, а й усієї Галичини, відіграв мандрівний музично-драматичний театр, створений у 1864 році при українському товаристві культурно-освітнього спрямування “Руська Бесіда”. Із перервами цей мистецький колектив проіснував більше півстоліття – до Першої світової війни. Українські народні пісні й танці, як основа музичних номерів театральних п’єс, виконували важливу драматургічну роль: музика була органічною та невід’ємною частиною сценічної дії.

Наприкінці XIX століття тлумачення народнопісенних образів стає більш опосередкованим. На перший план виходять узагальнення тих драматичних колізій, які у фольклорі є носіями певних світоглядних ідей, про це свідчить багаторазовість художнього звернення до сюжету пісні "Ой не ходи Грицю", з використанням у якості першоджерела сюжетів з актуальною для народного життя проблематикою ("Украдене щастя" І. Франка). Цю зміну у поглядах на роль пісні у театральному мистецтві ілюструє полеміка, яку розгорнув І. Франко на сторінках тогочасної преси [3, с. 20].

Тож варто зазначити, що народна пісенна творчість пов'язана і з розвитком професійної української музики XIX століття. Визначним стало те, що у театрі, крім видовищної функції, українська народна пісенність починає виконувати й психологічну. Її засобами автори прагнути розкрити не тільки характерні риси художніх образів, але й проілюструвати розвиток покладених в їх основу драматичних колізій. Українську пісенність використовують як форму передачі актуальної інформації, що допомагає сприйняти і довести зміст до глядача зрозумілою йому мовою.

Народна пісня посідала вагоме місце у творчості провідних оперних співаків, які походять з українського середовища Галичини, – О. Мишуги, М. Менцинського, С. Крушельницької, М. Голинського. Саме з народною піснею пов'язані перші кроки їхньої співацької практики, адже вони виховувалися на матеріалі українських пісень, а згодом і популяризували їх.

Зокрема, С. Крушельницька завжди долучала до своїх концертних програм українські народні пісні, які безмежно любила. Непрості суспільно-політичні умови, що не сприяли розвитку тогочасної української культури, не дали змоги зреалізувати С. Крушельницькій свій талант на батьківщині. Та де б не виступала знаменита співачка, вона завжди відчувала себе українкою і прославляла свій народ, його пісні. Вихована на українській народній пісні, вона зробила її невіддільною від своєї особистості. Близько сотні народних пісень входило до її пісенного репертуару. Співачка залучала до програм і пісні інших народів світу, проте завжди закінчувала концерт українською. "Вона мені як храм. Я чую в ній органи", – говорила вона про українську пісню [2, с. 36].

Також С. Крушельницька часто приїжджала до Львова упродовж 1893–1914 років і виступала як солістка у Шевченківських концертах хору "Боян" зі співаками О. Мишугою, М. Левицьким, М. Менцинським, Й. Шиманським, Ф. Лопатинською. В її сольному репертуарі основними були арії з опер, твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка і народні пісні. У 1898 році С. Крушельницька провела концертне турне у Львові, Стрию, Станіславі (нині Івано-Франківську), Коломиї, Бережанах, Перемишлі. Про участь співачки у відзначенні 100-літнього ювілею М. Шашкевича у Львові писав С. Чернецький: "Станула на естраді повитана бурею ентузіастичних оплесків пані С. Крушельницька... За винятком двох італійських пісень, співала самі українські твори з пам'яті, співала так, як лишень Крушельницька вміє співати українську пісню, вкладаючи в її виконання цілу свою пребагату душу" [2, с. 97].

Відомо, що з піаністом-композитором Б. Дрималиком вона виступала майже у всіх великих містах та селах Галичини, і часто безкоштовно. Як зазначив І. Майчик: "Можна сказати, що Соломії Крушельницькій належить пальма першості щодо популязизації української народної пісні" [2, с. 25].

Ще один співак світової слави М. Менцинський виконував та популяризував за кордоном українські народні пісні поряд із творами західноєвропейської класики.

У статті "Модест Менцинський і українська пісня" С. Людкевич писав: "Модест Менцинський з самого почину своєї кар'єри ставився до української пісні, а головно до Лисенка з великим пієтизмом… І хоч як нині відчужився Менцинський у своїм приватнім житті від нас, то одна хвилина його виступу на естраді перед нами з цими кількома піснями була і буде цілком достатньою для того, щоб його відразу з'єднати з нами, щоб ми побачили в ньому знов рідного "Модзя", хоч і співака-артиста європейської міри" [7, с. 204–205].

Програма кожного сольного концерту М. Менцинського вміщувала камерні твори українських композиторів й українські народні пісні. У 1914 році перед поїздкою в Галичину М. Менцинський з Кельна сповістив своєму братові Ф. Колессі таке: "Я вибираюсь на 27 червня до Львова на концерт. Хочу в першій точці співати 3–4 народні пісні: а) "Ой, ходив чумак"; б) "Ой, не світи, місяченьку"; в) "Ой, не стелися, хрещатий барвінку"; г) "Ой, я нещасний, що маю діяти?" – або щось у тім напрямі. Може ти зробиш, яку пропозицію? Будь такий добрий" [7, с. 25].

Отже, відомі співаки, які походили з Галичини, виконували українські народні пісні чи не на кожному своєму концерті, інтерпретуючи її ніби згусток людського життя, що узагальнює духовно-творчі потенції українства. Високохудожня творчість українських співаків С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Менцинського та інших уможливлювалася не лише завдяки впливові італійської вокальної традиції, але й фонетичній довершеності української мови та самобутності багатовікового мелосу нашого народу.

Таким способом, відбувалося піднесення української пісні до професійного рівня. Важливим аспектом функціонування фольклорного матеріалу в співацькому репертуарі є жанр камерно-вокальної обробки, а також наявність рис фольклорного мислення в оригінальній композиторській творчості.

Національно-культурні процеси, що відбувались у Галичині, також великою мірою вплинули на творчість галицьких композиторів XX століття. Їхній доробок характеризує активне засвоєння народнопісенного словника. Як зазначає Н. Майчик, особливостями вокальної творчості композиторів Львова цього періоду є розвиток етнорегіонального інтонаційного словника (опора на бойківський, лемківський, гуцульський, подільський фольклорні діалекти та наслідування методів і прийомів колективного вокального та інструментального музикування [6, с. 12].

Особливою рисою творчості видатних галицьких композиторів є те, що вони втілюють у творах не лише власні творчі задуми, особисте чуття, а й чітке уявлення про образно-емоційну природу національного фольклору.

Звертаючись до фольклорної спадщини, В. Барвінський виявляв дуже обережне ставлення до народної теми. Він уважав, що народна пісня це діамант, шліфований віками. Тому композиторові залишається тільки уважно вдивлятися в бездоганну лінію граней і підібрати відповідну оправу. Особливість обробок В. Барвінського випливає зі специфіки української народної пісенності: це опора на поліфонічність, що випливає з традицій українського фольклору, а також завершеність і ясність форми ("Ой ходить сон", "Ягід-ягілочка", "Ой ходила дівчина беріжком", "Чи ти вірно мене любиш") [1, с. 3].

До національних фольклорних витоків у своїй вокальній творчості також звертався С. Людкевич. Його обробкам народних пісень притаманні такі засади:

тонке відчуття народно-пісенної системи, яка в будь-якому типі обробки залишається центральним елементом, виразно прослуховується і всіляко акцентується фактурними, гармонічними, регістрово-тембровими прийомами. Обробки народних пісень композитор писав переважно на підставі особисто записаного і дослідженого фольклорного матеріалу ("Марусенька по саду ходила", "Дала-с мене мамцю", "Ой ти дівчино зарученая", "Ой там із-зі гори", "Ой, співаночки мої" та ін.).

Народнопісенний фольклор мав величезний вплив на формування композиторського стилю М. Колесси. Він усе життя звертався до фольклору та вважав народну музику основою професійної творчості. Значну частину його вокальних творів становлять обробки лемківського фольклору, для високого голосу в супроводі фортепіано, підготовані у 1933, 1969 та 1973 роках (значна частина з них увійшла до збірок "Українські народні пісні Лемківщини" та "Обробки народних пісень". Циклічні форми обробок представлені композиціями, об'єднаними на підставі регіональної спільності: "Пісні з Гуцульщини" (для високого голосу, 1970, для баритона 1978), "Три гуцульські закарпатські пісні" (1978), "Три народні пісні села Ходовичі" (для високого голосу, 1980).

Вокальній музиці належить чільне місце й у творчому доробку А. Кос-Анатольського. Це – одна з найбагатших і найяскравіших сторінок музичної спадщини мистця, адже пісенність була основною ознакою його творчої ментальності. Обробкам народних пісень А. Кос-Анатольського притаманна більш безпосередня опора на коломийкові ритмоформули, танцювальні жанри (гуцулка, аркан, тропотянку) та певні прийоми народно-інструментального сольного та ансамблевого виконавства, елементи звуконаслідування, гостроінтервальну гуцульську ладовість. Наприклад, обробки народних мелодій "Ой п'ю ж-бо я горілоньку" та "Ой прийшов я до двору", написані на замовлення С. Крушельницької, стали окрасою її сольних вечорів. Також композитор створив солоспіви, на кшталт народної пісні та фольклорні обробки ("Одкаль соненько сходило", "Ти до мене не ходи", "Чотири воли пасу я").

Також у своїй творчості звертався до буковинського та бойківського регіонального фольклору Є. Козак. Успіх і визнання принесли йому пісні "Вівчарик" на слова Г. Коваля, "Верховино, мій ти краю" на народний текст, численні обробки буковинських та галицьких народних пісень.

Яскравим представником індивідуального трактування регіонально-характерного фольклорного матеріалу у поєднанні з полістильовими орієнтаціями був професійний фольклорист Д. Задор. Саме це визначило центральне місце у вокальному доробку обробок народних пісень для голосу й фортепіано "Глибока криниця", "Пішов Іван в полонину косити", "Серед села дичка", "Легіники", "Гей, Іване", "Порізала-м перстик" та інші. У львівський період власної творчої еволюції Д. Задор продуктивно працював над жанром обробки народної пісні, який віддзеркалює його погляди на фольклорний артефакт як узагальнений носій регіонального колориту. В його основі лемківський фольклор, особливо поширений у середовищі львівських митців. Композитор поміркований у новаціях, однак, зберігаючи недоторканність фольклорного зразка у вокальній партії, намагається тонко декорувати текст інструментальними засобами.

Наймасштабнішу частину творчого доробку І. Майчика становлять обробки народних пісень (близько 120 зразків). Вагомим внеском у вітчизняну

фольклористику став його збірник "Українські народні пісні Лемківщини в запису та обробці І. Майчика 1980 року".

Пісенну традицію Галичини підхопили Богдан Янівський, Володимир Івасюк, Ігор Білозір, що у популярній пісенній формі плекали національний дух і спиралися на джерела українського, головно, карпатського фольклору [4, с. 89].

Варто зазначити й те, що український пісенний фольклор мав великий вплив на становлення музичної освіти Галичини, що починаючи з другої половини XIX століття позначена розгортанням музично-освітньої роботи та активізацією багатьох хорів під керуванням відомих диригентів М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Ф. Колесси. "Їхня активна творчо-педагогічна діяльність включала в себе боротьбу за музичну освіту на національно-пісенному ґрунті з урахуванням усього найціннішого з педагогічного досвіду сусідніх народів" [8, с. 43].

Після впровадження реформи шкільництва уперше за всю історію української музичної освіти з'явилася національна за змістом програма, в основу якої покладено концептуальне положення про українську пісню як могутній чинник національного виховання дитини.

Корифей української музики С. Людкевич, який розпочав свою педагогічну діяльність на початку XX століття, чітко визначав головні напрями розвитку музичного виховання школярів, головним з яких було широке використання народнопісенної творчості як навчального матеріалу. В підручнику "Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу" С. Людкевич розглядав її як основу розвитку національної музичної культури й важливий дидактичний засіб музичного виховання дітей. Шлях до пізнання підростаючим поколінням історії, традиції рідного народу С. Людкевич вбачав саме через народну пісню. Для співу автор пропонував народні пісні в укладі М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Матюка.

Західноукраїнські композитори неодноразово зверталися у своїх збірках для дітей до народних пісень (зокрема, В. Матюк – у збірці "Руський співаник для шкіл народних", у підручнику з музичної грамоти "Малий катехизм із музики"). Значної уваги народній музиці на Буковині надавав С. Воробкевич у педагогічному посібнику "Співаники" (у 4-х частинах). Його ідеї плідно розвинув та реалізував у власній музично-педагогічній діяльності Д. Січинський, який створив збірки народних пісень, котрі широко використовували вчителі у шкільній практиці.

Значними явищами галицької музичної педагогіки та видавничої справи стали посібник "Співаймо" (1926), "Збірка народних пісень" (1927) та "Шкільний співаник" Ф. Колесси, виданий 1925 року, відзначався методичною продуманістю, доступністю матеріалу, взятого з народної пісенності; завдяки чому Міністерство освіти у 1927 році затвердило цей співаник як підручник для шкіл з українською мовою навчання в Галичині [8, с.98].

Отже, для народів, які перебували під владою іноземного панування, народна творчість ставала важливим засобом самоусвідомлення, відчуття належності до певної нації. Тому самосвідомість української нації протягом століть бездержавності потужно реалізувалася у музичному мистецтві (найбільше у пісенній творчості) як у формі національно-суспільного самовираження. Тільки завдяки цьому українцям вдалося побутувати як нації і не загубити своєї культури.

Українська пісня у всі часи мала не лише художнє, а й громадське значення, функціонуючи як "один з елементів, що об'єднують людей, полегшують їх

організацію і спільну діяльність з метою національного відродження" [3, с. 19]. Вона стала не лише компонентом духовної надбудови, але й засобом виховання, національної самоідентифікації, виконувала конкретні естетичні, соціально-комунікативні функції.

В українському професійному мистецтві більшою мірою, ніж у багатьох інших національних культурах, зберігся і всебічно розвивається зв'язок з фольклорними витоками. Саме тому серед української інтелігенції – письменників, філологів, істориків, музикантів, композиторів зростало зацікавлення фольклором рідного краю. У вокальній та хоровій музиці великого поширення набув жанр фольклорної обробки (опрацювання народнопісенних зразків професійними засобами), народні пісні служать мелодичною основою для вокальних, інструментальних творів, оркестрових композицій, що свідчить про їхній потужний естетично-художній потенціал.

Пісенно-фольклорна складова у музичному житті Львова кінця XIX–XX століть була представлена в багатьох напрямах, а саме: в художньо-сценічній діяльності, виконавській інтерпретації, композиторській стилістиці та в музично-освітній сфері.

Отже, питома вага народної пісні в напрочуд інтенсивному музично-культурному житті Львова кінця XIX–XX століть була значною. Більше того: рівень пісенної культури народу Галичини є яскравим показником його загального духовного розвитку.

Список використаної літератури

1. *Бабинець Н. Д.* Обробки народних пісень для голосу з фортепіано Василя Барвінського : метод. Рекомендації / Н. Д. Бабинець. – Львів, 1993. – 21 с.

2. Віночок Соломії Крушельницької: Поезії і музичні твори. Висловлювання визначних діячів культури. Репертуар співачки / упоряд. П. Медведик. – Тернопіль, 1992. – 128 с.

3. Іван Франко про музику / упоряд. Т. Коноварт. – Львів. 2006. – 120 с.

4. *Кияновська Л. О.* Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Л. О. Кияновська. // Syntagmation : збірка наукових статей на пошану професора С. Павлишин. – Львів, 2000. – С. 87–99.

5. *Кобрин Н. В.* Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук. – Львів, 2010. – 24 с.

6. *Майчик Н. Т.* Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини XX століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав / Н. Т. Майчик. – Львів, 2012. – 24 с.

7. Модест Менцинський. Спогади / упоряд. М. Головащенко. – Київ : Муз. Україна, 1978.

8. *Черепанин М. В.* Музична культура Галичини (друга половина X1X – перша половина XX ст.) / М. В. Черепанин. – Київ : Вежа, 1997. – 14 д.а.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

UKRAINIAN SONG FOLKLORE COMPONENT OF LVIV MUSICAL LIFE LATE XIX–XX CENTURY

Andrij KOVBASYUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of theater studies and acting,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
tel.: 80979495255; e-mail: zoryana@email.ru

In the article disclosed the folk song and music part of Lviv culture of the late XIX–XX centuries. Thesis there is determined pockets of popularizing folk songs in. The influence of the folk songs of the historical development of the Lviv musical life of the late XIX–XX centuries.

Folk song and part of the musical life of the city late XIX–XX century was represented in many areas, such as: art and the stage of activity, performance interpretation, style and composer in musical and educational spheres.

Consequently, the share of folk songs in a surprisingly intense musical and cultural life of the city late XIX–XX centuries was significant. Moreover, the level of song culture of the people of Galicia is true and vivid indicator of the overall spiritual development.

Keywords: Ukrainian folk song, music culture, the musical life of the city.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 61–68
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 61–68

УДК 78.01:930.2]:069.02(477.83-21)»17»

ДО ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИКАЛІЙ МУЗЕЮ “ДРОГОБИЧЧИНА” (Дрогобицький ірмолой кінця XVII століття)

Павло СТЕЦЬКІВ

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра методики музичного виховання та диригування,
вул. Івана Франка, 11, Дрогобич, Україна, 82100
e-mail: pavlostetskiv@ukr.net

Історія музичного життя Дрогобича та Дрогобиччини періоду XVIII – першої половини XX століть цікава сторінка національної культури. У фондах державного краєзнавчого музею “Дрогобиччина” зібрано чималу колекцію унікальних музикалій. Тому постає питання їх виявлення, археографічного опрацювання та введення до наукового обігу.

Варто відзначити, що вже частково опрацьовано низку важливих рукописних джерел з історії Дрогобича та краю. Зокрема, це стосується унікального Дрогобицького ірмолою кінця XVII століття. Вже виявлено інтерес до цієї пам’ятки відомого дослідника сакральної музичної творчості професора Юрія Ясіновського, місцевих дослідників (Юрій Медведик, Леся Косаняк, Михайло Сипа та ін.). Однак цей унікальний рукопис тільки частково проаналізований з джерелознавчого та музикознавчого поглядів.

Дрогобицький ірмолой – унікальна пам’ятка української церковної музичної культури. Він вирізняється деякими особливостями свого репертуару, цікавими маргіналіями, які стосуються історії музичної культури, освіти у Дрогобичі XVIII століття.

Ключові слова: Дрогобич, музей, археографія, історія музики, ірмологіон, ірмолой, Юрій Ясіновский, Юрій Медведик.

Історія музичного життя Дрогобича та Дрогобиччини заслуговує на те, щоб ця сторінка національної культури періоду XVIII – першої половини XX століть була висвітлена на рівні архівних музичних джерел (музикалій) системно та об’єктивно. Сьогодні вже маємо чимало важливої інформації та ґрунтовних досліджень окремих сторінок історії музичної культури Дрогобича та краю, тобто Дрогобиччини. Однак численні лакуни необхідно нарешті заповнювати, тим паче, що тепер вже немає жодних ідеологічних перепон щодо висвітлення музичної культури Дрогобиччини. Зрозуміло, що без опертя на праці попередніх дослідників, на джерела з архівних інституцій не тільки музею “Дрогобиччина”, але й інші, це важке та необхідне завдання виконати неможливо, адже кожне виявлене джерело само по собі далеко не завжди дає змогу відтворити реальну картину музичного світу Дрогобиччини від початку XVIII до середини XX століть.

Доцільно відзначити, що вже частково опрацьовано низку важливих рукописних джерел з історії Дрогобича та краю. Зокрема, це стосується унікального Дрогобицького ірмолою кінця XVII століття, який завдяки професору Юліанові Корчинському було збережено у власній книгозбірні, а тепер рукопис передано

© Павло Стецьків, 2016

на зберігання до дрогобицького музею та становить його окрасу. Важливо, що вже виявлено інтерес до цієї пам'ятки відомим дослідником сакральної музичної творчості професором Юрієм Ясіновським, місцевими дослідниками (Юрій Медведик [7; 8], Леся Косаняк [6], Михайло Сипа [9] та ін.). Однак вони цей унікальний рукопис проаналізували тільки частково з джерелознавчого та музикознавчого поглядів. Загалом цей збірник, а також інші музикалії музейних фондів недостатньо атрибутовано, систематизовано та – найважливіше – не введено до наукового обігу. З огляду на це й постає питання створення спеціального джерелознавчого дослідження, яке б допомогло розв'язати цю наукову проблему.

Рукопис потрапив до музею 2001 року, як вже згадано, з приватної бібліотеки професора Юліана Корчинського (1921–1990), знаного хормейстера, багатолітнього керівника Заслуженого Прикарпатського ансамблю пісню і танцю "Верховина". Тепер пам'ятка зберігається у рукописному фонді музею (шифр: КВ 13090/Ст. 129). Доцільно зауважити, що рукопис весь чи певний час період використовували при богослужіннях у нині неіснуючій дрогобицькій церкві Св. Трійці (функціонувала до середини XIX століття у середмісті Дрогобича на Малому Ринку). Як ірмолой потрапив до професора Ю. Корчинського – невідомо.

Першою цю пам'ятку до наукового обігу ввела науковий співробітник музею "Дрогобиччина" Л. Косаняк, яка датувала збірник 1724 роком, згідно з наявними у збірнику маргіналіями [6]. Зокрема, серед них є такі: "Бил тут раб Божий на ім'я Іван, Попович Селецький при храмі Святой и Живоначалой Троици за дяка […] року 1724, місяця юлія, дня 24 […]" (арк. 260)[1].

Однак, на думку відомого знавця української та східнослов'янської гимнографії, ранньомодерної доби Ю. Ясіновського, який безпосередньо 2004 року у музеї теж ознайомився з ірмологіоном, рукопис дає підстави датувати його останньою чвертю XVII століття, а попович Селецький походив з приміського села Солець. Припущення стосовно датування він зробив на основі філіграней збірника, які згідно з каталогом відомого литовського філігранолога Едмундаса Лауцявічюса датуються від 1675 до 1680 роками [17, с. 192].

Окрім 1724 року, є ще й маргіналь, в якій рік ще раніший: "Року Божого 1720, місяца априля […] так гриміло, же чути було по всей земли. За великого кроля Августа в той час була пшеница по золотих 8, жито по золотих 4, ячмінь добрий по золотих 2, овес по золотих 1 і грош" (арк. 214). Беручи до уваги заперечення Ю. Ясіновського та датування Л. Косаняк, а також маргіналь зі згадкою про 1720 рік, все-таки видається, що ірмолой укладено якщо й не в останній чверті XVII століття, то, принаймні, на межі XVII–XVIII стліть, або ж і початку XVIII століття. Чому так, бо треба зважати й на запис такого змісту: "Сей Ярмолой святой живоначалной троици града Дрогобича церкви […] отдален 1718 [р.] октобрія 31" (арк. 219). Слово "отдален" може означати або "викрадений" з церкви, або комусь "позичений" та ще й на довгий час. Бо чому ж тоді міщанин Іван Гуревич у черговій маргіналії вважав за потрібне наголосити на своїй офірі церкві: "Цей Ірмолой оправив багатогрішний раб Божий Іван Гулевич коштом своїм і за одпущеніє гріхов своїх Року Божого 1730, щоб єго хлопець Михайло учився на тому Ярмолої борзо сам" (арк. 34–39). Прикметно, що, окрім фундування коштів на оправу, дізнаємося, що його син по цьому ірмолої ("ярмолої", так теж нерідко писали) "учився" співу чи музичної

[1] У маргінальних цитатах намагаємося зберегти деякі лексичні, графічні та стилістичні особливості мови покрайніх записів.

теорії, ймовірно, при одній з місцевих тогочасних братських шкіл, і міг мати якихось 7–10 років. Відповідно батькові могло бути десь близько 30 років. Ось і виходить, що фундувавши власні гроші, Гуревич-старший, міг бути причетним до того, щоб реставрувати (відновити) оправу ірмологіона. Щоправда, і вона не витримала плину часу, систематичного використання рукопису у літургійній практиці, бо у музеї вже зберігається у помітно пошкодженому стані: без початкових та прикінцевих аркушів.

Фізичний стан пам'ятки по-науковому скупо оцінив Ю. Ясиновський: "У давній оправі: дошки в шкірі з орнам[ентальними] витисками, оправа не держиться блоку книжки" [13, с. 192]. Можна лиш уточнити та додати: втрачено також металеві або мідні жуковини; на верхній крищці оправи, в центрі, наявне тиснення з зображенням розп'яття Ісуса Христа. По краях оправи орнаментальні та зооморфні тиснення (квіти, птахи), які обрамлені рамкою. Нижня кришка збереглася в поганому стані. Оправа збірника не має жодного надпису, який би міг нести якусь інформацію. Відсутній також титульний аркуш збірника, на якому могла б міститися вихідна інформація про рік створення, переписувача, місцевість тощо.

Кодикологічна характеристика рукопису насамперед передбачає вивчення зовнішніх атрибутів тої чи іншої пам'ятки. Її розмір традиційний для ірмолоїв – Folio (180/298/75 мм.). У зшитку на сьогодні залишилося 297 аркушів; до того ж крайні аркуші рукопису в дефектному стані, що нерідко власне й характеризує стан збереження такого типу пам'яток. Постійне їх використання у співацькій практиці спричинилося до того, що початкові та кінцеві аркуші зносилися, забруднилися, механічно пошкодилися того. Відтак тексти, які на них зафіксовані, прочитуються лише фрагментарно.

Аркуші рукопису, найімовірніше, розліновували перед брошуруванням, позаяк майже кожен аркуш має 12 нотних станів. Чорнило, яким записано ноти та півуставні тексти, чорне, кіноварні ініціали, кінцівки традиційного червоного кольору.

Археографічний та кодикологічний аналіз усієї пам'ятки доводить, що цей збірник є ірмолойною пам'яткою так званої "календарно-мінейної традиції". Отже, можна стверджувати, що він створений відповідно до того канону укладання "Ірмолоїв", який склався в Галичині наприкінці XVII–XVIII століть.

Рукопис чітко розподіляється на дві книги — "Ірмологіон" та "Стихирар". Варто зауважити, що стихирарний блок пам'ятки є до деякої міри недостатньо повний. Зокрема, це проявляється в репертуарній повноті стихир на Різдво Христове. Відсутня така відома стихира, як "Слава во вишніх Богу".

У цьому "Ірмологіоні" зафіксовано досить обмежене коло текстів національних та інонаціональних розспівів. Основу тут становлять тексти київського розспіву. Маємо тут, наприклад, "Великовечірній напів київський", без якого майже неможливо уявити репертуари рукописних "Ірмологіонів", але у першому друкованому "Ірмологіоні" (Львів, 1700) та другому (Львів, 1709) цей напів упорядники не залучили до репертуарів.

Зафіксовано також кілька текстів болгарського розспіву, що був добре знаний як в усій Україні, так і особливо в Галичині, де головним ретранслятором цього розспіву був відомий Манявський скит на теперішній Івано-Франківщині.

Відмінністю між Дрогобицьким "Ірмологіоном" 1724 року та львівськими першодруками є і те, що у рукописі блок стихир ("Стихирар") розпочинається

так, як це прийнято у писемній практиці – з вересня, тобто з початку церковного календаря. Тим часом у першому львівському друкованому виданні – з календарного року, тобто з січня.

Та не тільки в цьому можна вбачати відміни між рукописною пам'яткою та львівськими першодруками. Скажімо, "Літургія Преждеосвященну" дрогобицький переписувач-упорядник вмістив після циклу стихир, натомість у львівському виданні вона розміщена на початку стародруку. Багатий і, так би мовити, нотний додаток до Дрогобицького "Ірмологіону", оскільки він завершується циклом текстів "Гимни Господіні", чого теж не зустрічаємо у львівському "Ірмолої" 1700 року.

Безперечно, кожен давній рукопис цікавий не тільки своїми текстами, маргіналіями, але й художнім оформленням. Як відомо, численні барокові ірмологіони є унікальними пам'ятками книжкової графіки, мініатюр, оригінальних заставок та кінцівок. Ю. Ясіновський, не надто схвально відгукнувся про художнє оформлення дрогобицького рукопису, зазначивши, що він споряджений простими заставками, ініціалами; "на арк. 61, у сцені Різдва Христового пастушки (?) з трубами" [13, с. 192].

Натомість Л. Косаняк припускає, що художнє оформлення цього "Ірмологіону" міг зробити відомий дрогобицький маляр, іконописець, настоятель церкви Чесного Хреста отець Василь Глібкевич (помер 5 січня 1777 року, як стверджує відомий дрогобицький дослідник професор Леонід Тимошенко) [12, с. 533]. Щоправда, в іншій статті, присвяченій особовому складу дрогобицьких церков, цей же дослідник подав 1770 рік, як рік смерті о. Глібкевича [11, с. 226].

Відомо, що В. Глібкевич у 1740-х роках чимало творчих зусиль та коштів офірував дрогобицькому храму Чесного Хреста, унікальній пам'ятці української дерев'яної церковної архітектури доби Бароко. На думку Л. Тимошенка, малярські роботи священика досить високого професійного рівня. "Саме він є автором ікони "Стрітення" (1740), вівтаря Св. Миколая (1746), ікони "Христос – виноградна лоза" (1753), титульної ікони "Воздвиження Чесного Хреста" (1759) [11, с. 226].

Дрогобицькі та львівські дослідники згадали й ілюстрований о. Глібкевичем місцевий "Пом'яник": "Сооруженъ ст. Помяник сей священноиєреем Василиєм Глібковичем, пресвітором Ч. Хреста" [11, с. 226]. Л. Косаняк, зокрема, пише: "Співставляючи ілюстрації "Пом'яника", виконані о. Василем, та художнє оформлення досліджуваного Ірмолоя, можна зробити висновок, що графіка в обидвох рукописах має спільну композиційну будову, окремі мініатюри – спільний графічний рисунок та стильове вирішення і належать до малярської манери одного автора" [6, с. 86]. На жаль, нам не вдалося поки ознайомитися з художнім оформленням "Пом'яника". Втім, стилістичні та графічні спільності можуть бути, але треба брати до уваги, що він помер 1770 року, а ірмолой переписали, коли його ще не було на світі, або ж був зовсім юним…

Художнє оформлення дрогобицької нотованої сакральної пам'ятки виконано в традиціях української рукописної та друкованої ірмолойної книги. Відтак, можна припустити, що у Дрогобичі, ймовірно, існувала місцева рукописна майстерня, оскільки відомі й інші тогочасні "Ірмологіони", зокрема з церкви святого Юра. Наводить на цей здогад ще одна унікальна тогочасна високомистецько оформлена рукописна пам'ятка – "Книга Дрогобицького братства" (тепер зберігається у Варшаві, Бібліотека Народова, відділ рукописів та стародруків). Співставлення згаданих та інших дрогобицьких рукописних книг першої половини XVIII століття

допоможе в майбутньому остаточно відповісти на те чи існувала у Дрогобичі спеціальна майстерня з переписування та художнього оформлення книг, у тім числі нотних. Виявлені до цього часу книжкові пам'ятки дають підстави вважати цю версію за таку, яка не є безпідставною.

Книжкова графіка Дрогобицького "Ірмологіону" нерідко нагадує своїми заставками, ініціалами компонування прикрас ту, яку бачимо у першому друкованому "Ірмологіоні" (Львів, 1700). Як відомо, стародрук оформляли знамениті графіки барокової доби Никодим Зубрицький та Діонісій Синкевич. У мистецькому оздобленні дрогобицького рукопису спостерігається стилістична графічна близькість до гравюр, заставок та кінцівок перших львівських ірмолойних стародруків. Відмінність лиш у рівні майстерності.

Взагалі ж треба зазначити, що для барокової рукописної книги вельми характерне використання в оформленні книги різних декоративних елементів, зокрема зооморфних та ізоморфних. Дрогобицький ірмолой не є у цьому сенсі жодним винятком. Уже перша заставка рукопису вирізняється рослиною орнаментикою.

У цій статті немає сенсу ретельно описувати чи аналізувати мистецьке оздоблення дрогобицького рукопису, який містить одинадцять графічних заставок, сюжети яких відображають християнську історію. Про це доволі детально йдеться у праці Л. Косаняк [6].

Маргіналії дрогобицького рукопису документально доводять, що рукописні та друковані "Ірмологіони" використовували як навчальні книги. По них навчалися нотної грамоти, вчилися співати, здобувати фах дяка, регента тощо.

Першу частину рукопису, яка містить тексти Великої Вечірньої, досить активно використовували під час богослужінь, а також для навчання молодих дяків, що підтверджується наявністю пошкоджень: пом'яті та порвані сторінки, місцями надриви та розриви аркушів від необережного користування та нерівномірного прискореного чи сповільненого гортання тощо. Через це чимало аркушів підклеєно. Проте не завжди цю роботу виконано з доцільністю, позаяк у такий спосіб було позаклеювано окремі фрагменти текстів. На багатьох аркушах ці наклейки не дають можливості відчитати назви гласів, стихів, маргіналії. Подекуди аркуші забруднені воском, на багатьох сторінках є правки нотного та словесного текстів. Отож ще раз можемо констатувати, що стан збереження цієї рукописної книги далеко не найкращий. Проте загалом у досить доброму стані.

Рукопис, як свідчать маргіналії, зберігався у церкві. Та найбільше нас може зацікавити те, що ці записи містять унікальну інформацію про дрогобицьких церковних хористів, бакалаврів, мабуть, при дрогобицьких братських школах: "Anno Domini 1726 […] był Dyska[nt] Bazyli" (155 зв.); "Był tu na imie Demian Romanowycz Roku 1779 die 12 uczł się tu u mieście" (арк. 212 зв.); "Był tu Michał z Bielski z holoska, uczył się Roku Pańskiego […], był tu za […] na bakaławra" (арк. 233 зв.). Згадаймо також у цьому контексті про хлопця на ім'я Михайло, який вчився по цьому ірмолої, про що вже йшлося у цій статті. Як бачимо маргіналії доносять до нашого часу про імена та прізвища місцевих дяків, хорових дискантів, бакалаврів і кожен із них цікавився цим ірмолоєм як з навчальною метою, так і богослужбовою. З таких дрібничкових фактів і відтворюється поступово музично-церковна та освітня культура міста Дрогобича.

Цікаво, що завдяки аналізованому ірмолою Ю. Медведику вдалося з'ясувати, що у Дрогобичі якийсь час перебував, мабуть, як священик-місіонер, відомий

галицький піснетворець XVIII століття Іван Мастиборський [16]. Його численні пісні часто фігурують у тогочасних галицьких та закарпатських рукописних співаниках, кращі тексти увійшли до знаменитої антології української піснетворчості XVII–XVIII століття під назвою "Богогласник" (Почаїв, 1790–1791). До речі, у Дрогобичі якийсь час жив та помер 1821 року ще один відомий українських піснетворець, священик Дмитро Левковський, теж один із авторів "Богогласника". Знову ж таки, чимало про цього піснетворця написав Ю. Медведик [7].

Треба наголосити на тому, що введенням до наукового обігу Дрогобицького "Ірмологіону" *розширюється коло джерел дослідження музичної* культури міста Дрогобича, регіону, зрештою всієї Бойківщини та Західної України. Поки що джерелознавча база для дослідження давньої культури Дрогобича вельми скромна. Найдавніші згадки про місцеву музичну культуру сягають часів зародження шкільного братського руху, про що чимало написав визначний дослідник історії міста, академік Ярослав Ісаєвич [7].

Завершуючи мову про Дрогобицький "Ірмологіон" ми повинні сказати, що музична культура барокової доби у Дрогобичі розвивалася в царині літургійної та паралітургічної музики доволі активно та системно. Свідченням тому є збережені дрогобицькі "Ірмологіони" XVIII століття, окремі нотовані тогочасні книги з сакральними тексами католицькими, деякі дидактичні нотовані матеріали XVII (?) або початку XVIII століть. У місті функціонувала братська школа, де традиційно для таких шкіл навчали музичної грамоти та навикам церковного співу. Одна з унікальних рукописних дощечок-поголосників, яка зберігається у фондах музею "Дрогобиччина" переконливо вказує на це. Причому, за свідченням Ю. Ясіновського такої дощечки-поголосника, здається, немає у жодному музеї України.

Отже, історія музичної культури Дрогобича у XVIII столітті поволі розкриває свої таємниці. Є підстави сподіватися на нові знахідки. Проте й аналізований у цій статті "Ірмологіон" ще потребує багатьох наукових студій, причому не тільки музикознавчих, а й філологічних, історичних, теологічних тощо.

Список використаної літератури

1. *Друзюк Г*. Дрогобицький іконописець XVIII ст. о. Василь Глібкевич / Г. Друзюк, Л. Скоп // Бойки. – 1992. – № 1. – С.–12.

2. *Ісаєвич Я*. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. / Я. Ісаєвич // Українське музикознавство.– Київ, 1971. – Вип. 6. – С. 48–57.

3. *Ісаєвич Я*. Дрогобич у XVII–XVIII ст.: з джерел про побут і культуру міського населення / Я. Ісаєвич // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич : Коло, 2004. – Вип. VIII.

4. *Керик М*. Дрогобицький малярський осередок XVIII ст. / М. Керик // Наукові зошити Львівського історичного факультету. – Львів, 2001. – Вип.4. – С. 93–94.

5. *Керик М*. Митці у соціальній структурі міста Дрогобича у XVIII ст.: порівняльний аналіз за майновим станом / М. Керик // Дрогобицький краєзнавчий збірник.– Дрогобич : Коло, 2004. – Вип. VIII. – С. 219–228.

6. *Косаняк Л*. Рукописний Ірмолой 1724 року з Дрогобицької церкви Святої Трійці / Л. Косаняк // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 2001. – С. 80–100.

7. *Медведик Ю*. Невідомі духовні пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII – поч. XIX століть / Ю. Медведик // ЗНТШ. – Львів, 1993. – Т. CCXXVI.– С. 223–237.

8. *Медведик Ю*. Українська духовна пісня XVII–XVIII ст. / Юрій Медведик. – Львів : УКУ, 2006. – 324 с.

9. *Сипа М*. Невідомий Дрогобицький ірмологіон 1724 р. у контексті української сакральної монодії XVIII ст. (проблеми джерелознавства та кодикології): магістерська праця / Михайло Сипа. – Дрогобич, 2002. – 52 с. + ілюстр. дод. [9].

11. *Тимошенко Л*. Духовенство дрогобицьких церков XV–XVIII ст.: особовий склад, династії, душпастирська та мистецька діяльність / Л. Тимошенко // Дрогобицький краєзнавчий збірник (далі – ДКЗ).– Дрогобич, 2006. – Вип. X. – С. 221–240.

12. *Тимошенко Л*. Пом'яник дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста / Л. Тимошенко // Дрогобицький краєзнавчий збірник.– Дрогобич, 2002. – Вип. VI. – С. 521–533.

13. *Ясіновський Ю*. Виправлення, уточнення та доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв / Ю. Ясіновський // Калофонія: науковий зб. з історії церковної монодії та гимнографії.– Львів : УКУ, 2004. – Ч. 2. – С. 157–193.

14. *Ясиновський Ю*. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Юрій Ясиновський. – Львів : УКУ, 1996.

15. *Ясиновський Ю*. Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура / Ю. Ясиновський // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1996. – Т. 232. – С. 41–56.

16. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. – Köln-Weimar Wien : Böhlau Verlag, 2016. – Band 2: Darstellung. – 432 S.

17. *Laucevicius E*. Popierius Lietuvoje XV–XVIII a. / Edmundas Laucevicius. – Vilnius : Mintis, 1967. – T. I. – 286 p.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

ON THE STUDY OF MUSICALIA`S OF "DROHOBYCH LAND" LOCAL HISTORY MUSEUM (Drohobych irmolohion of the end 17th c.)

Pavlo STETSKIV

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
Department of technique of musical education and conducting,
11 Ivan Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82000
e-mail: pavlostetskiv@ukr.net

The history of musical life of Drohobych and Drohobych lend in the 18th – first half of the 20th cc. is an interesting page in the national culture. In the archives of the local history museum

"Drohobych land" a rich collection of unic musicalis are gathered. Therefore, it stipulates the question of their disclosure, archeographics elaboration, and introduction into the scientific circulation.

It should be notified, that a chain of important manuscript source on the history of Drohobych and Drohobych land has already been elaborated. In particular, this is true about the unic Drohobych irmolohion of the end of the 17th century. As has already been manifested, this relic instigated a great interest on behalf of the celebrated researcher of sacral music creativity, prof. Yuri Yasinovs'kyi and of many local researches, such as Yuri Medvedyk, Lesia Kosyniak, Mykchailo Sypa, and other. However, the aforementioned unic manuscript has been but partially analyzed from the viewpoint of source study and musicology.

The manuscript of Drohobych irmolohion was brought to the museum from prof. Yulian Korchyns'kyi's (1921–1990) was a talented conductor and a long-time director of "Verkvhovyna" sub Carpathian honored ensemble of song and dance. Today, the monument is kept in the manuscript fund of the museum (code: KB 13090/p.129).

Drohobych irmolohion is a unic monument of Ukrainian church music culture. It's repertoire has many distinctive features. Many valuable marginal notes on the history of Drohobych 18th c. musical culture is preserved on its pages.

Keywords: musicalia, archeographia, Drohobych irmolohion, history of musical, museum "Drohobych land", Yuri Yasinovs'kyi, Yuri Medvedyk.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 69–77
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 69–77

УДК 659:025.174

ПЛАКАТ – ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ

Валентина БИСТРЯКОВА, Алла ОСАДЧА, Євген ГУЛА

Київський національний університет технологій та дизайну,
кафедра рисунку та живопису,
вул. Немировича-Данченка, 2, Київ, Україна, 01011
тел.: 067-407-13-19; e-mail: evgenush.gula@gmail.com

У межах мистецтвознавчого дискурсу розглянуто специфічні риси використання плаката як засобу реклами у соціальній сфері (соціальній рекламі). Визначено сутність і особливості соціальної реклами, проаналізовано еволюцію плаката та досліджено характеристики саме соціального плаката, виявлено різновиди соціального плаката.

Ключові слова: плакат, соціальний плакат, екологічний плакат, реклама, рекламна діяльність, рекламна практика, соціальна реклама, історія реклами.

Нині незаперечно – соціальна реклама представляє одну із найбільш поширених і потрібних суспільству форм рекламної діяльності. Звертаючись до резонансних, а часом і болісних тем, соціальна реклама має своєю метою трансформацію громадянської та особистісної свідомості. Як і в інших видах рекламної практики, соціальна реклама має свою цільову аудиторію – до неї можуть належати як вразливі верстви населення, так і певні вікові категорії. Крім того, деякі види соціальної реклами звертаються до людства загалом (як правило, вони стосуються певних глобальних проблем – екології, боротьби з хворобами, недопущення воєнних конфліктів тощо).

Як відомо, графічні засоби реклами (характерні для неї із самого її зародження) особливо активно почали використовувати у комерційній сфері з 20-х років минулого століття [8, с. 99]. Утім, насамперед це стосувалося комерційної, а не соціальної реклами. Упродовж вдосконалення рекламної практики з'ясувалися істотні переваги, притаманні експресивній художній мові плакатного мистецтва. Дійсно, спрямована на вирішення конкретних соціальних завдань мова плаката, завжди перебуває під впливом складного набору умовностей, а окрема форма може набувати діаметрально протилежних значень.

Отже, оскільки наразі чи не кожного дня у міжнародній практиці соціальної реклами з'являється низка яскравих і талановитих графічних образів, концентрованим вираженням яких стають плакати, означене питання звісно потребує комплексного й неупередженого дослідницького супроводження.

Ця проблема *пов'язана із важливими завданнями деяких наукових дисциплін*. Використання плакатів у соціальній рекламі досліджено у межах соціальної психології, маркетингу, мистецтвознавства тощо.

© Валентина Бистрякова, Алла Осадча, Євген Гула, 2016

Плакат як засіб соціальної реклами в Україні поступово стає об'єктом спеціальних систематичних наукових пошуків, представлених у формі монографій чи дисертаційних досліджень. Упродовж останніх років до питання соціальної реклами прямо чи дотично зверталося чимало вітчизняних науковців, які вивчали її теорію і практику – В. Бугрим [4], Р. Ваксман [5], І. Іванова [11], Н. Лисиця, Ю. Бєлікова [13], О. Зазимко [14] та інші.

Що стосується соціальних функцій плаката, то кількість фахових розвідок із цього питання незрівнянно менша. Зокрема, у 2010 році було захищено дисертацію О. Северіної "Екологічний плакат: становлення та розвиток" [16]. Дослідженню соціального плаката як графічного об'єкта, його художньо-образних особливостей присвячена робота Б. Чікало й Н. Романенко [19]. Д. Гладун пропонує поєднати дослідження як соціального, так і екологічного плакатів [7]. Окрім того, плакат як соціальну технологію розглядає Н. Саппа [15]. Актуальні публікації видано відносно основних чинників, що визначають розвиток сучасного плаката [2], видів, жанрів і дизайну плаката [3; 9], історичних аспектів розвитку українського плаката [6; 12]. Значний обсяг розвідок відносно ролі плаката в соціальній рекламі видано закордоном, зокрема в Росії [10; 17; 18].

Водночас, з огляду на наявність чималої кількості невирішених проблем, у межах цієї теми, *метою* нашої статті є узагальнення інформації про роль художньої мови плаката в різних формах соціальної реклами.

Об'єктом дослідження публікації є виразні засоби плаката, за допомогою яких соціальна реклама досягає своїх цілей з перетворення суспільної свідомості та поведінки окремих осіб.

Керуючись законодавством України, "реклама – це інформація про особу чи товар, розповсюджена в будь-якій формі та в будь-який спосіб і призначена сформувати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їх інтерес щодо таких особи чи товару" [1]. Відповідно, соціальна реклама представляє "інформацію будь-якого виду, розповсюджену в будь-якій формі, яка спрямована на досягнення суспільно корисних цілей, популяризацію загальнолюдських цінностей і розповсюдження якої не має на меті отримання прибутку" [1].

Відповідно до Закону України "Про рекламу", "соціальна реклама не повинна містити посилань на конкретний товар та/або його виробника, на рекламодавця (за винятком випадків, коли рекламодавцем є громадська організація), на об'єкти права інтелектуальної власності, що належать виробнику товару або рекламодавцю соціальної реклами" [1]. При цьому законодавством нашої держави передбачено, що ЗМІ, які розповсюджують рекламу і діяльність котрих повністю або частково фінансують з державного або місцевих бюджетів, зобов'язані розміщувати соціальну рекламу державних органів, структур місцевого самоврядування чи громадських організацій безкоштовно обсягом не менше 5 % друкованої площі чи ефірного часу, які відведені для реклами [1].

Функціями соціальної реклами є власне соціальна, економічна, комунікаційна та маркетингова (табл. 1).

Таблиця 1

Функції соціальної реклами [8, с. 135]

Соціальна	Завдяки цій функції за допомогою реклами вдається закріпити у підсвідомості людей необхідні цінності, поведінкові форми, а також інтереси. Звичайно, сфера її впливу вузька, але вона глибоко проникає в усі прошарки суспільства, інформуючи їх і впливаючи на них. Рекламна інформація глибоко проникає у людську підсвідомість, а також відображається на поведінці всього суспільства
Економічна	Будь-яка категорія реклами впливає на економічне явище, причому не важливо, яка мета поставлена у процесі рекламування. Вона виявляє формування попиту на певний товар або категорію товарів. Соціальна реклама істотно впливає на розробку цілком нових ідей або порядків
Комунікаційна	Суть цієї функції полягає в оповіщенні великої кількості осіб про певні події або дані. Це специфічна форма повідомлення, яка забезпечує безособистісний обмін даними. Під час свого представлення, реклама не тільки інформує щодо певного предмета, але й трансформує усі дані в образ, який запам'ятовує споживач
Маркетингова	Основне завдання цієї функції полягає у просуванні певної цінності або інформації. Інакше кажучи, соціальну рекламу можна розглядати як комплекс засобів, необхідний для нецінового стимулювання, а також виникнення інтересу

Переходячи власне до ролі плаката в соціальній рекламі, відзначимо, що поняття "плакат" у кожній мові має різні семантичні відтінки й конотації, але загалом несе одну функцію і є найяскравішим виразним засобом реклами. До української мови слово потрапило з німецької (нім. Plakat від фр. placard – оголошення, афіша, від plaquer – наліпити, приклеювати) і означає помітне, як правило, великоформатне зображення, яке супроводжується коротким текстом, виготовлене в агітаційних, рекламних, інформаційних або навчальних цілях [18, с. 65].

В історії рекламної діяльності плакатний бум розпочався у другій половині XIX століття. При цьому в зазначений період лідером у мистецтві плаката стала Франція з її провідними майстрами. Творцем художнього плаката, безперечно, вважається француз Жуль Шере, який 1866 року заснував у Парижі першу літографію. Плакатист Ж. Шере привніс у плакат лаконізм, композиційну компактність і барвисту контрастність. Його послідовниками були такі талановиті художники, як Анрі Тулуз-Лотрек, А. Муха, С. Стейнлен, Е. Грассе, П. Боннар. Водночас в Англії з'явилася перша Асоціація плакатистів [18, с. 65].

Події першої половини XX століття свідчать про те, що плакат перетворився на важливий засіб соціальної реклами, який влада використовувала для керування соціумом. При цьому сформувалася мета соціальної реклами – змінити ставлення громадян до якоїсь проблеми, привернути увагу людей до конкретних соціальних аспектів або повідомити про соціальні ініціативи влади, а у довгостроковій перспективі – виробити нові соціальні цінності [10, с. 3].

У контексті соціальної реклами варто також згадати плакати часів Першої й Другої світових війн, які у всіх країнах, що воювали, є дуже схожими за візуальним рядом й темами пропаганди. Вони виконували такі важливі функції, як інформування, виявлення негативного образу ворога й заклик до патріотичної активності.

У другій половині XX століття настає епоха нового культурного виклику, відбувається візуалізація світу, а текст заповнюється зображенням. Оскільки сучасне графічне мистецтво прагне до понадкомунікативності, воно використовує для розвитку весь новітній технічний потенціал. З огляду на вказане, текст і візуальне зображення стають на один рівнозначний рівень.

На початку XXI століття соціальна реклама перетворилася на необхідний атрибут нашого життя й активний провідник соціальної політики. На жаль, досягнення художників-графіків у цій сфері поки використовують не повною мірою. Пошук нового образу майбутнього – це завдання сьогоднішнього дня. Саме тому соціальний плакат стає вагомим інструментом трансформації сучасного суспільства. Поки існують соціальні групи, створення рекламних плакатів буде актуальним завданням, оскільки вони виявляють найгостріші проблеми й націлюють увагу людей на пошук рішень.

Як стверджує Т. Ігошина, у соціальному плакаті відображені соціальні прояви особистості, специфіка соціальних взаємовідносин у суспільстві, значущі соціальні проблеми, загрози та лиха [10, с. 16]. У цьому контексті можна виділити авторський та масовий види соціального плаката. Авторський плакат, представляє виставковий варіант плаката, а масовий плакат є зазвичай безособовим або безіменним. Відповідно, перший вид плаката є більш творчим (ексклюзивним) і наближеним до мистецтва, створений дизайнером за власної ініціативи для участі у виставках та конкурсах; тоді як інший – призначений для тимчасової взаємодії з глядачем, багатотиражний структурний елемент “в системі комплексу об’єктів соціальної кампанії” [10, с. 13]. Окрім того, за оцінкою Т. Ігошиної, передумовою виникнення авторського плаката стало зняття з митця стильових та ідеолого-тематичних обмежень, “…художник прагнув звільнити своє затиснуте правилами, догмами, комплексами мислення, що покликане бути творчим” [10, с. 12].

Також можна виділити такий тип плаката, як соціально-екологічний, який наразі зазнав трансформацій стосовно цілей. Зазначений плакат не лише реалізує соціальні програми держави, а й переважно служить засобом комерційної реклами у сфері екології.

На вітчизняних теренах екологічний плакат виникає ще у радянський період як “відгомін зарубіжних екологічних акцій і формується як гостросоціальне явище, розкриває авторське бачення проблем екології і виявляє свій творчий потенціал” [16, с. 10]. Екологічні концепти навіть проникають в інші тематики українських плакатів, зокрема в антивійськову, тему боротьби за мир та роззброєння, що відповідає зовнішньополітичному курсу СССР, наприклад, плакат “Не дадим взорвать мир!” В. Яланського (1982) [6, с. 383] (рис. 1).

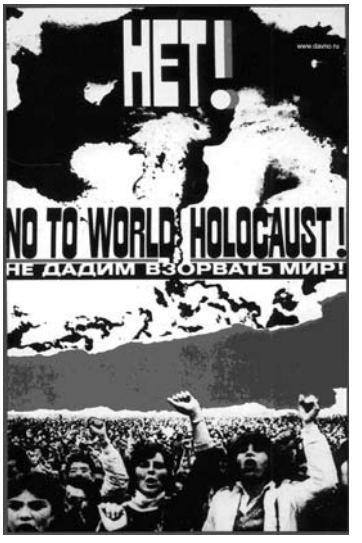


Рис. 1. Соціальний плакат з елементами екологічної тематики
“Не дамо підірвати світ”

У плакатах, які є засобом соціальної реклами можна виділити такі взаємозалежні тематики:

– боротьба із загрозами, запобігання наслідкам, інформування про благі вчинки й цілі;

– декларування цінностей. Пріоритетами при цьому постає родина, дитина, ставлення членів соціуму одне до одного, кар’єра й щастя в особистому житті;

– творення. Прагнення добитися ідеального стану;

– психотерапія соціуму. Таку тематику використовуєть рідко, лише у тих випадках, коли необхідно погасити негативний емоційний стан [4, с. 109].

Сучасний плакат зазнає різних впливів – це відображення нового технічного прогресу, нових образів; побудова візуально-композиційного ладу; розвиток професійних шкіл; вплив державної влади на економічне зростання, а також розвиток культурного життя країни. У процесі створення плаката дуже важливо передати ідею, яка має соціальну цінність і відображає ставлення художника та його причетність до світу. Плакатне мистецтво розвивається комплексно, разом із перетвореннями у художньому й культурному житті країни.

Соціальна реклама – це цілісна система, яка зможе підтримати й нормалізувати сучасне суспільство, вплинути на різні прошаркии соціуму, зберегти та збагатити культурні цінності. По суті, цілі соціальної реклами не змінилися, вони як і раніше привертають увагу публіки й повідомляють про соціальні проблеми, закликаючи до вироблення культурних цінностей. Однак в Україні, порівняно з державами ЄС, соціальній рекламі поки що не приділяють належної уваги, незважаючи на те, що організовують конкурси, проводять міжнародні фестивалі, конференції, де вітчизняні автори обмінюються досвідом із закордонними колегами й партнерами. Для формування системного підходу й створення програми розвитку галузі необхідна державна підтримка.

Практика показує, що у своїх роботах саме художник-плакатист задає соціальну значущість і тематичну глибину. Розглядаючи технологію виконання плаката як засобу соціальної реклами, необхідно відзначити, що у зв'язку з труднощами завдань, які вони покликані виконувати, соціальні плакати потребували від графіків особливо гострих та влучних рішень, які вибудовувалися на образотворчому матеріалі фотографії та малюнка. Зокрема, розповсюдженим інструментом плакатистів стає фотомонтаж. Шляхом розподілу та акцентування різномасштабних фотознімків та виділення конкретності колірних співвідношень графіки виражали потрібну тематику, змушували фото, гасло та колір служити завданням агітаційної розповіді. Фотомонтаж роблять за принципом максимальної контрастності, використовують несподіваність розташування та різномасштабність.

З ідеологічно-художнього погляду виразну організація цих елементів може виконати тільки графіст зовсім нового типу – громадський працівник, фахівець з масової політичної та культурної роботи, конструктор, що володіє фотографією, що будує свою композицію на зовсім нових законах, які диктує сьогодення. Нові прийоми побудови викликані новими елементами зображувальності та новою соціальною установкою, формою передачі інформації, більш складної та змістовної.

Підсумовуючи основні положення цієї статті, ми дійшли до таких висновків:

1. Соціальна реклама – це інформація будь-якого виду, розповсюджена в довільній формі, яка спрямована на досягнення суспільно корисних цілей, популяризацію загальнолюдських цінностей і розповсюдження якої не має на меті отримання прибутку. При цьому рекламодавцем цього виду реклами може бути будь-яка особа. Законодавством України встановлено, що рекламодавці мають виділяти для соціальної реклами певних відсоток власної друкованої площі чи друкованого часу.

2. Завдання соціальної реклами знаходяться у гуманістичній й освітній площинах. Перша охоплює соціальні проблеми, друга сприяє особистісному зростанню й розширенню кругозору. З огляду на вказане, особливого значення набуває семіотика мистецтва, яка охоплює художні комунікаційні канали та є безцінною для будь-якого соціуму, вказуючи на культурні й моральні цінності з погляду етики й естетики. Водночас в Україні, порівняно з високорозвиненими країнами, зокрема державами ЄС, соціальній рекламі поки що не приділено належної уваги.

3. Можна виділити авторський та масовий види соціального плаката. Перший вид плаката є більш творчим (ексклюзивним) і наближеним до мистецтва, створений дизайнером за власної ініціативи для участі у виставках та конкурсах. Масовий вид плаката призначений для тимчасової взаємодії з глядачем, багатотиражний структурний елемент. В обох видах візуально-графічна складова плаката постає в якості соціального комунікатора, який впливає на споживача через художній образ. Окрім того, можна виділити такий тип плаката, як соціально-екологічний. Загалом плакатисти створюють роботи соціального замовлення, екологічної спрямованості, розповсюдження набувають плакати знаменних та історичних подій.

4. У плакатах, які є засобом соціальної реклами можна виділити такі взаємозалежні тематики: а) боротьба із загрозами, запобігання наслідкам, інформування про благі вчинки й цілі; б) декларування цінностей; в) творення; г) психотерапія соціуму.

Звертаючись до *перспективних напрямів дослідження*, до них можна, ймовірно, віднести такі:

– оцінювання ефективності використання плакатів порівняно з іншими графічними формами соціальної реклами (відповідь на питання – який вид соціальної реклами найрезультативніше діє на глядача?);

– використання маніпулятивних технологій у соціальній рекламі шляхом задіяння художньої мови плакатів;

– роль плакатів у політичній рекламі, яка при цьому використовує соціальні аспекти.

Список використаної літератури

1. Україна. Закони Про рекламу: закон України: чинне законодавство зі змінами та допов. станом на 16 січ. 2014 р.: офіц. текст. – Київ : Паливода А. В. [вид.], 2014. – 30 с.

2. *Абизов В. А*. Основні чинники, що визначають розвиток сучасного плакату / В. А. Абизов, В. В. Грищенко // Образотворче мистецтво. – 2011. – № 11. – С. 71–75.

3. *Андрейканіч А. І*. Плакат: його види та жанри / А. І. Андрейканіч // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2013. – Вип. 19(1). – С. 121–126.

4. *Бугрим В. В*. Креатив у рекламі : навч. посіб. з інтерактивом / Валентин Бугрим; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ : Київський університет, 2012. – 303 с.

5. *Ваксман Р. В*. Рекламна діяльність: проблеми господарсько-правового забезпечення : монографія / Р. В. Ваксман. – Харків : Юрайт, 2014. – 205 с.

6. *Галькевич Т*. Український плакат середини 1960–1980 рр. XX ст. : тематика, художньостилістичні особливості (на матеріалах зібрання НБУВ) [Текст] / Т. Галькевич // Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. – Київ, 2013. – Вип. 34. – С. 377–387.

7. *Гладун. Д. О*. Соціальний/екологічний плакат як феномен графічного дизайну / Д. О. Гладун. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 4. – С. 21–27.

8. *Грицюта Н. М*. Етика реклами як естимаційний орієнтир сучасного суспільства : [монографія] / Н. М. Грицюта ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики. – Київ : Паливода А. В. [вид.], 2012. – 415 с.

9. *Грищенко В. В*. Особливості дизайну в мистецтві плаката / В. В. Грищенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 6. – С. 138–140.

10. *Игошина Т. С*. Графический дизайн отечественного социального плаката : история и современные тенденции : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.06 / Игошина Татьяна Сергеевна; [Место защиты: Всерос. науч.-исслед. ин-т техн. эстетики]. – Москва, 2009. – 25 с.

11. *Іванова І. Б*. Історія української реклами: мовностилістичний аспект : монографія / І. Б. Іванова ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Харків : Юрайт, 2016. – 371 с.

12. *Коваль Н. С*. Еволюція форми плаката як засобу графічної комунікації / Н. С. Коваль // Київський національний університет технологій та дизайну. Вісник КНУТД. – 2014. – № 3. – С. 255–260.

13. *Лисиця Н. М*. Соціологія реклами : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Н. М. Лисиця, Ю. В. Бєлікова ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. – 207 с.

14. Психологія реклами / [О. В. Зазимко та ін.] ; Київ. нац. торг.-екон. ун-т. – Київ : КНТЕУ, 2016. – 383 с.

15. *Саппа Н. Н.* Искусство плаката как социальная технология / Н. Н. Саппа // Социология: теория, методы, маркетинг. – 1999. – №1. – С. 114–118.

16. *Северіна О. М.* Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале "4-й Блок") : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.07 / О. М. Северіна ; Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Харків, 2010. – 20 с.

17. *Ученова В. В.* История рекламы / В. В. Ученова, Н. В. Старых. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 304 с.

18. *Хачатрян А. Л.* Плакат как средство социальной рекламы, его значение и глобальное влияние на культуру [Текст] / А. Л. Хачатрян // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 5. – С. 64–68.

19. *Чікало Б. П.* Художньо-образні особливості соціального плакату [Електронний ресурс] / Б. П. Чікало, Н. Г. Романенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2009. – № 7. – С. 146–149.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

POSTER AS A MEANS OF SOCIAL ADVERTISING

Valentina BYSTRYAKOVA, Alla OSADCHA, Yevhen HULA

Kyiv National University of Technologies and Design (KNUTD),
Department of drawing and painting,
2 Nemirovich-Danchenko Str., Kyiv, Ukraine, 01011
tel.: 063-61-79-831; 099-24-50-695; e-mail: innavegera@gmail.com

In article within an art criticism discourse peculiar features of use of the poster as advertising media in the social sphere (social advertising) are considered. The essence and features of social advertising is defined. Evolution of the poster is analyzed and characteristics of social poster are investigated. Kinds of the social poster are revealed.

Social advertising represents information of any kind widespread in any form which is directed to achievement of the socially useful purposes, promoting of universal values and which distribution does not aim at receiving profit. Social advertising should not contain references to concrete goods and/or its producer, to the advertiser (except for cases when an advertiser is the public organization), on objects of intellectual property right which belong to the producer of goods or the advertiser of social advertising.

The concept "poster" of each language has different semantic shades, but in general bears one function and is the brightest means of expression of advertising. The poster means the large image, which is followed by the short text, made in the propaganda, advertising, information or educational purposes

In the history of advertising activity the poster boom began in the second half of XIX century. At the same time during the specified period France with her leading masters was the leader in art of the poster. Events of the first half of the XX century demonstrate that the poster turned into

important means of social advertising, which was used by the power for management of society. At the same time the purpose of social advertising – to change the relation of citizens to some problem, to draw attention of people to concrete social aspects or to report about social initiatives of the power, and in a long-term outlook – to develop new social values was created.

In the second half of the XX century there comes the era of a new cultural call, there is a visualization of the world, and the text is filled in with the image. Modern graphic art uses all latest technical potential for development. Considering specified, the text and the visual image become on one equivalent level.

At the beginning of XXI century social advertising turned on necessary attribute of our life and the active conductor of social policy. Unfortunately, achievement of graphic artists in this sphere are used not fully so far. Search of a new image of the future are problems of today. For this reason the social poster becomes the powerful instrument of transformation of modern society. While there are social groups, creation of boards will be an urgent task as they reveal the most burning issues and send attention of people to finding solutions.

In posters which are means of social advertising it is possible to mark out such interdependent subjects:

– fight against threats, prevention of consequences, informing on good acts and purposes;

– declaring of values. As priorities at the same time the family, the child, the relations of members of society to each other, career and happiness in private life acts;

– creation. The aspiration to achieve perfect condition;

– society psychotherapy. Such subject is used seldom, only when it is necessary to extinguish a negative emotional state.

The modern poster suffers various influences – it is display of new technical progress, new images; creation of a visual and composite order; development of vocational schools; influence of the government on economic growth, and also development cultural country lives. During creation of the poster it is very important to transfer the idea which has social value and displays the relation of the artist and his participation in the world. Poster art develops in a complex, together with transformations in art and cultural life of the country.

Keywords: poster, social poster, ecological poster, advertising, advertising activity, advertising practice, social advertising, advertising history.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 78–87
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 78–87

М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 78.071.1:781.4](470) Танєєв С.

ПРО ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ “ОСНОВНОЇ ПОБУДОВИ” СЕРГІЯ ТАНЄЄВА

Наталія БЕЛІЧЕНКО

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
кафедра теорії музики,
майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна, 61003
тел.: (+38057) 731-10-95, e-mail: natalie.belichenko@gmail.com

Розглянуто “основну побудову” Сергія Танєєва як багаторівневий поліфункціональний феномен. Виявлено ефективність його застосування не тільки в системі простого та складного контрапункту, але також на прекомпозиційному та загальностильовому рівнях.

Ключові слова: С. Танєєв, поліфонія, контрапункт, модель, “основна побудова”.

“У вітчизняній науці про музику немає праці, яка б отримала настільки захоплені відгуки і, поряд із тим, була б настільки оминута увагою в історії та методології музикознавчого дослідження, як танєєвський “Рухомий контрапункт строгого письма”… Здобуті Танєєвим теоретичні ідеї та методи, викладені ним у “Рухомому контрапункті” та “Вченні про канон”, не стали самостійним предметом дослідження. Увагу музикознавців не було спрямовано на вивчення внутрішніх механізмів вибудовування Танєєвим своєї теорії, логіки руху його думки, способів досягнення наукових результатів” [7, с. 1]. Цей не надто втішний висновок знаного українського музикознавця-дослідника Олександра Ровенка, зроблений ним майже 30 років тому в його докторській дисертації, присвяченій можливостям теорії контрапункту та імітації Сергія Танєєва, на жаль, і досі не втрачає своєї актуальності. Адже фундаментальні концепції подвійного канону та оборотного контрапункту Семена Богатирьова, теорія імітаційної поліфонії Сергія Скребкова, відкриття й розроблення можливостей мелодичної побудови канону Євгеном Корчинським, практичні розвідки Юрія Тюліна у сфері горизонтально- та вертикально-рухомого контрапункту, теорія рухомого контрапункту вільного письма Йосифа Пустильника, теорія перетворюваності канонів Миколи Тимофєєва, систематизація складного контрапункту Кіри Южак, – усі ці видатні досягнення й вельми цінні надбання в руслі танєєвської наукової теорії контрапункту та канону, більшу частину з яких О. Ровенко не міг оминути у своєму дослідженні, відбувалися значно раніше від його власних наукових розвідок (упродовж близько півстоліття після смерті С. Танєєва). На жаль, надалі спостерігаємо лише деякі поодинокі роботи, зокрема, кандидатську дисертацію Юрія Неклюдова, спеціально присвячену розвитку контрапункту танєєвської традиції (1991) [4], а також статті

© Наталія Беліченко, 2016

Наталії Плотнікової (2011) і Марії Монич (2015) [3; 5], що на загальному тлі сприймаються вже, радше, як виняток.

Метою статті є привернення уваги до назрілої на сучасному етапі необхідності в реактуалізації потужного наукового потенціалу танєєвських ідей і, головне, їхньої внутрішньої дедуктивної логіки, зокрема, дослідження в цьому напрямі "основної побудови" С. Танєєва як багаторівневого поліфункціонального епістемологічного конструкту[1]. Відновлюючи започатковану українським ученим О. Ровенком традицію розгляду "основної побудови" як евристично значущої дедуктивної моделі [7, с. 11] логічної системи рухомого контрапункту, пропонуємо подальше усвідомлення цього поняття С. Танєєва як у специфічний спосіб організованого теоретико-методологічного об'єкта пізнання, придатного, крім моделювання прийомів складного контрапункту (додамо, також і імітації) у їхньому всебічному потенціалі, до виконування функцій первинної – прекомпозиційної – тематичної побудови, і, нарешті, – відтворення історично зумовленої системи різних видів поліфонічного багатоголосся, зокрема неімітаційного та імітаційного. Отже, "основна побудова" С. Танєєва в нашій роботі постає **об'єктом** вивчення, а поліфункціональність цього феномену в контексті його дедуктивного засадничого складника обрано спеціальним **предметом** дослідницької уваги.

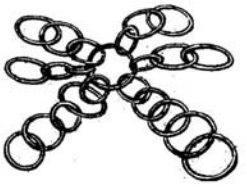
Дедуктивний метод, на якому наголошував С. Танєєв на закінчення своєї праці, виводить її далеко за межі кола тих робіт, що їй передували (переважно, численних порадників), і піднімає до дійсно наукового рівня. Адже "цей твір своїм походженням завдячений не аналізу і класифікації узятих із музичної літератури прикладів, але виник дедуктивним шляхом" [10, с. 318]. У листі до Модеста Чайковського, уже напередодні завершення роботи над "Рухомим контрапунктом", С. Танєєв зазначив: "По приїзді до Маслових узявся за роботу – контрапунктичну книжку, над якою працюю із перервами вже 12 років. Тепер я встаю о 7 годині або раніше і з ранку сідаю за твори Палестрини. З олівцем у руках проглядаю одну месу за іншою, відмічаю усе, що мені потрібне для книги, начорно вже написаної" [8, с. 166]. Вражає той факт, що приклади автор підбирав до майже готового тексту "Рухомого контрапункту", тобто вже на стадії завершення роботи. Про це також свідчить підвищений рівень теоретичної складності та узагальнюваності матеріалу, наявність у тексті величезної кількості схем, таблиць, обчислень, математично викладених формул тощо. Але, попри це, концепція контрапункту С. Танєєва здатна до стислого викладення, навіть у межах одного абзацу, що є вагомим аргументом на користь її науковості.

Підтвердженням взагалі притаманної С. Танєєву специфічної логіко-дедуктивної спрямованості мислення навіть при викладенні власних думок може слугувати наведений нижче у прикладі 1а малюнок із записної книжки 20-річного композитора, яким він ілюструє такий свій роздум щодо взаємопов'язаності будь-якого явища з іншими подібними явищами: "Кожна річ є не що інше, як ланка низки, що розходиться від неї навсібіч. І ланцюгів цих нескінченна безліч, і прямують деякі з них у час, інші – у простір. І кожна річ є не що інше, як точка, у якій ці низки сходяться" [8, с. 76]. Навіть поверхове порівняння зробленого за юнацьких років нарису (приклад 1а) зі схемою із вступу до "Рухомого контрапункту", у якій унаочнено співвідношення простого та складного контрапунктів (приклад 1б), не

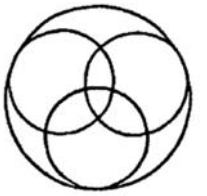
[1] Сучасна філософія окреслює специфіку епістемології порівняно із гносеологією колом таких питань, як, зокрема, улаштування знання, спосіб його реалізації у практичній та науковій діяльності тощо, з огляду на що вона наближається до філософії та методології науки [11, с. 132].

залишає жодних сумнівів про те, що логіка авторських міркувань у своїй основі залишилася тією ж, не зважаючи на майже 30-річну відстань у часі між ними:

Приклад 1а.

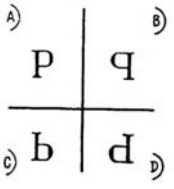


Приклад 1б.

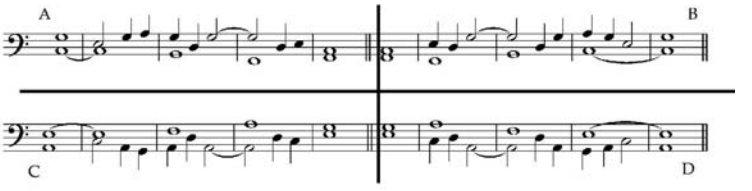


Не менш цікавою й змістовною є схема можливих перетворень в оборотному контрапункті, у якій усі можливі симетричні віддзеркалення на площині фігури, подібної до літери “Р” (приклад 2а) демонструють трансформації сполучання двох мелодій (приклад 2б) [9, с. 44]. Її парадоксальність підсилюється певною подібністю до серійних форм; на це вказують також автори колективної монографії з музично-теоретичних систем [3, с. 364]:

Приклад 2а.



Приклад 2б.



Історичні передумови. Працюючи над другою частиною своєї роботи про рухомий контрапункт строгого письма, присвяченою винятково питанням горизонтально-рухомого та подвійно-рухомого контрапункту, С. Танєєв опинився перед необхідністю прокладання нового шляху у дослідженні поліфонії. Якщо можливості переміщення голосів за вертикаллю багаторазово порушувалися у теоретичних працях і підручниках, то щодо горизонтальних переміщень цього сказати не можна. Сам автор на завершення своєї книги оцінив значення своїх досягнень такими словами: “Можна без перебільшення сказати, що питання, які становлять зміст 2-ї частини цієї праці, досі не тільки не були розв’язані, але й не були поставлені, і пропоноване тут вчення становить перший дослід у цьому напрямі” [10, с. 315]. Проте, не зважаючи на безперечну новизну та оригінальність танєєвської концепції, цілком очевидною є також її глибока закоріненість у попередньому розвитку теоретичних і практичних ідей у галузі контрапункту.

У зв’язку з цим насамперед має бути згаданим перекладений у 1885 році С. Танєєвим з німецької на російську мову підручник з контрапункту строгого та вільного стилів Людвіга Бусслера. У підрозділі про подвійний (“doppelten”) і множинний (“mehrfachen”) контрапункт уведено поняття “Die umkehrungsfältigen Contrapunkte” [12, с. 141] – “контрапункти, здатні до обернення”, – тобто до переміни місцями. Але, у процесі роботи над трактатом свого авторитетного німецького колеги, С. Танєєв, інтепретуючи текст і вступаючи із Л. Бусслером у творчий діалог, переклав

цей термін у дусі своєї майбутньої теорії як "контрапункти, що переміщуються" [1, с. 119], тобто, те саме, що й "рухомі". Значно пізніше, у вступі до "Рухомого контрапункту строгого письма", С. Танєєв стисло аргументував цю термінологічну диференціацію у такий спосіб: "Під оберненням розуміється така зміна початкового сполучення, яка відповідає його відображенню в дзеркалі, – контрапункт цей також має назву дзеркального. Для уникнення непорозумінь у термінології ми будемо термін "обернення" розуміти тільки в цьому сенсі, а не позначати ним, як це прийнято, переміщення голосів у подвійному контрапункті" [10, с. 13].

Симптоматичним можна вважати й той факт, що, на відміну від багатьох інших авторів, Л. Бусслер, окрім октавного переміщення, торкається також і можливостей подвійних контрапунктів інших інтервалів – від нони до квартдецими, – наводячи приклади інтервальних таблиць із метою виявлення консонансів, що дають консонанси, тобто "стійких", за термінологією С. Танєєва (на схемі Л. Бусслера вони позначені особливо), і "зручних", тобто таких, які переходять у консонанси, дисонансів (у Л. Бусслера записані у вигляді неправильного дробу) [1, с. 130]. Зауважимо, що всі інтервальні таблиці, і навіть сам спосіб їхньої будови, переконує в наявності безпосереднього впливу цього матеріалу на тип викладання С. Танєєвим аналогічних розділів "Рухомого контрапункту". Стисло перелічимо ще деякі актуальні для нас суттєві точки перетину між обома трактатами.

Особливу увагу Л. Бусслер приділив контрапункту в інтервал дуодецими, як найбільш сприятливому для подвоєння терціями кожного з голосів (тобто фактично йдеться, за С. Танєєвим, про різновид контрапункту, що припускає подвоєння). Крім того, німецький учений розглядав можливості переміщень того самого контрапункту у два або три різних інтервали: наприклад, октаву й дециму або – октаву, дециму й дуодециму. Сказане супроводжується докладним зразком, виконаним із застосуванням "допоміжного рядка", та інтервальною схемою, що підсумовує значення трьох контрапунктів, які одночасно переміщуються (тут виникає безсумнівна аналогія із танєєвським "складним показником"). Поняття "відділів" канону, зв'язок нескінченних канонів зі складним контрапунктом – усі ці визначення у посібнику Л. Бусслера також є ключовими для С. Танєєва в контексті його майбутнього вчення про канон.

"Основна побудова" С. Танєєва як наочна модель системи рухомого контрапункту. Отже, звернемося до другої частини "Рухомого контрапункту", присвяченої викладу теорії горизонтально- і подвійно-рухомого контрапункту й зосередимо увагу на "основній побудові", яка поєднує водночас початкове та похідне сполучення і є необхідною для вирішення завдань у цьому розряді складного контрапункту. Неодмінну належність цієї базисної – "прекомпозиційної" – комбінації, як вказав сам автор, становить канонічна імітація; причому реальна кількість голосів у творі може бути значно більшою.

Порівнюючи "основну побудову" С. Танєєва зі згаданим методом "допоміжного рядка", рекомендованого Л. Бусслером для написання контрапунктів, що вертикально переміщуються в більш рідкісних, ніж октава, інтервалах (навіть у контрапункті нони), не можна не помітити наявної між ними подібності. Проте є також і певна відмінність, яка полягає в поясненні суті того, що відбувається. Наведемо висловлювання обох авторів щодо цього.

Зокрема, Л. Бусслер: "Втім, учневі немає потреби тренуватися окремо в кожному з цих контрапунктів. Досить ознайомитися зі способом якомога легшого їхнього складання. Цей спосіб полягає в тому, що разом із поданим голосом пишеться

і його переміщення в необхідному інтервалі на особливому рядку, а контрапункт пишеться між ними" [1, с. 129].

Натомість С. Танєєв: "Можливість горизонтального пересування ... досягнуто наступним шляхом: спочатку була написана двоголосна канонічна імітація, і до неї дописаний 3-й, контрапунктуючий їй голос" [10, с. 214].

Як бачимо, у визначенні С. Танєєва переважає формально-логічний складник, помітне прагнення до створення елементарної, первинної моделі, яка була б у змозі унаочнити різні можливості отримання похідних сполучань: "З основної побудови з канонічною імітацією в приму виходить двоголосний контрапункт, який дає похідне за допомогою тільки горизонтального пересування. Якщо взяти для основної побудови імітацію в будь-який іншій інтервал і дописати до неї *Ср* [контрапункт], то завдяки такій основній побудові дістанемо початкове сполучення із похідним, які репрезунтують одночасно й горизонтальне, і вертикальне пересування голосів" [10, с. 218]. Подальші пояснення, за умови відповідних інтелектуальних зусиль із боку читача, перетворюють процес моделювання на майже зриме й матеріально відчутне захопливе явище:

"Із двох голосів імітації основної побудови *P* [пропосту] можна вважати за голос нерухомий, а *R* [риспосту] за голос, який пересувається горизонтально... Пересуваючи *R* в напрямку *P,* можна привести її щодо *P* у таке становище, коли моменти їхнього вступу збігаються, так що назва імітації в загальноприйнятому значенні цього слова виявиться до цих двох голосів непридатною... Якщо при цьому голос, який пересувається, *R,* міститься на тих самих щаблях, що і *P* [тобто утворює унісон], то маємо випадок контрапункту простого, зважаючи на повний збіг двох голосів, і *Ср* тому доведеться добудовувати… тільки до одного голосу. Якщо пересувається горизонтально голос, який водночас є голосом, пересунутим вертикально на інші щаблі, то в разі згаданого збігу вступів виникає контрапункт вертикально-рухомий" [10, с. 224]. Парадокс полягає в тому, що належний Л. Бусслеру зразок із допоміжним рядком також уповні відповідає цьому описові.

Утім, С. Танєєв логічно доходить висновку про те, що простий контрапункт та основні розряди рухомого контрапункту, – вертикально-рухомий і горизонтально-рухомий, – можна розглядати як певні випадки контрапункту подвійно-рухомого: якщо інтервал вертикального пересування нульовий, дістаємо контрапункт горизонтально-рухомий; якщо дорівнює нулю інтервал горизонтального переміщення, виходить контрапункт вертикально-рухомий; якщо обидва інтервали дорівнюють нулю, то отримуємо простий контрапункт [10, с. 298]. Власне це насамперед і зумовлює зазначену вище схожість двох наведених прикладів: адже другий є окремим випадком першого.

Від розгляду функцій "основної побудови" як основи простого й рухомого контрапунктів, С. Танєєв зробив ще один – наступний – крок щодо долучення в усі різновиди контрапункту так званих "виняткових форм", тобто структурних мелодичних змін голосів у похідному сполученні (збільшення, зменшення, обернення тощо, зокрема, комбінованих видів, тобто таких, які допускають декілька змін одночасно).

Про значно ширше значення "основної побудови" в танєєвській теорії рухомого контрапункту, аніж традиційне застосування в навчальній практиці техніки допоміжного рядка свідчить, зокрема, такий факт. Після викладу основних положень, що стосуються "основної побудови", С. Танєєв відразу диференціював його функції в контексті не тільки горизонтальних пересувань, але й інших видів рухомого контрапункту взагалі. Відокремлюючи практичну сторону питання від теоретичної,

дослідник заявив: "На практиці застосуванню цього прийому у вертикально-рухомому контрапункті належить досить скромна роль, і якщо ми згадуємо про нього, то не з метою рекомендувати його вживання [як, до прикладу, це робить Л. Бусслер], а задля того, щоби вказати на одну із функцій основної побудови" [10, с. 225]. Навпаки, використання методики допоміжного рядка при виконанні завдань на вертикально-рухомий контрапункт автор вважає абсолютно неприйнятним.

Прекомпозиційна функція "основної побудови". Показово, що на закінчення розділу, присвяченого двоголосному горизонтальному- та подвійно-горизонтальному контрапункту, С. Танєєв висвітлив ще одну функцію основної побудови – композиційну. Власне кажучи, її можливості ненав'язливо впроваджував автор уже від початку: адже найперший приклад основної побудови є скороченим до триголосся кінцевим фрагментом п'ятиголосного "Agnus Dei" із меси "Brevis" Джованні П'єрлуїджі да Палестрини. Як такий, він не тільки потенційно містить у собі початкове та похідне сполучення із горизонтальним зсувом, але насамперед відзначається власною композиційно-художньою цілісністю, конспективно репрезентуючи реальний твір його основним "контурним дво-(три)голоссям" із канонічно викладеним верхнім голосом[2].

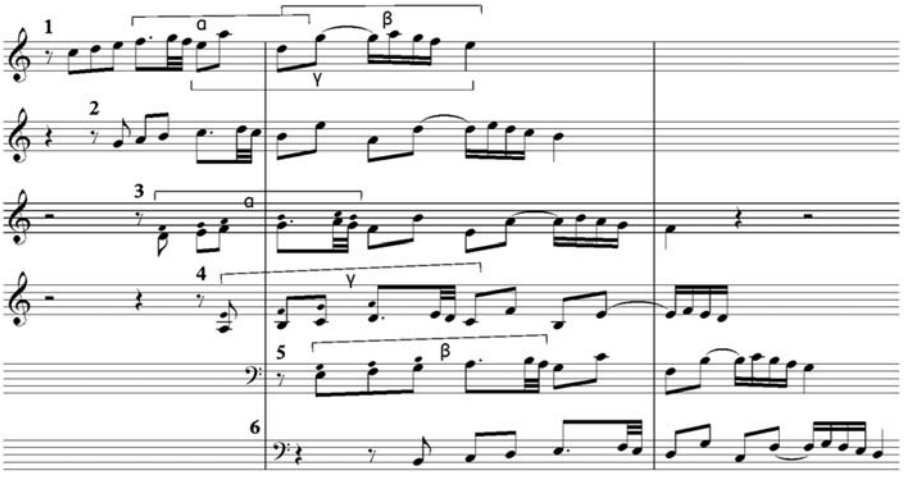
Необхідність розподілу контрапунктичного матеріалу також і в часі – як логічної послідовності елементарних та більш складних тематичних комбінацій – зумовлена її композиційними можливостями: таким способом "досягається поступове зростання цікавості твору й найбільш легке сприйняття його складників слухачем" [10, с. 267]. Висвітлюючи потужний потенціал основної побудови як тематичного осередка твору, що містить у собі весь тематизм у згорнутому вигляді, і як такий, може з'являтися насамкінець твору (або бути відсутнім взагалі), С. Танєєв наголошував на особливій практичній цінності засвоєння майбутнім композитором цього прийому: "Написання таких прикладів, у яких із попередньо утвореної основної побудови вибирають різні за ступенем складності комбінації тем і розташовують за зростанням цікавості твору, є корисні для учнів" [10, с. 273]. Характерно, що свій виклад автор супроводжує низкою прикладів не тільки зі строгого, але також і з вільного стилів (фінали симфонії "Юпітер" Вольфґанґа Амадея Моцарта та 9-ї симфонії Людвіга ван Бетховена, п'єса "У середньої Азії" Олександра Бородіна), у такий спосіб стверджуючи актуальність цієї тези для сучасної музики.

Отже, пропонуємо визначення розглядуваної С. Танєєвим функції основної побудови як **прекомпозиційної**, з огляду на потенційність, тобто необов'язковість, її цілісної реалізації у творі. Хоча в тексті "Рухомого контрапункту" немає вказівок щодо саме такої можливості, але, зважаючи на ранній нотний запис С. Танєєва (під назвою "Канон, який слугує основою 1-ї фуги Wohlt. Cl. [ДТК] і пояснює всі присутні в ньому stretto"), нещодавно знайдений у архівних матеріалах і уперше опублікований М. Монич [2], можна уповні переконатися в тому, що вчений не тільки припускав таку можливість, але й був її активним досліджувачем[3]. Адже ця потенційно припустима шестиголосна гіперстрета, яка насправді залишилася нереалізованою (хоча б із тієї причини, що бахівська фуга є чотириголосною), містить у собі майже всі варіанти стрет, які трапляються в цій фузі.

[2] Взагалі "Missa Brevis" Дж. П. Палестрини є чотириголосною і канон, завдяки якому у завершальній частині виникає реальне п'ятиголосся, зазвичай записували у вигляді одного рядка із відповідними позначками.

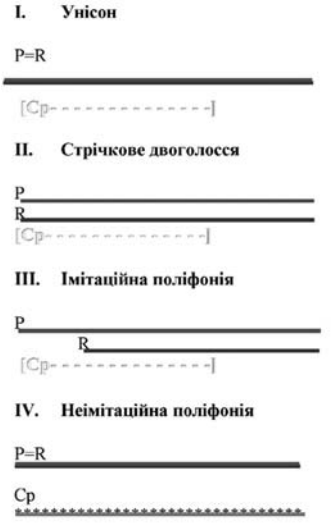
[3] Автор зазначеної публікації назвав цю структуру початковою побудовою. На нашу думку, визначення «прекомпозиційна» є більш влучним, оскільки містить вказівку на властиве їй сполучення функції початку й композиційно-тематичної основи твору.

Приклад 3. Невідомий нотний запис С. Танєєва. Наведено за публікацією М. Монич [2, с. 28].



“Основна побудова” С. Танєєва як універсальна модель поліфонічного багатоголосся. Отже, з огляду на свій універсальний логічно-узагальнюючий характер, для “основної побудови” С. Танєєва притаманні не тільки множинні однорівневі (зумовлені виключно пересуваннями *R*), але й багатогранні міжрівневі ресурси втілення як наявних, так і потенційно можливих співвідношень і зв’язків між системними елементами. З цього погляду “основна побудова” як така, поза обліком потенційних похідних сполучень, може слугувати автономною універсальною моделлю різних видів поліфонічного багатоголосся, де у найзагальніших рисах простежується навіть певний їхній історичний взаємозв’язок.

Схема 1. Види багатоголосся



Перейдемо до стислого опису результатів нашого моделювання (див. схему 1):

I. *Cpt* “вимкнений”, “неактивний”. Усі інтервали пересувань *R* – як за горизонталлю, так і за вертикаллю – дорівнюють нулю. *P* і *R* збігаються як за висотою, так і за часом вступів. Тип історично первинного, архаїчного багатоголосся – унісон.

II. *Cpt*, як і раніше, “паузує”. *P* і *R* збігаються за часом вступів, але *R* зміщується за висотою. Тип багатоголосся – стрічкове двоголосся (паралельний органум, фобурдон, втора, канон із нульовим зсувом).

III. *Cpt* “неактивний”. *R* зміщується за горизонталлю (можливо, також і за вертикаллю). Тип багатоголосся – імітаційна поліфонія.

IV. I. *Cpt* “включений”. *P* і *R* збігаються як за висотою, так і за часом вступів. Тип багатоголосся – неімітаційна поліфонія (полімелодичне, симультанне багатоголосся).

V. У всіх інших випадках спостерігаємо різні типи змішаного багатоголосся: з одного боку, мікстури в неімітаційній поліфонії, з іншого, – імітація в поєднанні з вільним голосом (зокрема, кантусом, хоралом, контрапунктом, бассо контінуо тощо).

На закінчення, коротко підсумовуючи все вищесказане щодо створеної С. Танєєвим “основної побудови”, по-перше, як моделі системи складного контрапункту, по-друге, – прекомпозиційної побудови, здатної до конспективної репрезантації цілісного художнього твору, по-третє, – як універсальної моделі історично зумовленого поліфонічного багатоголосся, наголосимо її неминуще значення, поширюване далеко за навчально-методичні межі, як концепції, що уможливлює не тільки дослідження певної множини взаємопов’язаних об’єктів, але також і актуалізацію інших нових потенційно можливих співвідношень і закономірностей.

Список використаної літератури

1. *Бусслер Л.* Строгий стиль : учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / Л. Бусслер // Сочинение Людвига Бусслера ; перевод с немецкого С. И. Танеева. – Издание 3-е. – Москва : Гос. сектор, 1925. – 191 с.

2. *Монич М. Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение / М. Л. Монич // OPERA MUSICOLOGICA. – 2015. – № 3 [25].

3. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов [и др.] ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва : Композитор, 2006. – 631 с.

4. *Неклюдов Ю. И.* Интерпретация и развитие теории контрапункта танеевской традиции: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ю. И. Неклюдов ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1991. – 26 с.

5. *Плотникова Н. Ю.* Труды С. И. Танеева по теории контрапункта / Н. Ю. Плотникова // Музыкально-теоретические системы XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский, Л. О. Акопян. – Москва : Музиздат, 2011. – С. 4–54.

6. *Ровенко А. И.* С. И. Танеев – исследователь контрапункта / А. И. Ровенко. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2001. – 64 с.

7. *Ровенко А. И.* Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / А. И. Ровенко ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1988. – 39 с.

8. Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни : к 10-ти летию со дня смерти, 1915–1925. – Москва : Музсектор, 1925. – 205 с.

9. С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия: Неопубл. материалы. Воспоминания учеников / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – Москва : Музыка, 1967. - 164 с.

10. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / С. И. Танеев. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. – 383 с.

11. Філософія: Природа, проблематика, класичні розділи / В. П. Андрущенко, Г. І. Волинка, Н. Г. Мозгова та ін. ; за ред. Г. І. Волинки. – Київ : Каравела, 2009. – 469 с.

12. *Bussler L.* Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre in zweiundfünfzig aufgaben mit zahlreichen in den text gedruckten muster-: übungs- und erläuterungs-beispielen / L. Bussler. – Berlin : C. Habel, 1877. – 235 s.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

ABOUT POLYFUNCTIONALITY OF THE S. I. TANEYEV'S "BASIC STRUCTURE"

Nataliya BELICHENKO

Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
Department of Music Theory,
11/13 Constitution square, Kharkiv Ukraine, 61003
tel.: (+38057) 731-10-95, e-mail: natalie.belichenko@gmail.com

The goal of the article is to draw attention to the urgent need in a re-actualization of a powerful scientific potential of S. Taneyev's ideas and his deductive logic at the present stage. In particular, we are talking about research in this direction of the "basic structure"" as a multi-level and multifunctional epistemological construct. Thus, the Taneyev's "basic structure" in our work becomes an object of study, and multifunctionality of this phenomenon in the context of its deductive component is elected as the special subject of a research attention.

Reviving the tradition of considering of the "basic structure" as a heuristically meaningful deductive logical model of a system of the convertible counterpoint, that has begun Ukrainian scientist O. Rovenko, we offer a further understanding of Taneyev's concept as the theoretical and methodological object of knowledge, which organized in specific way. As shown in the article, this object, in addition to modeling techniques of a complex counterpoint in their full potential, is suitable also for perform of the function of the primary – pre-compositional – thematic construction. The deductive method, on which Taneyev focuses in the conclusion of his work, brings it beyond the range of previous studies (mainly numerous manuals), and rises it on a truly scientific level. However, also it's clear, that there is a deep rootedness of Taneyev's methods in the previous development of theoretical and practical ideas in a sphere of the counterpoint. Comparing the

"basic structure" Taneyev with recommended by L. Bussler the method of "auxiliary line" for writing counterpoints in more rare, than an octave, intervals, it's impossible not to notice the similarity existing between them. However, also there are differences, which explain the essence of what is happening. Thus, in the Taneyev's definition a formal-logical component prevails and a desire to create an elementary, primary model, which would be able to clarify the possibility of obtaining derivatives of the compounds, is observed.

Finally, because of its universal logic-generalizing character, the Taneyev's "basic structure" is characterized by multifaceted and interlevel resources of a embodiment, both realized and potential, relationships and connections between the system elements. From this point of view, the "basic structure" as such, without taking into account the possible derivatives of the compounds, can serve as a universal and autonomous model of various kinds of polyphony, and in particular its non-imitative and imitative species; besides in outline their historical relationship can be traced.

Keywords: S. Taneyev, polyphony, counterpoint, model, "the basic structure".

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 88–104
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 88–104

УДК 78.071.1:[373.5.091.64:784](477)”18/19”

УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ – УКЛАДАЧІ ПЕРШИХ ШКІЛЬНИХ СПІВАНИКІВ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX століть

Галина МЕДВЕДИК

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та фортепіано,
вул. Івана Франка, 11, Дрогобич, Україна, 82100,
тел.: (+3803244) 23390, e-mail: halyna_2007@ukr.net

Юрій МЕДВЕДИК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства,
вул. Валова, 19, Львів, Україна, 79008
тел.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net

Стаття присвячена ранньому етапу роботи над укладанням перших українських шкільних співаників. У розвідці подано важливу інформацію про ці видання, які користувалися великим попитом у тогочасній музично-педагогічній праці в Україні.

Українські шкільні співаники розпочали укладати від 1870 року. Саме тоді, у Відні, було опубліковано перший збірник, який став праобразом подальших шкільних співаників (“Співаник для господарських діточок”). Його укладачем був письменник з Буковини Юрій Федькович. Цього ж року було надруковано, знову ж у Відні, шкільний співаник відомого композитора, теж з Буковини Сидора Воробкевича. Згодом роботу над укладаннями співаників було доволі успішно продовжено у Галичині у Києві. Цю педагогічну та просвітницьку роботу продовжили такі відомі композитори, як Остап Нижанківський, Віктор Матюк, Філарет Колесса, Кирило Стеценко, та ін. Привернуто увагу у статті і до шкільних співаників, які видавали українці у діаспорі, передовсім у США. Окремі співаники перевидано з відповідними коментарями вже у період незалежності України, тобто від 1991 р.

Ключові слова: шкільний співаник, композитор, пісня, “Богогласник”, музичне виховання, діаспора, Федькович, Воробкевич, О. Нижанківський, В. Матюк, К. Стеценко, Ф. Колесса.

Першим, хто цілеспрямовано задався думкою щодо залучення в українську педагогічну практику спеціальних співаникових видань для школярів став відомий буковинський письменник, громадський діяч та педагог Юрій Федькович. Працюючи 1869 року шкільним інспектором Вижницького повіту, він зумів підготувати співаник і подати його до Крайової Шкільної Ради з проханням запровадити цей збірник у народні школи. Після отримання дозволу, “Співаник для господарських діточок” було опубліковано у Відні 1870 року. Власне від цього видання з пісенними текстами Ю. Федьковича й маємо підставу говорити про започаткування практики спеціальних музично-педагогічних видань під загалом

© Галина Медведик, Юрій Медведик 2016

уніфікованою назвою “шкільний співаник”. Дещо з його пісень залишилось у співацькій практиці й нині, як-от “І шумить, і гуде, дрібний дощик паде, / А хто ж мого вороного напоїти поведе” (“Вороний”), “Там, де я родився, там мій рідний край, / Слави, щастя, долі, Боже йому дай!” (“Рідний край”), “Мир, вам браття, всі приносим, / мир великий, мир святий” (Мир вам) та інші. Не зайвим буде зауважити, що Ю. Федькович уклав ще декілька тематичних співаників, зокрема “Лірник” та “Колядник”, на який свого часу звернув увагу Іван Франко.

Гідним продовжувачем започаткованої справи Ю. Федьковича став відомий буковинський композитор, поет та громадський діяч Сидір (Ісидор) Воробкевич. Його шкільні співаники фактично заклали фундамент для подальшого процесу удосконалення та розвитку музично-педагогічної діяльності, зорієнтованої на збагачення форм та методів виховання підростаючих поколінь. Сучасний сумський дослідник історії педагогіки Олег Михайличенко у своїй невеличкій оглядовій монографії звернув увагу на те, що “як за змістом, так і за формою збірники дитячих пісень Воробкевича на той час повністю відповідали завданням естетичного виховання молоді. Багата та різноманітна тематика пісень, розрахована на запити дітей різного віку, близька до народної мелодики, нескладні розміри й ритми, гранично ясний спосіб їх гармонізації забезпечили цим пісням популярність […]. Хоча художня вартість “Співаників” неоднакова, вони були єдиними на той час посібниками для навчання співу у школах. Сам факт їх перевидання (перший друк: Відень, 1889) в 1893, 1899, 1902, 1905 і 1910 роках свідчить про те, що вони були незамінними для початкових і середніх шкіл Галичини та Буковини” [25, с. 62].

Перша частина співаника С. Воробкевича вийшла у світ 1870 року. До її репертуару ввійшло всього 20 пісень, автором яких був Данило Млака (псевдо С. Воробкевича). До деяких своїх поетичних текстів він не зумів, або не вважав за потрібне створювати меодичні тексти, віддаючи, мабуть, з дидактично-естетичних поглядів перевагу народним мелодіям, наголошуючи, що “напів народний”. Зрештою, є й інше пояснення, зважаючи на багатосотлітню українську та європейську традицію так званого співу “на тон” (мелодію), практиковану як у світській, так і духовній пісенності ще щонайменше з XVI століття.

Прикметно, що порівняно зі збірником Ю. Федьковича, Воробкевичів співаник уже укладено згідно з різними ступенями складності опанування матеріалу. Пісні розміщено в порядку підвищення складності від найпростіших (з діапазоном кварти й квінти) до складніших (з хроматичними ходами і модуляційними відхиленнями). Серед пісень цього видання особливо вирізняється відома кожному свідомому українцеві пісня С. Воробкевича “Мово рідна” (Мово рідна, слово рідне, / Хто вас забуває, / Той у грудях не серденько, / А лиш камінь має”).

Наступні три частини співаника опубліковані 1889 року у Відні. Вони вже вирізняються методичними новаціями, ускладненими та урізноманітненими репертуарами. Характерною тематичною особливістю пісень цих збірників є те, що в них домінує питання шкільного життя, патріотизму, виховання в дусі християнських цінностей. Серед піснетворців найбільше представлені у співаниках тексти С. Воробкевича, хоча зустрічаються й Юрія Федьковича, Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького та інших.

Особливу цінність становлять третя та четверта частини “Співаника”, які можна вважати, радше, за методичний посібник з теорії музики і співу. Прикметно, що всі роз’яснення автора щодо різних питань теорії музики ілюстровані пісенними мелодіями; є у виданні й вправи різної складності для сольфеджування. Прикметно,

що серед пісень помітно вирізняються тексти історико-патріотичної тематики. Завершують чотиричастинний цикл збірників декілька пісень В. Матюка та С. Воробкевича у триголосій гармонізації.

Водночас у роки перевидань частин співаника С. Воробкевича[1], подібного змісту збірники вже не були поодиноким явищем у тогочасному едиційному процесі, позаяк побачили світ шкільні співаники Віктора Матюка (1881) та Івана Кипріяна (1882), якому, до речі, належать ще й такі важливі у контексті професіоналізації галицького музично-педагогічного шкільництва праці, як "Основи музики" (1880) та "Учебник початкових відомостей музики і співу" (1885).

Талановитим послідовником музично-педагогічних ідей С. Воробкевича у Галичині був відомий композитор, громадський діяч та педагог Анатоль Вахнянин. У його творчому доробку чільне місце займає "Співаник церковний для шкіл народних на сопран, альт і бас" (Львів, 1889). Збірник складається з літургійних та позацерковних (паралітургійних) пісень. Даючи йому оцінку, сучасна дрогобицька дослідниця І. Матійчин наголошує на тому, що: "спираючись на дотримання традицій, укладач опрацював у збірці тільки давні духовні пісні, на жаль, не звертаючи увагу на новий пісенний матеріал, зразки якого вже пробивалися до спраглої рідного слова галицької молоді. Підручник укладений триголосо для сопрано, альта і баса" [22, с. 100], до якого увійшли опрацьовані українські духовні пісні з "Богогласника" (Почаїв, 1790–1791)[2]: "Ієрусалиме світел над звізди", "О Всепітая Мати" (до чудотворної ікони Бердичівської Богородиці), до знаменитої Підкамінської Богородиці на Бродівщині ("Пречистая Діво, Мати Руського краю, / на небесах і на землі Тя величаю" та інші.

Чималу увагу А. Вахнянин приділяв подачі таких пісень, що вирізнялися різними темпо-ритмами, плинними та жвавими пісенними мелодіями, вказуючи при цьому й на характер творів ("легонько", "поважно", "ніжненько", "весело", "не дуже скоро" тощо). Прикметно, що він прагнув знайомити школярів і з популярними зразками української класичної музики, у тому числі власної, щоправда, не зазначаючи при цьому свого авторства (номери з опери "Купало").

З метою популяризації цього співаника у відомому щоденному львівському часопису "Діло" було зроблено оголошення про те, що крайовий сойм закупив для безкоштовної роздачі учням з незаможних сімей збірник А. Вахнянина. Сприяло популяризуванню співаника й те, що Шкільна рада рекомендувала збірник для навчання у школі; до того ж цей музично-педагогічний процес міг курувати та контролювати сам А. Вахнянин, позаяк був членом екзаменаційної комісії з навчання співу в учительських семінаріях. Отже, завдяки різним обставинам, а головно – високій мистецькій та методичній вартості – співаник А. Вахнянина отримав широке розповсюдження та сприяв подальшій розбудові галицько-українського музичного шкільництва, появі нових шкільних співаників, яких упродовж першої третини ще з'явиться чимало.

Завершуючи мову про збірник А. Вахнянина, звернімося також до роздумів ще одного дрогобицького дослідника – І. Фрайта, який слушно вказав на те, що композитор "у збірнику "Співаник шкільний" використовує сюжети дитячої художньої літератури, розвиваючи тим самим уяву, а також збуджуючи емоційні переживання. Такий же матеріал знаходимо і в "Руському співанику для шкіл

[1] Історико-культурна цінність співаника призвела до його перевидання, задля збагачення мистецького арсеналу сучасної української музичної педагогіки. Див. [6].

[2] Про стародрук [24].

народних" В. Матюка, окремих випусках "Бібліотеки музикальної" М. Копка, інших збірках західноукраїнських композиторів" [41, с. 12].

У 1905 році було видано ще один невеличкий збірник (40 с.) під суголосною назвою "Співаник школяра", який уклав та опублікував у львівській ставропігійській друкарні о. Петро Пилипець. Хоча співаник не споряджений нотними текстами, він є цікавий насамперед тим, що у ньому вже відображено функціонування у Галичині так званої нововасиліянської пісенності. Підтвердження цьому – наявність у репертуарі пісень таких відомих піснетворців тієї доби, як о. В. Стех, о. О. Нижанківський, о. М. Лончин, а також о. В. Матюк, п'ять пісень якого теж опубліковано у виданні. П. Пилипець доволі наполегливо займався пропагандою релігійної пісенності, оскільки відомо ще про його збірник (теж без нотних текстів) під назвою "Співаник. Релігійні пісні", вид. 4 (Львів, 1910. – 32 с.).

Ідеям А. Вахнянина повною мірою суголосні й прагнення Кирила Стеценка у розширенні пошуку методів музичного виховання. Він теж, будучи автором шкільного співаника, проймався цими питаннями в своїй програмі зі співів. Як слушно додала Р. Самойленко, його "Авторська програма зі співів у Єдиній школі […] є концептуальним втіленням поглядів педагога на подальші шляхи розвитку та головні завдання національної музичної освіти за умов навчально-виховного процесу в Єдиній школі України […]. У багаторічній дидактичній діяльності він обґрунтував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями і вважав, що знання, які здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними" [34, с. 30]. Співаник о. К. Стеценка став основоположним для подальшої праці над укладаннями шкільних співаників у Центральній Україні; його справу згодом успішно продовжив П. Козицький.

Слушні зауваги щодо Програми К. Стеценка висловила й киянка Ольга Овчарук, яка зазначила, що "Вперше за всю історію розвитку вітчизняної музичної освіти з'явилась програма національна за змістом, в основу якої покладено концептуальне положення про українську пісню як могутній фактор національного виховання дитини. Вперше музична дисципліна, що мала назву "співи", набула статусу обов'язкової і вводилася до навчальних планів шкіл від початкового до вищого ступеню по 2 години на тиждень" [28, с. 11].

Як послідовник школи Миколи Лисенка у композиції та шкільництві, К. Стеценко зробив чималий внесок у музичну освіту. Цьому сприяло й те, що він був співорганізатором музичного відділу при Міністерстві освіти УНР. Водночас, попри свою організаційно-методичну роботу він дієво долучався й до написання низки музично-педагогічних та музично-публіцистичних праць, окремі з яких так і залишились у рукописах: "Записки з гармонії", "Методика шкільного співу", нотатки для доповіді на з'їзді вчителів, начерк статті "Українська музика і її представники", підручник гри на кобзі та ін.

Доповідаючи на З'їзді вчителів народних шкіл він наголошував: "Одним з принципів педагогічної науки є принцип виховання дитини на основі пробудження художнього почуття, бажання краси як вічної правди […]. Цю красу ми повинні черпати […] в великій скарбниці української народної творчості […]. А яке багатство криється в цій народній скарбниці! Тут знайдемо й високо артистичне художнє слово нашого народу; тут знайдемо й класичну гармонію ліній на українському орнаменті; тут знайдемо й невмирущу красу нашої рідної і чудової пісні народної! І на цих перлах багатої народної української творчості, на її думах та піснях повинні перш за все виховати себе учителі української школи; збірники цієї

народної творчості повинні бути у них під руками, щоб на їхній вічно прекрасній красі будувати виховання дітей" [37, с. 6].

У "Початковому курсі…" К. Стеценко писав: "Курс навчання співам має на меті дати вчителям в українських школах методичні відомості з навчання співам від нижчого до вищого ступеня, а в "Співаниках" – матеріал для навчання. Отже, "Методика" і "Співаники" складають одне ціле" [36, с. 2]. Оскільки у контексті цієї праці нас цікавить сутність його шкільних співаників, то варто зазначити, що вони, як і шкільні співаники його попередників, укладені згідно з поступовістю засвоєння матеріалу: спершу подано нескладні обрядові пісні (щедрівки, веснянки), пісні для дітей молодшого шкільного віку, колискові тощо. Відтак матеріали співаників ускладнено шляхом долучення до репертуару історичних пісень ще й побутових.

Цінним джерелом для наповнення репертуару шкільних співаників стала збірка Климента Квітки, в якій використано записані від Лесі Українки тексти пісень ("Дитячі гри, пісні й казки"). Одним із перших звернув увагу на цей збірник М. Лисенко, подавши з нього мелодії у своєму "Збірнику народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народніх" (Київ, 1908). К. Стеценко теж не оминув нагоди почерпнути для свого співаника тексти пісень зі збірника К. Квітки. До першої частини співаника увійшли такі пісні: "Ой, дзвони дзвонять", "Горобеєчку, в садку, в садку", "Зелений шум", "Ой, на Купала" та ін.

Оскільки співаник К. Стеценка укладено за принципом ускладнення пісенного матеріалу, переходу від одноголосся до багатоголосся, то у збірнику знайшлося місце для адаптованих (полегшених) варіантів хорових обробок М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця. Тобто, можемо констатувати те, що вироблену традицію укладання шкільних співаників, яку на Буковині започаткував С. Воробкевич, продовжив у Галичині А. Вахнянин та інші, згодом із успіхом була адаптована К. Стеценком на Наддніпрянщині, відтак і в інших українських землях, наприклад, у 20–30-х роках на Закарпатті та Слобожанщині.

Сучасна українська дослідниця музично-педагогічної думки Ольга Лобова дала доволі влучну комплексну оцінку музично-педагогічним напрацюванням К. Стеценка. На її думку, "Методичні погляди педагога спиралися на прогресивні ідеї того часу: визнання виховної ролі музики, дидактичний принцип генетичної послідовності викладання матеріалу, введення аналітико-порівняльного та евристичного методів; поєднання співу з рухами, іграми, танцями, драматизацією; широке використання наочних засобів навчання, зокрема графічного зображення гами у вигляді драбинки, сходів (у подальшому ця ідея була ґрунтовно розроблена болгарським педагогом Б. Тричковим як "столбіца"). Віддаючи належне народній пісні, К. Стеценко звертав особливу увагу на естетичний вплив співу" [19, с. 111].

Дійсно, К. Стеценко чимало уваги приділяв наочним засобам навчання, нотній грамоті, так званому "наочному диктантові" (за визначенням композитора), використанню методу відтворення висоти звука згідно з асоціативним його співвідношенням з візуальним зображенням "драбини" чи "східців", методу релятивної сольмізації, відомому в українській музичній педагогіці ще, принаймні, з другої половини XVII століття та кодифікованому у знаменитій "Граматиці мусикійській" видатного теоретика та композитора Миколи Дилецького[3].

[3] «Микола Дилецький уперше в педагогічній практиці застосував пальці руки як наочність, щоб полегшити засвоєння музичної грамоти. Тобто, цей прийом не є запозиченим з інших систем, а традиційний для нас» [13, 83].

Звичайно, будь-яке виконання музичного твору неможливе без дотримання його метро-ритму. А, як відомо, далеко не кожна людина має вроджене відчуття ритму чи достатньо добре розвинене. Тому К. Стеценко налаштовував педагогів на розвиток ритмічних умінь школярів. Він писав: "Ритм – душа музики і найважливіший спосіб досягнення строгої дисциплінованості у музичному вихованні" [36, с. 26].

Фактично такою душею, "могутнім засобом виховання народу" [37, с. 6], його національно-патріотичного чуття композитор вважав спів, а також хорову декламацію текстів пісень (у часи революційного піднесення, буремні роки воєнних лихоліть цей метод був вельми дієвий, адже згуртовував людей в одне ідейне ціле). Якраз тому, він, мабуть, не оминув нагоди у свій "Співаник…" долучити підрозділ "Вірші до гуртового читання в один тон". Усе він підпорядковував єдиній цілі – через народну пісню згуртовувати націю, формувати її "солідарність суспільну" [38, с. 2]. Він писав: "з великої скарбниці української народної творчості необхідно черпати все, що могло б зародити в чистій душі дитини ті найвищі ідеї, втілення яких в життя принесло б народу і батьківщині щастя [...]. І на цих перлинах народної творчості, на його думках і піснях, вчителі повинні перш за все виховувати себе; збірки народної творчості повинні бути у них під руками, щоб на їх одвічній красі будувати виховання" [37, с. 3–4]. Суголосні К. Стеценкові висловлював і М. Леонтович, хоча й не встиг її повноцінно втілити у своїй педагогічній роботі… [18].

Ці та інші ідеї композитор різними способами обстоював у всіх своїх музично-педагогічних працях, у тім числі у другій та третій частинах "Співаника", у пісенному збірнику "Луна" [20]. Цей співаник "для сім'ї та школи" вирізняється з-поміж інших своїм доволі високопрофесійним репертуаром, цікавим тематичним спектром тощо. Також тут наявні пісні з дитячих опер Миколи Лисенка "Коза-дереза", "Зима і весна", українські народні та авторські пісні, колядки та щедрівки в хорових обробках М. Лисенка, М. Леонтовича, Ол. Кошиця та інших. До видання внесено й гимн "Ще не вмерла Україна". Отже, можна стверджувати, що К. Стеценко сягнув у своїх поглядах щодо пропаганди пісенної культури українців ще далі ніж його попередники, адже спеціально намагався створити, так би мовити, співаник для родинного вогнища та товариського шкільного середовища. Водночас не можна забувати й того, що інші українські композитори ще задовго до К. Стеценка та за період його плідної діяльності створювали (укладали) чималі хорові збірки українських народних пісень, однак їх цільовим призначенням не була сім'я та школа, а широкий український співочий загал аматорів та професіоналів.

Певний час послідовниками К. Стеценка на ниві музичної педагогіки були Яків Степовий, Костянтин Богуславський та Пилип Козицький. Свій внесок у розвій музичного шкільництва на Слобожанщині та Наддніпрянщині також зробили Олександр Дзбанівський [47][4], відомий український бібліограф та композитор, а на Слобожанщині – ще один тогочасний композитор, педагог, громадський діяч, пропагандист кобзарського мистецтва Сергій Дрімцов (Дрімченко, Дремцов) [46], нині, на жаль, незаслужено призабутий.

Наша сучасниця Оксана Шевчук пише: "С. Дрімцов чітко усвідомлював важливість практичного застосування для музичного виховання народних пісень, почавши від їх примітивних зразків до розгорнутих багатоголосих композицій. При цьому він свідомо дотримувався автентичності фольклорних зразків, а у відборі пісень керувався намаганням дати дітям уявлення про багатство образного змісту,

[4] Йому також належить збірка співаникового типу «Пісні та ігри» (1929), основу якої становлять матеріали національного фольклору (Москва, 1900. – 36 с.).

"починаючи од дитинства, через життя людини і цілого народу і почасти – через побут і історію" (Переднє слово)" [44, с. 292].

З квітчиних записів до співаника С. Дрімцова, як зазначила О. Шевчук, потрапили такі пісні-примітиви, як "Котику, братику! Несе мене лиска", "Котику сіренький, котику біленький"; до другого підрозділу збірника ("Одноголосі і двоголосі співи") увійшли пісні "Ой у лиски, лиски кленовий двір", "Івашечку, Івашечку, прилинь, прилинь", "Помалу, малу, братику грай", веснянка "Ой на горі мак, під горою так" [44, с. 292].

У процесі укладання своїх співаників записами К. Квітки скористалися В. Верховинець [4], С. Титаренко [12], Р. Вовк [9], Ю. Гай [3] та інші діячі української культури, які прагнули збагатити музично-педагогічний та культуротворчий процес у тогочасній Україні. Звертаючи увагу на збірник С. Титаренка, не зайвим буде наголосити на тому, що і в Галичині подібного спрямування та змісту збірники почали у цей час з'являтися друком. Промотором цієї справи стала відома львівська балерина, засновник етнографічної школи ритмічної гімнастики Оксана Суховерська. Творчі ідеї танцівниці відображає її збірник, в якому музичні матеріали опрацював Михайло Гайворонський [33].

Подібного спрямування збірник згодом випустили талановитий галицький композитор Богдан Вахнянин та відомий літературознавець, фольклорист, поет Василь Щурат. У 1936 році було опубліковано їхнє видання з руховими іграми для дітей, дитячих садків та вселюдних шкіл у двох частинах "Дітвора співає, в садочку гуляє". До 24 поетичних текстів В. Щурата складено одноголосі мелодії Б. Вахнянином. Як пише дрогобицька дослідниця Олександра Німилович, В. Шурат у вступному слові зазначив: "Наш співаничок — це перша в нас, може, припізнена дещо спроба допомогти вихованню в дитячому садкові. Доси таких співаничків у нас, на жаль, не було" [27, с. 85]. Беручи до уваги одеський збірник 1921 року, збірник Гайворонського–Суховерської та інші, то можемо наголосити, що В. Щурат дещо перебільшив абсолютну "першість". Та важливо інше – такі видання були вкрай потрібні, до того ж їх готували талановиті митці. О. Німилович, хоча теж вважає цей співаник першим, звертає водночас увагу й на інше: "У сучасних умовах у навчанні шестилітніх першокласників важлива роль відводиться ігровим прийомам, змінам ситуацій, чергуванню слухових і моторно-рухових дій, використанню наочності, поєднанню живого виконання музики з аудіозаписом. Тому, використання в навчальних програмах першокласників співаника "Дітвора співає, в садочку гуляє" Б. Вахнянина, що вимагає виконання пісень з ігровими рухами, сприятиме формуванню їх досвіду спілкування з музикою та надаватиме змогу учням передати своє ставлення до музичного мистецтва" [27, с. 86].

Не всі ці збірники рівноцінні. Серед них професора Р. Вовка. Оцінку йому теж дала О. Шевчук: "Щодо музичного опрацювання вміщених пісенних зразків, то можна його віднести до аматорських, а, отже, охарактеризувати як винятково скромне за стилістикою. Проте аранжувальник – невідомий Г. Суок – продемонстрував навіть певну оригінальність з гармонічного боку. Видно, що він відчував природу народних пісень, зокрема ладову своєрідність, водночас це не перешкоджало йому віднаходити цікаві гармонічні сполучення, особливо там, де цього вимагає образна сторона пісень" [44, с. 292–293].

Траплялося, що за справу розвитку музичного шкільництва бралися й аматори-графомани, які теж прагнули залишити свій слід у педагогіці. Серед таких С. Чернецький. Сьогодні його збірку [43] піддано ґрунтовній критиці у статті

житомирської дослідниці Наталії Бовсунівської [1, с. 53–57]. Вона, зокрема, акцентувала: "деякі опуси вражали музично-педагогічною безграмотністю, як-от посібник С. Чернецького "Шкільні співи для виховання дітей" [2]. "Невеличка методика для виховання дітей теорії та сольфеджіо подає переписку (вірніше, один лист-відповідь) з Лисенком. Микола Віталійович досить ґрунтовно описував процес запису народної пісні з голосу, проте подальший виклад матеріалу не має жодного відношення до народної творчості. Здається, що автор заплутався у трьох музичних предметах: методиці, теорії, сольфеджіо, бо матеріал подано з нагромадженням предметів один на одного. Відсутня будь-яка послідовність, порушено один з головних педагогічних принципів: від простого до складного" [1, с. 53–54].

Повертаючись до побіжного розгляду внеску в українське наддніпрянське музичне шкільництво Я. Степового, варто знову звернутися до роздумів сумського дослідника О. Михайличенка, який зауважив: "важливою подією був вихід у світ трьох випусків "Пролісків", що вмістили обробки народних пісень та оригінальні твори Степового з урахуванням вікових можливостей дітей, за ступенем складності – від найлегших співомовок до найскладніших у мелодичному та гармонійному відношенні зразків; І випуск – 39 пісень (лише фольклорні зразки), ІІ випуск – 69 пісень (є також твори на слова Л. Глібова, Лесі Українки, Б. Грінченка, Я. Щоголева та ін.), ІІІ випуск – 29 пісень дво-триголосні (значна кількість пісень на вірші С. Руданського, В. Самійленка та ін.)" [25, с. 30].

Добре знав і цінував музично-педагогічний доробок Я. Степового і його сучасник П. Козицький [32, с. 48–53], який теж прагнув прищепити любов до музики у школярів. Однією з форм, яка б активізувала практичну діяльність дітей, у 20-ті роки називали не тільки ритміку й хоровий спів, але й участь у творчій імпровізації та дитячих шумових оркестрах. Саме таким формам надавав перевагу видатний музикант, професор Київської консерваторії, учитель П. Козицького Болєслав Яворський.

Серед українських митців, які виступали фундаторами нового радянського музичного мистецтва, був харків'янин Костянтин Богуславський. Його взаємини з П. Козицьким переросли в дружні стосунки та тривалу творчу співпрацю, особливо під час їхньої спільної роботи в товаристві ім. Леонтовича. Завдяки зусиллям митців було підготовано та видано посібник "Масовий спів" [2], який отримав чималу популярність у радянській Україні. У передмові до цього видання вказано: "втягнути до пісні, під її вплив, по змозі, найширші маси. Треба навчити співати, дати потрібну змістом пісню, цебто організувати масовий спів, та не лише хор [...], і загальний спів, спів, в якому кожний братиме участь" [2, с. 4]. Попри ідеологічне нашарування цього збірника, все-таки треба відзначити, що засадничі музично-педагогічні принципи П. Козицького, викладені в посібнику "Масовий спів", не втратили свого значення для сучасної школи, хоча репертуар збірника вже давно є рудиментом доби…

Важливим доповненням до музично-педагогічної роботи П. Козицького став його збірник "Музика масам", у якому обстоювали нагальне питання стосовно організації різних гуртків з метою поширення пісенної культури серед різних верств населення, насамперед школярів та юнацтва. Це видання, знову ж таки виразно пролеткультівське, але й у дечому було важливим у контексті розвитку музичної педагогіки та масової музичної культури в Україні.

Підсумовуючи сказане про музично-педагогічне виховання в Радянській Україні того часу, доречно буде ще раз звернутися до висновків О. Овчарук. Вона наголошує:

"Аналіз дитячих репертуарних збірок дав можливість визначити, що період 1917–1925 рр. характеризується найбільш активним виданням музично-педагогічного репертуару для дітей, що пов'язано із піднесенням українського видавництва, зокрема й музичного. Збірки складаються з різножанрових зразків народно-пісенної творчості – обрядових, історичних пісень, оригінальних творів композиторів, пісень національно-патріотичного спрямування, а також духовних творів для дітей. Такий принцип упорядкування давав можливість розвивати творчий потенціал дитини, вирішувати виховні задачі саме на національному музичному матеріалі як на найбільш природньому для української дитини" [28, с. 14]. Однак, принаймні, від середини 20-х років комуністично-атеїстична ідеологія починає себе проявляти щораз більше, витісняючи пісні "історичного та національно-патріотичного спрямування. Окреслилося поступове вилучення з дитячих музичних видань зразків української народної духовно-пісенної творчості. Тим самим надовго було викреслено цілий пласт національної музичної культури як важливий музично-дидактичний матеріал" [28, с. 14].

Започатковане на межі XIX–XX століть національно-патріотичне піднесення, примножене у роки революційних подій у царській Росії, в часи спроб побудови національної української державності та Української Автокефальної Православної Церкви 1917–1920-х років було зроблено немало для розвитку музичного шкільництва на наддніпрянській та слобожанській Україні. Та з огляду на поступове припинення українізації, знищення УАПЦ, цей процес спершу був пригальмований, а потім цілковито знищений, унаслідок чого загальноосвітня школа наповнилася сталінською антиукраїнською антирелігійною пропагандою та відповідним змістом освіти аж до здобуття Україною незалежності[5].

Натомість у Галичині аж до 1939 року шкільну співаникову та релігійно-пісенну творчість пропагували загалом без надмірних перешкод. Окрім того, цю пісенну спадщину стали пропагувати через попервах рідкісні співаникові видання в українській діаспорі у Європі, Північній та Південній Америці ще від кінця XIX століття. На початку XX століття видавничий процес дещо динамізувався, навіть розпочали видавати перші шкільні співаники для дітей діаспори. Лідія Шегда стверджує, що "публікації навчальної музичної літератури для дітей у діаспорі починається наприкінці 1910-х. Одним із перших видань був "Співаник: для українських шкіл в Америці" Євгена Якубовича (Філадельфія, 1918), у першій частині якого видано п'ятдесят п'ять одноголосих мелодій без супроводу, у другій – тридцять шість двоголосих пісень без супроводу, у третій – двадцять п'ять триголосих акапельних хорів. Тут, вочевидь, виявляється принцип, започаткований "Луною" К. Стеценка" [45, с. 71].

Від 1919 року у діаспорі починають з'являтися друком частини збірника Василя Навроцького "Співаник для шкіл народних: двоголосні та триголосні співи на дитячі голоси без супроводу" (Нью-Йорк, 1919–1923), священика, відомого галицького громадського діяча, шкільного інспектора[6]. Якщо за основу співаника взято "Луну"

[5] Дійшло до того, що у часи брежнєвської реакції «Шкільний співаник» (1918) К. Стеценка разом з його доповіддю «Українська пісня в народній школі» (1917) 1977 року були вилучені з основного фонду ЦДАМЛМ України та передані на таємне зберігання. Тільки у 1990 ці праці композитора були повернені на загальне зберігання до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України.

[6] Варто зазначити, що свою видавничу справу у пропаганді пісенної культури В. Навроцький розпочав ще 1907 року, коли опублікував у Львові разом з В. Сайком "Співаник. Школа народна

наддніпрянця К. Стеценка, з чим загалом можна погодитися з Л. Шегдою, то основою нью-йоркського видання дійсно став співаник С. Воробкевича, як стверджує щойно згадана дослідниця. Аналізуючи цей співаник, вона вказала на те, що його репертуар порівняно з Воробкевичевим збірником доповнено такими піснями, як "Весняна пісня", "Удова" (зі зб. М. Лисенка, "Зеленіли верболози" В. Матюка, "Боже на землю Руську" О. Нижанківського, "Літо", "Люби рідну землю", "До схід сонця" Ф. Колесси), "Марш школярський" Я. Ярославенка та інші [45, с. 72]

У виданнях В. Навроцького немає тематичної систематизації, пісні подано хаотично, у перемішку народні, деякі релігійні, шкільні, національно-патріотичні, авторські, загальнонародні та малознані-аматорські тощо. Для прикладу можна назвати такі: "Реве та стогне Дніпро широкий", "Взяв би я бандуру", "Рідна мова", "Де є наша Вітчизна Руська", "Чом земле моя?", "Руській дитині", "Марш школярський", "Марш руських дітей", "Школярська співанка", "Люби землю рідну", "Молитва школяра", "Учімся" та багато інших. Та все ж таки, певну систематизацію упорядник зробив, бо, приміром, у першому та другому випусках, як пише Л. Шегда, "переважає дидактично-виховна образність різного спрямування", натомість "принцип ускладнення стилістично-художнього рівня презентує третій випуск цієї серії – "Двоголосні співи", хоча тексти того ж образно тематичного змісту" [45, с. 72].

Загалом про діаспорну співаникову продукцію окресленого періоду поки маємо надто мало інформації Процес дослідження тільки розпочинається, хоча для його розвитку насамперед варто створити джерельну базу студій, відтак тільки на цій основі ми зможемо дати більш-менш виважену оцінку едиційної співаникової спадщини, яку творили представники української діаспори як упродовж кінця XIX – першої третини XX століть, так і ближчих до нашого часу десятиліть на різних континентах світу. А те, що це питання варте всебічного вивчення не викликає жодного сумніву.

Повертаючись до західноукраїнських співаників, маємо наголосити на тому, що найчастіше шкільні співаники укладали та публікували в Галичині, вряди-годи на Закарпатті. Серед цих видань упродовж різних десятиліть першої третини XX століття особливої популярності набули співаники В. Матюка, О. Нижанківського, М. Гайворонського, Ф. Колесси, Ярослава Ярославенка.

Серед перших галицьких співаників початку століття були, ті, які з'явилися друком завдяки Я. Ярославенку (Вінцковському) та О. Нижанківському (Українсько-руський співаник з нотами. – Львів, 1907. – 89 с.)[7]. Обидва збірники створили знані на той час композитори, окремі періоди життя та творчості яких були частково більшою чи меншою мірою пов'язані з Дрогобичем. "Співаник для шкіл народних" (Львів, 1906) Я. Ярославенка вирізняється тим, що у ньому подано музичні тексти до віршів з "Букваря" та "Школи народної". Щодо цього видання, то коротку його передісторію описав львівський дослідник роду та творчості Я. Ярославенка Василь Лаба. Він пише: "У 1905 році у Львові було засноване українське музичне видавництво "Українська накладня", яке започаткувало музичну бібліотеку "Торбан". Ініціатором його заснування був Я. Ярославенко. Цього ж року він став музичним рецензентом газети "Дзвін". Тоді ж "Українська накладня" випустила "Співаник для шкіл народних" у двох частинах, який уклав Я. Ярославенко. Шкільним учителям його розсилали у вигляді окремих аркушів, які вони самі собі

в чотирьох частях", до якого увійшли твори С. Воробкевича, М. Лисенка, А. Вахнянина, І. Барановського та інших композиторів.

[7] Одразу ж після виходу співаника з'явилася рецензія Ф. Колесса [16].

зшивали" [33, ч. 1/1906] [17]. Єдине, у чому помилився дослідник, то це те, що не 1905 року з'явився співаник. Цікаво й те, що відомий галицький діяч музичної педагогіки Михайло Моравецький про співаник відгукнувся рудиментарною москвофільською мовою доволі абстраговано, вдавшись до роздумів про музичне виховання, метою якого є: "Розбуджуванє і образованє замилуваня до співу, ублагородненє ума, образованє чувств релігйних і патріотичних. Уздібненє дітий до співаня в хорі і поодиноко відповідних пісень церковних і народних" [26, с. 10][8].

Як уже згадувалося, В. Матюк до праці над укладаннями співаників звернувся ще наприкінці XIX століття. Згодом чималою популярністю користувалися його "Співаник церковно-народний для шкіл народних" у 3-х частинах, для шкільних та церковних хорових складів (Львів, 1911) та "Церковно-народний співаник" (Львів, 1924). Співаник 1911 року є доволі яскравим зразком збірника для паралітургійних потреб тогочасного суспільства, позаяк охоплює як літургійні, так і духовнопісенні тексти, виконуваних у час Служби Божої. Прикметно, що цей співаник, невдовзі після його появи друком, високо оцінив відомий польський композитор Мечислав Солтис, відзначивши "муравлину працю" та талан автора. У контексті педагогічної спадщини В. Матюка варто згадати і його підручник під назвою "Короткий начерк гармонії і композиції" (1906), в якому використав як нотні приклади фрагменти з творів Дмитра Бортнянського, попри те, що в Галичині було кинуто публіцистичний клич Івана Франка "геть від Бортнянського". Втім, видатний учений мав на увазі не буквальне розуміння, а переносне, тобто закликав сучасних Франкові композиторів опановувати новітні музичні технології, стилі та жанри.

Дрогобицький дослідник І. Фрайт, цитуючи статтю В. Матюка "Наша руська народна пісня і її значення […]" (часопис "Діло", 1889) звернув увагу на такі висновки композитора: "Під впливом цих пісень пробудилося і постало багато співаків і музичних талантів у нас, які розвиток музики руської і пісні руської повели вперед. Повстали і наші музики і композитори, як о. Михайло Вербицький, о. Іван Лаврівський, о. Порфирій Бажанський, о. Ісидор Воробкевич і багато інших" [41, с. 1]. Зрозуміло, що високо цінуючи українську (чи як тоді зазвичай у Галичині зазначалося "руську") народну пісню В. Матюк прагнув донести до підростаючих поколінь кращі тексти народних та духовних пісень, якими й наповнив репертуар своїх співаників.

У ті часи українські композитори тільки розпочинали торувати шлях щодо популяризації української пісенності через різні співаники. Тому не дивно, що попри щирі культурно-патріотичні чуття, були у цій справі й свої хиби росту. На цьому зосередився І. Матійчин, цитуючи рецензію сучасника В. Матюка редактора часопису "Учитель" Івана Ющишина (Співаник церковно-народний для шкіл народних / Учитель, 1912. – Ч. 7. – С. 220), який слушно закидає композиторові у непослідовності лексичної подачі поетичних текстів: "Се ж проста тілько неконсеквенція: бо коли можна пр. написати "по нашому" "Царю Христе справедливий", то чому не можна-б так само написати "Іже Херувими", або "Амінь" і т. д. А так діти будуть вірно горлати "Иже Херувими", "Аминь" і т. д.". На жаль, В. Матюк у "некритичності" лексичного оформлення публікованих пісенних текстів у співаниках та інших пісенних збірниках був непоодиноким. Радше, можна стверджувати, що це було фактично тогочасною нормою, адже церковнослов'янська лексика надто над ними тяжіла… З іншого погляду, далеко не кожен поетичний текст

[8] Про М. Моравецького див. статтю Оксани Поясик [30, с. 183–187]. Ці та інші питання тогочасної музичної педагогіки ширше розглянуто у її монографії [29].

духовних пісень доби Бароко, а саме про них йдеться у зауваженнях І. Ющишина, піддається тотожному перекладові…

Посильний внесок у розвиток музичної культури зробив галицький композитор М. Гайворонський. Не оминув він увагою питання музичної освіти підростаючих поколінь. Унаслідок цього з'явився його збірник, згодом перевиданий з деякими змінами як у діаспорі, так і вже у Незалежній Україні з передмовою дрогобичанина Зіновія Бервецького [35]. Увагу, яку виявляють дослідники та музичні педагоги до цього збірника невипадкова, адже ще Ф. Колесса, теж автор власного співаника, вказав, що у збірнику М. Гайворонського наявний вдалий підбір репертуару, відповідно до світогляду і психіки дитини. У короткій, але влучній рецензії на видання співаника М. Гайворонського, Ф. Колесса на сторінках заснованої ще 1895 року І. Франком газети "Громадський голос" писав, що завдяки Українському Педагогічному товариству виходить співаник з п'ятдесяти одно, дво- та триголосими піснями, а також одинадцятьма хороводними іграми, "при доборі пісень і їх гармонізації узгляднено невеликий об'єм дитячої хорової скалі. Мелодії прості, природні і гарні, дуже відповідні для дітвори народних шкіл, а при тім легкі до вивчення […]. Такі пісні будуть припадати до вподоби української молоді, а до того будуть у неї розбуджувати й підтримувати замилування до свого рідного, що має велике значіння в національному вихованні. Співаник М. Гайворонського впроваджує ще одну новість, якої, наскільки нам відомо, не було в давніших співаниках, а саме – групу хороводних пісень для дитячих ігор зі співами, таких потрібних при забавах на вільному повітрі. Взагалі видання Співаника М. Гайворонського відповідають потребі, яка віддавна відчувається в колах українського учительства"[9].

Попри те, що Ф. Колесса цікавився співаниками, які укладали його колеги, зокрема, його приятель та вдячний учень М. Гайворонський (про це детальніше див. у монографії В. Витвицького), видатний фольклорист сам прагнув зробити свою лепту в музичне шкільництво. Відтак постав його ґрунтовний "Шкільний співаник у двох частинах", чи не найдосконаліший на час свого виходу в світ з-поміж інших галицько-українських співаників [49]. Своєю науковою та педагогічною подвижницькою працею Ф. Колесса закладав міцну основу для подальшого розвитку музичної педагогіки в Галичині, становленні її музично-педагогічної професіоналізації. У передмові до перевиданого шкільного співаника Ф. Колесси опубліковано слово до учителів музики, школярів Миколи Колесси, який наголосив: "Саме для рідної школи видавав свої посібники батько і, як правило, ці видання виходили за його власні заощадження, з єдиною метою – аби тільки діти в школі співали українську народну пісню, переймалися її духом, адекватним мудрості народної педагогіки" [16]. Це перевидання, здійснене послідовним пропагандистом української музично-педагогічної спадщини наших композиторів Святославом Проциком, сьогодні вже теж стає поволі раритетним, однак сама ідея перевидань кращих збірників є вельми актуальною і нині.

Під впливом галицьких та наддніпрянських композиторів і педагогів, поступово пробуджувався інтерес до співаникової справи й на Закарпатті. Виразно цей процес дав про себе знати приблизно у 20–30-х роках. Щоправда, серед місцевих діячів мистецтва композиторів не було. А тому обмежимося побіжним переліком деяких співаникових видань, які більш чи менш отримали визнання на Закарпатті у ці десятиліття. Серед них "Руський співаник для дітей та молоді" Л. Тиблевича

[9] Цитату подано за монографією Василя Витвицького [5].

(Ужгород, 1920); "Молитви і пісні для інтернатских питомцев" (Ужгород: печатня оо. Василіян, 1925), "Забава. Збірка забавок з мелодіями, призначений для родин, захоронок і шкіл Підкарпатської Русі" М. Рощахівського; "Збірник триголосних пісень для шкільних діточих хорів" Г. Гузенного (Великий Березний, 1930); "21 народна пісня в триголосному укладі для шкільних хорів" П. Щуровської-Росиневич, "Шкільний діточий хор" Г. Мельника та П. Міговка (Прага, 1937) та ін.

З цього списку найбільш помітною постаттю в українському музичному житті Срібної Землі була Платоніда Щуровська-Росиневич, учениця та палка соратниця Олександра Кошиця у його хоровій кар'єрі. Івано-франківська дослідниця Ганна Карась вказує на те, що збірка П. Щуровської-Росиневич "відкриває серію посібників українського зарубіжжя. Проблема репертуару хорових колективів, особливо дитячих та зарубіжних, завжди була актуальною, а в умовах еміґрації особливо гострою […]. Упорядниця представляє для ознайомлення молоді народні пісні в опрацюваннях провідних українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, К. Стеценка, Ф. Колесси, П. Козицького […]. Основними джерелами, які використала П. Щуровська-Росиневич, були Шкільний співаник К. Стеценка, 10 шкільних хорів П. Козицького та українські народні пісні в триголосому укладі на жіночий хор Ф. Колесси" [15, с. 25].

В особі П. Щуровської-Росиневич маємо яскравий приклад того, як мисткиня з Черкащини наполегливо пропагувала не тільки здобутки свого вчителя – О. Кошиця, але й композиторів наддніпрянців та галичан, у такий спосіб згуртовуючи представників різних земель України в єдиній націокультурній сім'ї. Прикметно, що успіх її праці мав і певне підґрунтя, адже "у 1933 р. Шкільний реферат Крайового Уряду Підкарпатської Русі затвердив нові навчальні плани для горожанських і народних шкіл. Уроки співу стали обов'язковими щотижнево. Їх метою було виявлення і виховання музичних здібностей дітей, розвиток естетичного і патріотичного почуттів, підготовка учнів до співу в церкві, виховання любові до музики тощо. Учні виконували такі види музичних вправ: дихальні, вокально-інтонаційні та ритмічні, вивчали теорію музики, ознайомлювалися з біографіями і творами видатних композиторів. Окремим предметом залишався церковний спів. Учителі створювали учнівські оркестри, проводили виховні заходи з музичним супроводом" [11, с. 130–131].

Друковані шкільні співаники українських композиторів – важлива складова національної культури. Сьогодні нарешті постала потреба ґрунтовного опрацювання збереженого корпусу збірників, які видавали як в Україні, так і поза її межами, головно силами діячів культури української діаспори вже від кінця XIX століття. Необхідна тематична диференціація видань, фахова оцінка їх пісенного репертуару, формування бази даних текстів шкільних співаників з метою подальшого їх опрацювання, насамперед у контексті національної музичної культури та педагогіки.

Список використаної літератури

1. *Бовсунівська Н.* Методичне забезпечення навчальних закладів Волинської губернії (друга пол. XIX – поч. XX ст.) / Н. Бовсунівська // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. – Вип. 40. Педагогічні науки. – С. 53–57.

2. *Богуславський К.* Масовий спів / К. Богуславський, П. Козицький. – Харків : Держвидав України, 1926.

3. Весняні квітоньки. – Катеринослав ; Ляйпціг, 1923.

4. “Весняночка”. Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів. – Харків, 1923. Перевидання: – Київ : Музична Україна, 1979. – Вид. 4. – 339 с.

5. *Витвицький В*. Михайло Гайворонський. Життя і творчість / В. Витвицький ; заг. ред. Ю. Ясіновського. – Львів, 2011. – 175 с. – (Серія: Історія української музики. – Вип. 7: Дослідження)

6. *Воробкевич І*. Шкільний співаник / І. Воробкевич. – Дрогобич : Просвіта, 1991.

7. *Горак Я*. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – поч. XX ст.) / Яким Горак. – Львів : Сполом, 2008. – 232 с.

8. *Горак Я*. Володимир Садовський та Станіслав Людкевич: до характеристики взаємин / Я. Горак // Наукові записки ТДПУ. – Тернопіль, 2010. – С. 15–24. – (Серія: Мистецтвознавство ; № 1).

9. Гра. Збірник перший. Пісні та гри для дошкільного віку. – Одеса, 1921.

10. *Гушоватий П*., *Коник-Козак О*. Вокально-хорова творчість західноукраїнських композиторів-священиків кінця XIX – початку XX ст. / П. Гушоватий, О. Коник-Козак // Молодь і ринок. – 2014. – № 10 (93). – С. 6–10.

11. *Дацків І*. Підготовка фахівців у галузі музичного мистецтва на Закарпатті (1919–1939 рр.) / І. Дацків // Людинознавчі студії. – Дрогобич, 2015. – С. 128–131. – (Серія “Педагогіка” ; вип. 31).

12. Дитяча розвага. Збірка забавок для дітей. Рухливі гуртові ігри, ігри-танці, інсценування пісень з нотами: для голосу або дитячого хору без супроводу. – Київ : Видавниче Т-во “Криниця”, 1917 (перевидано: 1918). Видання присвячене Софії Русовій.

13. *Жигаль З*. До історії використання методу відносної сольмізації в українській та зарубіжній музичній педагогіці / З. Жигаль // Вісник Львівського університету.– 2007. – С. 81–86. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 7).

14. *Карась Г*. Актуалізація музично-педагогічної хорової спадщини українського зарубіжжя в сучасному освітньому процесі України / Г. Карась // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. “Музикознавчі студії. – 2010”. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 185–194.

15. *Карась Г*. Платоніда Щуровська-Россіневич: портрет мисткині через призму теорій гендеру та пасіонарності / Г. Карась // Мистецтвознавчі записки.– Київ, 2011. – Вип. 19. – С 18–27.

16. *Колесса Ф*. Українсько-руський співаник О. Нижанківського / Ф. Колесса // Діло. – 1907. – Ч. 265.

17. *Лаба В*. Творець українських маршів Ярослав Ярославенко: життєвий та творчий шлях / Василь Лаба. – Львів, 2000. – 48 с.

18. *Леонтович М*. Практичний курс навчання співу у середніх школах України: З педагогічної спадщини композитора / Микола Леонтович ; упоряд. Л. О. Іванова ; передмова М. М. Гордійчука. – Київ : Музична Україна, 1989. – 135 с.

19. *Лобова О*. Становлення та розвиток загальної системи музичної освіти школярів України (XX століття) / О. Лобова // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – 2011. – № 4–5. – С. 108–119.

20. Луна: збірник пісень для сімьї і школи : (На 1 і 2 голоси в супроводі фортепіано і мішаний хор a capella) / упоряд. К. Стеценко. – [2-ге вид., доп.]. – Київ : Л. Ідзіковський, 1918 (Друкарня І. Чоколова). – 37 с. Перше вид. з’явилося 1907 року.

21. *Людкевич С.* Наші шкільні співаники / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 2. / упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 257–269.

22. *Матійчин І.* Використання збірників церковних пісень як посібників для як посібників для музичного виховання школярів (кінець XIX – перша половини XX ст.) / І. Матійчин // Молодь і ринок. – 2016. – № 1 (132). – С. 97–102.

23. *Матійчин І.* Музично-виховне значення василіянської піснетворчості кінця XIX – першої половини XX ст. / І. Матійчин // Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал. – Дрогобич, 2006. – № 4 (19). – С. 140–144.

24. *Медведик Ю.* Феномен української духовної музики: Почаївський "Богогласник" 1790–1791 рр. / Ю. Медведик // Вісник Львівського університету. – 2015. – С. 59–82. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 16).

25. *Михайличенко О.* Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини XIX – початку XX ст. (історичні нариси) / Олег Михайличенко. – Суми : Мрія – 1, 2005. – 102 с.

26. *Моравецький М.* Рецензія "Співаника для шкіл народних". Ч. I–II / М. Моравецький // Учитель. – 1906. – Ч. 1. – С. 10.

27. *Німилович О.* Композитор, диригент і педагог Богдан Вахнянин (до 120-річчя від дня народження) / О. Німилович // Вісник Прикарпатського університету. – 2004. – Вип. VI. Мистецтвознавство. – С. 80–88.

28. *Овчарук О.* Розвиток музично-педагогічної думки в Україні на початку XX століття (1905–1925 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Ольга Овчарук. – Київ, 2001. – 20 с.

29. *Поясик О.* Музична освіта та виховання учнів і молоді Галичини (20–30- і рр. XX ст.) : монографія / Оксана Поясик. – Вид. 2-ге. – Івано-Франківськ : НАІР, 2013. – 170 с.

30. *Поясик О.* Форми і методи вчителів співу (1920–30-ті рр.): досвід, рекомендації / О. Поясик // Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. – 2011. – С. 183–187. – (Серія: педагогічні науки ; вип. 17).

31. *Процик С.* Внесок українських композиторів в теорію і практику музично-естетичного виховання школярів / С. Процик // Музика в школі: зб. статей. – 1982. – Вип. 8. – С. 52–57.

32. *Процик С.* Педагогічні ідеї П. Козицького / С. Процик // Музика в школі. – Київ : Музична Україна, 1987. – Вип. 11. – С. 48–53.

33. Рухові забави й гри з мельодіями й примівками зладила Оксана Суховерська, учителька руханки. – Львів : Накладом Осипа Суховерського, 1924 (перевидання: Львів: Свічадо, 2007).

34. *Самійленко Р.* Творчий потенціал та розвиток особистості у вітчизняних музично-педагогічних системах / Р. Самійленко // Освіта та розвиток обдарованості особистості. – 2012. – № 2 (21). – С. 30–33.

35. Співаник для дітей дошкільного і шкільного віку. – Львів : Друкарня Українського педагог. тов., 1922. Передрук в Україні: Співаник для дітей дошкільного та шкільного віку. – Київ : Музична Україна, 1993. – за виданням: Гайворонський М. Збірник українських народних пісень для молоді. – Саскатун : Вид. Укр. книгарні, 1946.

36. *Стеценко К*. Початковий курс навчання дітей нотного співу: методико-дидактичний матеріал / Кирило Стеценко. – Київ : Т-во "Вернигора", 1918. – 32 с. (Шкільна секція: ч. 10).

37. *Стеценко К*. Українська пісня в народній школі: доклад на з'їзді учителів народних шкіл Ямпольського повіту на Поділлю 25-IV-1917 р. / Кирило Стеценко. – Вінниця : Нова друкарня Пойлішер, 1917. – 8 с.

38. *Стеценко К*. Шкільний співаник. Ч. 2: пісні на два голоси / Кирило Стеценко. – Київ : Т-во "Вернигора" (Нотопечатня И. И. Чоколова), 1918.

39. *Федорків О*. Галицька преса першої третини XX століття як один з рефлекторів процесу професіоналізації музичної освіти / О. Федорків // Наукові записки ТДПУ. – 2012. – С. 3 – 11. – (Серія: Мистецтвознавство ; № 1).

40. *Філарет Колесса*. Шкільний співаник: з педагогічної спадщини / Філарет Колесса / заг. ред., післямова та прим. Святослава Процика. – Київ : Музична Україна, 1991. – 224 с.

41. *Фрайт І*. Ідея національного музичного виховання у педагогічній спадщині та діяльності західноукраїнських композиторів другої половини XIX – початку XX століття / І. Фрайт // Молодь і ринок.– 2009. – №5 (52). – С. 9–14.

42. *Черепанин М*. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття) / Мирон Черепанин. – Київ : Вежа, 1997. – 328 с.

43. *Чернецький С*. Шкільні співи для виховання дітей / С. Чернецький. – Київ : Друкарня І. Соколова, 1913. – 24 с.

44. *Шевчук О*. Климент Квітка та українська музика. Музично-педагогічна література і К. Квітка / О. Шевчук // Климент Квітка. Українські народні мелодії. – Частина 2. Коментар / упоряд. та ред. А. Іваницького. – Київ : ІМФЕ, 2005. – С. 277–316.

45. *Шегда Л*. Популяризація традицій української музики для дітей у північноамериканській діаспорі 20–30-х років / Л. Шегда // Вісник Прикарпатського університету. – 2009 – 2010. – С. 69–74. – (Мистецтвознавство ; вип. 17–18).

46. Шкільна збірка українських народніх пісень для початкових шкіл: одноголосні і багатоголосні співи, танки та гри без супр. / уклав, обробив з передм. та комент. С. Дремцов. – Харків : Видавництво "Союз" Харківського Кредитового Союзу Кооператорів, 1919. – 28 с.: іл.

47. Школьное пение. Сборник пьес и упражнений для пения a capella: для все классов средних учебных заведений / сост. Дзбановский. – Москва: М. П. Юргенсон, 1900. – 36 с.

48. *Юрош О*. Становлення і розвиток музичного виховання в Закарпатті (1919 – 1939 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Олена Юрош. – Тернопіль, 2009. – 18 с.

49. *Ющишин І*. Д-р Ф. Колесса. Шкільний співаник у двох томах. – Львів, 1925 [рец.] // Шлях виховання й навчання. – Львів, 1927. – Ч. 2. (додаток до часопису "Учительське слово").

50. *Ющишин І*. о. Віктор Матюк: Співаник церковно-народний для шкіл народних / І. Ющишин // Учитель. – 1912. – Ч. 7. – С. 220.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

UKRAINIAN COMPOSERS-COMPILERS OF FIRST SCHOOL OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH century

Halyna MEDVEDYK

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of Musicology and Piano,
11 Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100
tel.: (+3803244) 23390, e-mail: halyna_2007@ukr.net

Jurij MEDVEDYK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
tel.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net

The article discusses the early stage of work over the first Ukrainian school songbooks. The study presents important information on these editions, which were very popular in musical pedagogical work in Ukraine of that period.

They began compiling school songbook in Ukraine as early as 1870. In the year, in Vienna, the first collection of song ("A Songbook for Peasant Children"), was published, which became a model for further school songbooks. Its compiler was the writer Yuriy Fed`kovych from Bukovyna. In the same year, again in Vienna, a songbook by a famous composer Sydir Vorobkevych, also from Bukovyna, was published.

Later the work on compilation of songbook was successfully continued in Halychyna (Galicia), as well as in Kyiv. Such prominent composers, as Ostap Nyzankivs`kyj, Filaret Kolessa, Kyrylo Stecenko, Victor Matiuk, Mykhailo Haivorons` kyj and other, continued that pedagogical and educational work with much success.

The attention in the article is also drawn to the school songbooks, which were edited by the Ukrainians in the diaspora, first in the USA. Separate songbooks were reedited with corresponding comments already in the period of Ukrainian independence that is after 1991.

Keywords: Ukrainian school songbooks, musical pedagogical work, Yuriy Fed`kovych, Sydir Vorobkevych, Ostap Nyzankivs`kyj, Filaret Kolessa, Kyrylo Stecenko, Victor Matiuk, Mykhailo Haivorons`kyj.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 105–112
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 105–112

УДК 783:[780.8:780.616.433](477)”19/20»

САКРАЛЬНІ МОТИВИ Й СИМВОЛИ В ПРОГРАМНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ

Інститут музичного мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та фортепіано,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100
тел.: 067-36-71-886; e-mail oksana_frajt@ukr.net

В статті розглянуто програмну фортепіанну музику українських композиторів XX–XXI століть з огляду на сакральний образно-естетичний зміст, інтонаційно-фактурні знаки й символи. Відзначено соціокультурну та історико-політичну залежність програмної творчості такого роду. Наприклад, п’єси з назвою “Молитва” могли з’являтися у дорадянську та пострадянську епохи або ж у діаспорі. Проаналізовано образно-асоціативні особливості та виражальні засоби композицій С. Туркевич-Лукіянович, І. Соневицького, Г. Саська, Б. Фільц, І. Щербакова для дітей і молоді. Виявлено об’єкти символізації сакрального семіотикою фортепіанного письма. Ними стали: промовляння молитви, похід прочан до місця відпусту, монодичні літургійні наспіви, дзвоніння у храмах Києва та картини з історії столиці.

Ключові слова: сакральність, програмність, хоральність, дзвоніння, Київ, фортепіанна п’єса, цикл.

Модуси репрезентації релігійності української душі в національній музичній культурі не вичерпуються хоровими чи камерно-вокальними творами, якими б давніми, значущими і потужними не були ці струмені творчості (особливо перший). Фортепіанна музика українських композиторів, хоча й у значно скромніших масштабах і власними своєрідними засобами, також здатна унаочнити сакральні інтенції. Виражається це такими способами, як: корпус численних фортепіанних збірок колядок і щедрівок, що мають вже усталену традицію та свою “стилістичну” історію від кінця XIX століття і дотепер (трапляються й окремі зразки опрацювань і оригінальні авторські твори на паралітургійні мотиви); окремі вкраплення-знаки сакрального в непрограмній музиці; програмні опуси різних жанрів, де в конкретній назві закладено сакральну ідею, що задає проекцію на відповідну образну семантику та її втілення інструментальною музичною мовою.

Перший спосіб підходу композиторів до вказаної інтонаційно-образної сфери вже отримував спорадичні висвітлення у музикознавчій літературі. Другий надто розпорошений і не входить до завдань запропонованої статті. Третій спосіб досі окремо не розглянуто і тому вибрана тема є актуальною.

Специфіка програмної музики полягає, серед іншого, в її соціокультурній та історико-політичній залежності. На це вказують заголовки, зокрема фортепіанних творів, за які можуть правити власні (імена людей, історичні, географічні найменування тощо) і загальні назви, як також розгорнуті словесні пояснення

© Оксана Ковальська-Фрайт, 2016

або епіграфи літературних творів. Скажімо, виразними денотатами радянської епохи стали такі фортепіанні твори українських композиторів:сонати Аркадія Філіпенка "№ 1. Чапаєвська" та "Романтична № 2, пам'яті М. Щорса"; сюїти "Фронт" і "Батьківщина" Всеволода Задерацького, сюїта "Партизанські картини" для фортепіано з оркестром Андрія Штогаренка тощо. Відомо, що літургійна та паралітургійна тематика в УРСР панівною ідеологічною доктриною цілком не заохочувалася. Тому природно, що фортепіанні п'єси із сакральними мотивами чи назвами, могли з'являтися в дорадянську епоху або після неї, а також у діаспорі[1].

До циклу ескізів "Перші кроки несміливого музиканта" Якова Степового (1910), що залишилися в рукопису, ввійшла мініатюра "Тиха молитва".

Василь Барвінський у власному "Коментованому списку творів" згадав про кілька фортепіанних композицій, написаних на початку 1930-х років і призначених для супроводу дитячих танків-пантомім, серед яких "Молитва до Пречистої Діви Марії" [1, с. 155]. Доля твору невідома.

Стефанія Туркевич-Лукіянович завершила свій дитячий фортепіанний альбом, присвячений внукові Роману, "Молитвою" (дев'ята п'єса), що є глибоко символічно для композиторки-мами й бабусі. Якщо праця над альбомом розпочалася до еміграції, у Львові 1936 р., й закінчилася в Англії 1946 р., цілком можливо, що її "Молитва" постала й на ґрунті ностальгійних почуттів. Відомо, що перша українська композиторка походила з роду священиків.

Стан зосередженості, спокою і разом з тим внутрішнього глибокого почуття віри відбивається у п'єсі строгою лінією хорального багатоголосся, що наростає знизу, від басів, догори і, досягнувши вершини, спадає разом з динамічною градацією. У спадному русі чітко виокремлюються коротші фрази-прохання речитативної природи. Терпкі дисонансові сполучення, властиві постімпресіоністично-експресіоністському почерку авторки (за Стефанією Павлишин), не заважають сприйняттю молитви, навіть навпаки – підкреслюють її актуальність у всі часи. Модерні засоби виразності, пройняті відповідним душевним переживанням, виявилися художньо виправданими та придатними до втілення високої сакральної ідеї.

1968 року в Америці вийшли "Фортепіянові мініатюри" Осипа Залеського, де міститься п'єса "Молитва" [3, с. 690]. Назву "Молитва" ("Prayer") має перша частина Третього фортепіанного концерту Мирослава Скорика, написаного впродовж 1996-1997 років. Фортепіанну сюїту Миколи Ластовецького "Мелодії бойківського весілля" з дев'яти частин, опубліковану 2007 року, увінчує "Молитва".

1500-річчя Києва, що святкувалося на початку 80-х років XX століття, викликало до життя низку композицій для фортепіано. Ця дата відзначалася ще в СРСР, тому набувала особливої значущості для українського самоусвідомлення. Адже Київ – не просто столиця колишньої союзної республіки, а сьогодні держави України. Місто "постає як національна духовна субстанція, сконцентрований символ культурно-історичної тяглості, основу якого утворює феномен християнської віри" [9, с. 72]. При цьому "предметом особливого захоплення, своєрідним ствердженням історичної і духовної краси міста стає героїчне минуле Києва" [9, с. 72].

[1] Винятком стали фортепіанні твори Алемдара Караманова (п'єси «Ave Maria», «Зруйнований храм» і концерт для фортепіано з оркестром № 3 «Ave Maria»), написані впродовж 1950-1960-х років, коли композитор навчався в аспірантурі у Москві й повернувся до Криму внаслідок непорозумінь зі своїми керівниками (Д. Кабалевським, Т. Хренніковим). Очевидно, відтоді А. Караманов став засновником музичного напрямку «Релігія в симфонізмі».

Серед цих композицій – цикл п'єс Геннадія Саська "Відгомін століть". Задум циклу ґрунтується на залученні до кожного номера уривків із давньописемних джерел – "Повісті минулих літ", "Житія Феодосія Печерського" та "Києво-Печерського патерика". Крім того, назви п'єс пов'язані з визначними місцями столиці, стосуються певних моментів історії заснування міста та прадавніх переказів про його легендарних фундаторів та знаменитих правителів, про життя тогочасного люду. В нотному виданні до кожної п'єси додано репродукції автентичних фресок і малюнків, на яких зображені постаті музикантів, князів і інших жителів Києва.

Тематика циклу і його "старожитня" аура надали композитору можливість інкорпорації архаїки до новітньої техніки письма. Це видно вже у першій п'єсі – "Городище Кия", де тематичний блок утворюють секундові співзвуччя-кластери у імпровізаційному ритмі (liberamente), з частими метричними змінами та зблисками однотактових пасажів із дрібних тривалостей на presto subito. Співзвуччя відштовхуються від першої сильної частки такту й на її подовженому тлі ведуть короткі, переважно діатонічні поспівки. У середині, після хоральноподібного епізоду, на фоні бурдонної квінти з'являється мелодія речитативного складу у високому регістрі. Вона будить асоціації з давніми плачами-голосіннями. Драматургія п'єси побудована за висхідною лінією, кінцеве Maestoso (fff) у дзвоновій манері викладу й метричній змінності кожного такту звучить велично й переможно: Городище Кия постає у всій красі на Дніпровських схилах. Останнє співзвуччя, як раптове відлуння на два піано всіх попередніх могутніх акордів, не ставить на цьому крапки, а багатозначно натякає на подальші події в історії міста.

Друга п'єса "Весняні хороводи на Болонії" уводить в автохтонне середовище з його календарно-обрядовими дійствами, що завжди наділялися в українській ментальності своєрідною сакральністю. "Хороводи" утворюються нанизуванням тем, перша з яких танцювального плану у вигляді шеститактового періоду (3+3), з характерною синкопою, у вузькому амбітусі. Терцеві паралелізми надають особливого аромату гармонічній мові. У другій темі такої ж структури Г. Сасько змінює виклад на підголоскову поліфонію з басовою основою у вигляді паралелізмів "порожніх" квінт. Тут панує строга діатоніка з ангемитонністю. Після дворазового чергування перших двох тем звучить третя, інтонаційно близька до попередніх. Її особливістю є синкоповане вживання квінт у супроводі. Далі слідують перші дві теми (перша в обрамленні другої), за чим появляється четверта тема, скерцозний характер якої посилюється стакатною артикуляцією, метричною перемінністю, високим регістром і контрапунктичним голосом у супроводі. Як і для попередніх тем, для неї властиві невеликий звуковий об'єм, повторність коротких поспівок. П'єса з рисами рондальності завершується початковою темою зі звукозображенням поступового затихання хороводів.

У третій п'єсі ("Софії Київській") стикаємося з архітектурним програмним прообразом. Філософ Сергій Кримський вважав, що головний храм Києва "був не тільки культовою спорудою, а й ознаменуванням етичного порядку Космосу, центром ціннісно-смислового Універсуму" [6, с. 31]. У крайніх частинах твору сонористичними прийомами (пуантилістика, широке охоплення регістрів інструменту, нашарування педалі), застосуванням варіабельного поділу тривалостей і прикрас композитор передає велич храму, поліхромну палітру мозаїк і фресок, а почасти й акустичні властивості собору. Завдяки динаміці "відлуння" – зіставлення ff і pp – створюється ілюзія просторової глибини. Середня частина п'єси цілком присвячена дзвоновій звучності, яка шляхом наростання сили звуку

від *pp* до *fff*, остинатним акцентуванням опорних тонів у перемінній метриці та в різнорегістровому забарвленні наче розгойдується, щоб досягнути апогею і знову зануритися у стан споглядання величі храму (скорочена реприза).

Четвертий номер циклу "Бабин торжок" змальовує міське віче, поступове скупчення людей. Композитор використав тут жанр і техніку токати, тобто, звернувся до тотального репетиційно-мартелятного викладу, насиченого альтерованими щаблями без чітких функційних тяжінь. Ця репетиційність перемежовується іншими видами віртуозної фортепіанної техніки, як глісандо, ударні акордові пасажі з квінтовими паралелізмами обох рук. Перед ефектною кінцівкою із глісандо запроваджено бітональний тритакт, заснований на рівнобіжних п'ятипальцевих послідовностях тридцять других нот обох рук.

П'ятому номеру ("Каплиця над Почайною") передує епіграф, у якому йдеться про видіння князя Святослава, сина Ярослава, внаслідок якого він своїми руками розпочав будівництво каплиці. П'єса імпровізаційного складу, рефлективно-заглибленого настрою. Її тематизм, спочатку одноголосий, вільно розгортається за принципом давніх монодичних розспівів. Для них властиві "неспішність, якась гіпнотична завороженість у нанизування малозмінних варіантів основної поспівки», що "породжують відчуття зупинки часу, особливої концентрації духа в осягненні Божих правд" [5, с. 104]. При вступі супроводу лівої руки (подовжені інтервали й акорди) звуковий матеріал правої урізноманітнюється, набуваючи різних відтінків речитативної та декламаційної мелодики. Для надання специфічного "відстороненого" тембру автор дає вказівку виконувати твір на лівій педалі, використовує також позначення півпедалі. Остання фраза без тактового поділу своїми "блукаючими" та "зависаючими" звуковими побудовами близька до алеаторики.

Найбільш похмура і зловісна шоста п'єса "Аскольдова могила" музично втілює переказ про підступне вбивство Аскольда і Діра. Відповідно до змісту першоджерела композитор створив похмуру картину з темною палітрою регістрових барв. Адекватний настрій навіюється ремаркою Grave, як і початковими акордами-ударами. В лівій руці проводиться зловісна октавна тема. Максимально використано діапазон інструменту, звідси – колористична, широко роззосереджена в просторі фактура. Стан тривоги передається за допомогою репетиційних повторень одного звуку дрібними нотними вартостями. Ладогармонічна мова ґрунтується на тонально інертних співзвуччях та фігураційних послідовностях, розщепленні щаблів.

Назва сьомої п'єси "Таємниці лаврських печер" передбачає атмосферу загадковості й водночас святості. Поруч із звуконаслідуванням "печерних" акустичних особливостей, серед яких окремі зблиски сфорцандо, "розкидані" звукові точки, резонуючі гармонічні комплекси, автор застосувавкороткі хоральні епізоди. Великого значення надається артикуляційним прийомам, педалізації, а також паузам і ферматам. Ця п'єса, за розмаїтістю викладу, за використанням полярних регістрів та контрастами динамічних і темпових позначень, є найбільш багатоплановою, а навіть театралізованою в циклі.

Фінал – "Свято на Всеволодовім пагорбі" – має епіграф, у якому повідомляється про звичаєву міську урочистість із великою кількістю музикантів, які грають на різних інструментах. Подібно до "Бабиного торжка", автор використав токатні принципи письма, збагачені іншими прийомами реально-ударного піанізму (мартелято, пасажі-глісандо, синкопи). Оскільки імітується нетемпероване звучання давніх інструментів, широко застосовуються дисонанси – аж до бітонального нашарування партій рук. Супровід рясніє порожніми квінтами, паралельними

тризвуками, а також секундовими поєднаннями. Мелодичні звороти апелюють до архаїчних примітивізмів. В цілому це дуже енергійна, запальна музика, сповнена контрастів, як і личить фінальному номеру циклу. В єдиному потоці нестримного вияву емоцій, в шаленому темпі п'єса сприймається дещо у фовістичному ключі, проте з позитивним святковим зарядом, з легким відтінком гумору.

"Київський триптих" (до 1500-ліття Києва) Богдани Фільц є взірцем узагальнено-картинної програмності. Назви частин циклу отримали лише жанрові окреслення: Ostinato, Toccata і Maestoso. Втім, частини поєднуються не тільки спільною назвою-присвятою, а й мотивом передзвону, який служить символом Києва й щоразу трансформується згідно зі задумом авторки. Передзвін, як зазначила Марія Загайкевич, "набуває значення своєрідної мотивної арки і наскрізного образу всього циклу – піднесеної величальної пісні древньому і вічно молодому місту над Дніпром" [2, с. 86].

У першій частині Ostinato (Largo) дзвоновість долинає наче крізь імлу віків, поступово наближаючись і "матеріалізуючись". Тематичне ядро складається з квінто-квартових співзвуч, які накладаються у синкопованому ритмі разом із перенесенням із середнього у високий регістр. Динаміка доповнює ефект відлуння (перший акорд pp, другий ppp). Тема-мотив передзвону розвивається з елементами ритмічної варіаційності, внаслідок чого створюються обертони до основних акордових часток такту. В момент наростання гучності (середина п'єси) з'являється інша тема, що уособлює літургійні співи. За спостереженням М. Загайкевич, це аскетично стримана епічна мелодія, заснована на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття [2, с. 86]. Обидві теми нашаровуються, ведуться паралельно, потім почергово. Метроритмічна течія то стискається (від 4/4 до 2/4), то розширюється (від 4/4 до 2/4). Завершує частину початковий "віддалений" мотив передзвону.

Друга частина Toccata (Vivace) наче сконденсовано "ретранслює" історичні колізії, набіги завойовників і битви за Київ. У загальну кінетику токатної фактури п'єси мотив передзвону вторгається епізодично – у вигляді синкопованого супроводу лівої руки та тривожного остинатно-тріольного звороту. Та від цього не зменшується його семантична роль: у контексті ворожих навал, умовно змальованих у частині, сприймається як сигнал небезпеки, заклик до оборони міста.

Третя частина Maestoso (Largo maestoso) відтворює урочисто-святкові дзвоніння у розмаїтих модифікаціях викладу (акордовість, мартелятність, форшлаги-предйоми), ритміки (найдовші та найкоротші нотні вартості, агогічні відхилення), динамічних контрастів. За коротким вступом із витриманих акордів і їхнім октавним відлунням у басах (у манері С. Рахманінова) слідують остинатні фрази з незмінною мелодичною лінією басів у мартелятній техніці та з власною мікродинамікою. Наростання напруги забезпечується теситурним підйомом терцій правої руки. Величні акорди коди (fff) припадають на нижні регістри інструменту. Цим скріплюється відчуття незламності, міцної сили духу Києва.

1990 року у Львові були видані фортепіанні мініатюри Ігоря Соневицького, куди ввійшли збірка "Пори року" на теми українських народних пісень, над якою автор працював упродовж 1950-1960-х рр. в США, а також твір "Диптих". "Диптих" є скороченою версією "Триптиху", створеного 1988 року та присвяченого 1000-літтю Хрещення Руси-України. "Диптих" складається із двох п'єс – "Паломники" й "Дзвони". Прямі фольклорні джерела тут відсутні, можна говорити лише про "узагальнене відтворення національного характеру" твору [7, с. 83], на

що вказують деякі засоби, як діатонічна ладовість, і ремінісценції, зокрема, думної інтонаційності, очевидні у першій частині. Композитор музично ілюструє похід прочан до святого місця відпусту.

Головна тема з'являється здалека, поступово "обростає" фактурно, чим ніби передається кількості паломників. Зображальним моментом тут виступають також часті сповільнення руху (що сприймаються, як зупинки людей на відпочинок). Архаїчне забарвлення твору підсилюється й іншими елементами думної епіки, а саме, тріольними розспівами тривалостей, мордентами, характерними мелодичними зворотами. У фіналі тема набуває велично-урочистого настрою, що підкреслюється могутньою акордовою фактурою та акцентами. Пікардійська терція кульмінаційного акорду на фортісімо символізує радість досягнутої мети, чим є прихід до заповітного місця. Кода – це реприза-повторення експозиційного проведення теми.

У другій частині "Дзвони" композитор досягає звукозображального ефекту відразу у вступі за допомогою своєрідних акцентованих співзвуч із секундовими наповненнями. Разом із низхідними й висхідними коливаннями руху ці співзвуччя створюють зриму картину розхитування дзвонів. Акордова мелодія викликає алюзії до популярної прославної пісні "Многая літа". Її звучання у низькому регістрі поєднується із дзвоновими мотивами вступу, для чого автор вживає потрійний нотний стан, задіюється весь діапазон інструменту. Завершується твір тріумфальним зустрічним ходом акордів і октав обидвох рук хроматизованими щаблями, після чого трикратно повторюються удари дзвонів (тонічний акорд із секстою).

"Елегія київських пагорбів" Ігоря Щербакова(з "Дитячого альбому", виданого 2006 року) – поетично-одухотворена замальовка, пейзаж з натури, доповнений ефектом наслідування дзвонів київських святинь. Спокійне умиротворене споглядання природної краси міста втілене у плавній задумливій мелодиці крайніх частин п'єси. Вони обрамлюють «дзвоновий» фактурно-фонічний тематизм середини. Для достовірності його досягнення композитор використав різноманітні темброві градації та ритмомелодичні ділення мотивів, що призводять до кульмінаційного моменту – потужних "ударів" п'ятизвучних акордів. Відбиваючись від басів, ці акорди охоплюють полярні регістри інструменту. П'єса зігріта щиросердечним теплом, пройнята любов'ю до столиці нашої батьківщини.

Дослідник дзвонарської культури України Богдан Кіндратюк відзначив доволі значне насичення звучанням дзвонів національної музичної творчості різних жанрів. За твердженням Б. Кіндратюка, "імітація дзвонінь – часто не просто зовнішній, зображальний елемент твору, а символ християнства, духовності" [4, с. 28]. Дослідник узагальнив найхарактерніші для імітації функціонального дзвоніння засоби музичної виразності: "передусім це акордові й октавні виклади, терцево-квартові та квінтові співзвуччя, домінантова гармонічна пульсація, варіаційна секвенційність, повторення звука чи короткого мотиву, мажоро-мінорні й темброво-регістрові зіставлення, ритмічні особливості (ізометрика, розмірена речитація на одному звуці, остинатність, синкопованість тощо)" [4, с. 28]. Як видається, цей ряд можна розширити широкою шкалою динамічних градацій і контрастів, використанням кластерної техніки, розмаїття фонічних ефектів і інших прийомів сучасного композиторського письма. Слушним є зауваження про

те, що "запозичення виразових прийомів дзвонінь проявилося в музичних творах на семантичному, інтонаційному, фактурному й гармонічному рівнях. Різні види семантики дзвонінь стали широковідомими символами, тонкими стильовими алюзіями до різних шарів музичної традиції. Це полегшує сприйняття творів, допомагає слухачеві краще зрозуміти авторську концепцію" [4, с. 28].

Отже, українські композитори у своїх програмних фортепіанних творах зверталися до сакральних образно-тематичних мотивів, символів і знаків національної музичної мови, що мають усталену семантику. З багатих звукозображальних і звуконаслідувальних ресурсів фортепіано були використані: висхідна хоральна мелодика зі спадними короткими фразами-проханнями для імітації молитви (С. Туркевич-Лукіянович); різнорідні елементи звукозображальності та епічна розповідність вислову для ілюстрації ходу паломників (І. Соневицький); наслідування етнохарактерного монодичного співу (Г. Сасько, Б. Фільц); відтворення дзвонової стилістики як символунашої християнської духовності загалом (І. Соневицький) і духовного феномену Києва, зокрема, його храмів та історичної ретроспективиміста (Г. Сасько, Б. Фільц, І. Щербаков). Важливо, що композитори втілюють названу програмно-образну сферу переважно у творах для дітей і молоді. Цим забезпечують корекцію духовно-ціннісних орієнтирів, естетичну, дидактичну та етико-виховну сугестію музичного мистецтва поряд із навчальними піаністичними завданнями.

Список використаної літератури

1. *Барвінський В*. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / В. Барвінський ; [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич, 2004.

2. *Загайкевич М*. Богдана Фільц. Творчий портрет / М. Загайкевич. – Київ – Тернопіль, 2003.

3. *Карась Г*. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2012.

4. *Кіндратюк Б*. Дзвонарська культура України : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра. мистецтвознавства / Б. Кіндратюк. – Київ, 2014.

5. *Козаренко О*. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.

6. *Кримський С*. Під сигнатурою Софії / С. Кримський. – Київ, 2008.

7. *Павлишин С*. Ігор Соневицький / С. Павлишин. – Львів, 2005.

8. *Павлишин С*. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лукіянович-Лісовська / С. Павлишин. – Львів, 2004.

9. *Черевченко О*. Античні та біблійні ремінісценції у поетичному дискурсі українських неокласиків // Слово і час. – Київ, 2004. – № 8. – С. 65 – 74.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

SACRED MOTIFS AND SYMBOLS IN PROGRAMME PIANO MUSIC OF UKRAINIAN COMPOSERS

Oksana KOVALSKA-FRAIT

Institute of Music Art,
Drohobych State Pedagogic University named after Ivan Franko,
The development of Musicology and Grand Piano,
24 Ivan Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100
tel.: 067- 36 – 71- 886; oksana_frait@ukr.net

Representation of religioushess of the Ukrainians in national music culture is not limited to horal, chamber and vocal music, inspite of the fact that these spheres of creativity are old, significant and well-developed (especially the first one). Piano music of the Ukrainian composers also has its sacral aims, but not on a large scale and with the help of specific means.

The article deals with piano programme music of the Ukrainian composers of the 20th and 21st centuries, which contains sacred context, chord signs and symbols. Social, cultural and political dependence of programme compositions of this kind is mentioned. For example, the piece «A prayer» could appear before the Soviet time, during them or in the diaspora. Owing to the 1500-th anniversary of Kyiv celebrated at the beginning of the 1980ies a number of piano compositions appeared. This date was observed in the USSR and became very important for the Ukrainian self-awarreness.

The fact that Ukrainian composers used spiritual figurative and thematic motifs, symbols and signs of the national music language with the established meaning in their programme piano compositions is proved.

A choral melody that goes up to imitate a prayer (S. Turkevych-Lukiyanovych), an epic expression to illustrate the piligrims' walk (I. Sonevytskyi), imitation of national mono-voiced singing (H. Sasko, B. Filts), reproduction of music of bells as a symbol of Ukrainian Christian spirituality in general (I. Sonevytskyi) and as a spiritual phenomenon of Kyiv particular (H. Sasko, B. Filts, I. Shcherbakov) have been used among rich piano resources.

It's worth mentioning that composers use this image sphere in pieces for children and the youth. In such a way ethical and educational music influences are provided as well.

Keywords: sacred, programme, choral, tolling, Kyiv, piano piece, cycle.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 113–121
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 113–121

УДК 783:398.332.12(477)”1674”

ЦИКЛ П’ЯТИ ПАСХАЛЬНИХ СТИХИР В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ МОНОДІЇ ЗА ЛЮБАЧІВСЬКИМ ІРМОЛОГІОНОМ 1674 РОКУ

Ірина КАЗНОХ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства,
вул. Валова,18, Львів, Україна, 79008
e-mail: irynazvir@gmail.com

Розкрито єдність музики та слова у циклі п’яти пасхальних стихир за Любачівським[1] Ірмологіоном 1674 року. Зокрема досліджено кожну із стихир окремо у своїй значущості і в суцільній формі зі сталими мелодичними поспівками та смисловим змістом тексту, що у поєднанні утворюють циклічний твір із чітко визначеними вступом, розробкою та закінченням. Загальна композиція відображає дуже виразну логіку компонування півчими мініатюрами, що в авторському задумі допомагає мінімальними, але виразними мелодичними засобами втілити глибокий богословський зміст пасхальних подій.

Ключові слова: Пасха, Ірмологіон, поспівка, репертуар, стихира.

Найвищі художні досягнення хорової музики пов’язані з церковною культурою, оскільки християнська церква упродовж багатьох століть була головним центром музичного професіоналізму. Від періоду прийняття християнського обряду Українська Церква впродовж століть використовувала монодійний репертуар, який міцно закарбувався у свідомості народу. Це виявляємо на прикладі репертуару рукописних нотолінійних ірмологіонів, написаних в один час у різних місцевостях. Тому не випадково ці ж мелодії згодом потрапили до друкованих ірмологіонів, які швидко розповсюдилися по етнічних українських землях.

На перший погляд, ірмолойний репертуар видається незвичним і складним для сприйняття, оскільки створений за середньовічними естетичними канонами, опертими, передовсім, на пов’язаність з богослужбовим призначенням. Звідси й домінування богословського змісту, який визначає загальну драматургію піснеспівів, що підтримується музично-поетичною складовою. Таким прикладом є цикл п’яти пасхальних стихир, створених видатним візантійським гимнографом і богословом св. Йоаном Дамаскіном, які виконуються на Пасхальній Утрені. Представлені стихири вміщено в Любачівському ірмологіоні 1674 року.

Якщо заглибитись у композицію тексту і мелодики пасхальних стихир, то можна виявити зазначені драматургічні нюанси ірмолойних піснеспівів і побачити досконалу структуру, сформовану на основі лише двох засадничих інтонаційних поспівок мажорного та мінорного нахилів. На цій основі спостерігаємо відповідність їх мелодичного, метроритмічного та ладового розвитку згідно із

[1] Рукопис переписав у м. Любачів (Перемишльщина, тепер – Польща) Павло Смеречанський [4, с. 191].

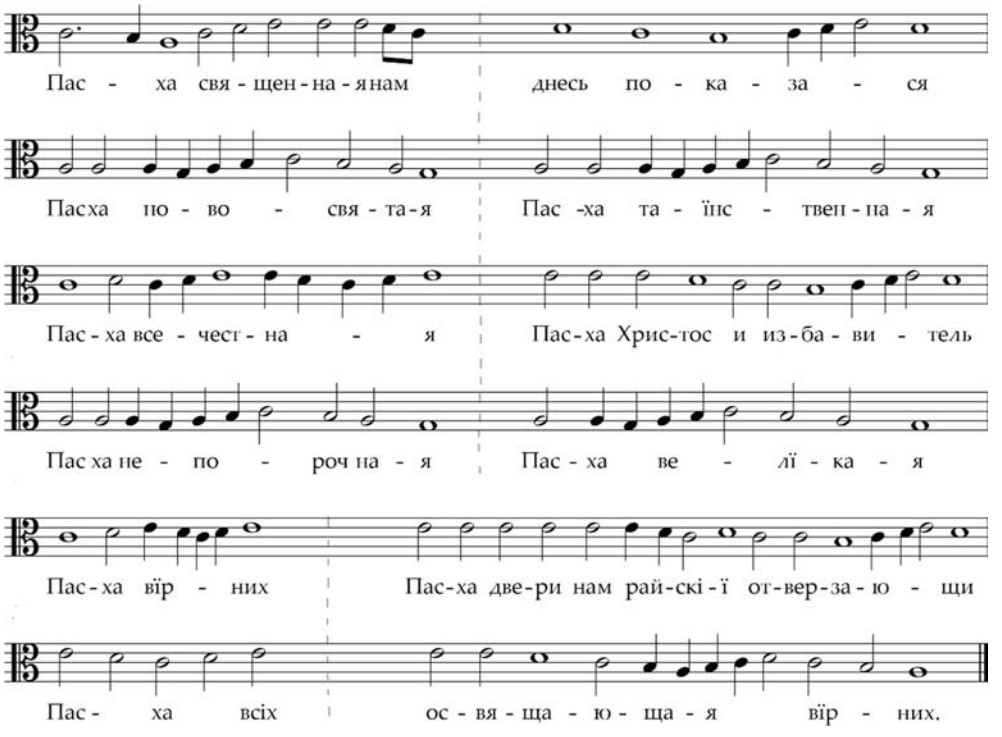
© Ірина Казнох, 2016

смисловими акцентами тексту, що об'єднує стихири в цілісний богословський цикл, а самі стихири сприймаються півчими мініатюрами, що свідчать про високу майстерність творця.

Попередній візуальний огляд циклу п'яти стихир Пасхи виявляє певні закономірності: повторність мелодико-інтонаційних зворотів (поспівок), у тому числі й каденційних, використання ладових мутацій, розвиток мелодики відбувається в одному ключі. Спільним для всіх стихир є також концентрація мелодики в межах трьох діатонічних ладів: іонійського (мажор), еолійського (мінор) та фригійського. Оскільки сучасна теорія музики визначає фрігійський лад як категорію мінору, то в циклі переважає мінорний нахил. Важливим засобом досягнення цілісності циклу є виразовість крайніх стихир, які найстисліші за розміром, проте найвиразніші за формою.

Незважаючи на спільність музичних засад, спостерігаємо також і відмінності кожної зі стихир, що полягають у принципі розвитку матеріалу, у засобах ладової виразовості, також і в масштабі піснеспівів. Усі перелічені особливості стихир дають змогу врівноважити подібність чи контрастність піснеспівів, кожна з яких є самодостатньою і логічною ланкою цілісної композиції. Отже, проаналізуємо кожну із стихир окремо.

Перша стихира "Пасха священная"



Виписуючи окремо текст стихири, звернемо увагу на принцип поетичної структури, укладений у формі двох вертикальних колон:

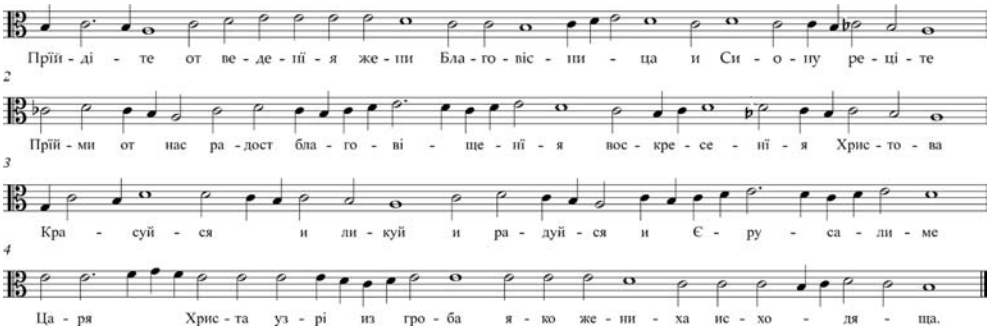
Пасха священная нам *днесь показася*
Пасха новосвятая *Пасха таінственная*
Пасха всечестная *Пасха Христос і ізбавитель*
Пасха непорочная *Пасха велікая*
Пасха вірних *Пасха двери нам райскії отверзаючи*
Пасха всіх *Освящающая вірних.*

Такий запис тексту допомагає виразно відчитати дві вертикальні поетичні колони, пов'язані між собою внутрішнім змістом. У першій колоні є виклад, проголошення і звеличення Пасхи, тому в тексті використано низкупрославних епітетів, яких вжито найбільше: *священная*, *новосвятая*, *всечестная*, *непорочная*, а головне підсумовано – пасха *вірних* і *всіх*! Натомість у другій колоні переважають дієслівні форми, які розкривають значення події: Пасха *показася*, Христос, що є Пасхою – *ізбавитель*, двері *отверзаючи*, *освящаючи вірних*.

В основі кожної з колон лежить певний вид паралелізму, спрямований на виклад і роз'яснення ідеї, тож кожну колону можна прочитувати окремо. Така композиційна практика відповідає завданням мистецтва риторики, сформованої ще в античності. Тож під час написання літургійних текстів для підсилення богословського змісту використовували риторичні прийоми. Зокрема, слово "Пасха" винесено на початок кожного речення і повторюється як рефрен протягом усієї першої стихири, немов постійний лейтмотив празника. В такий спосіб символ "Пасхи" набув значення урочистого дзвоніння, що проголошувало велич і урочистість події. Перше і останнє речення пов'язані між собою також спільнокореневими словами "священная" і "освящающая", що надало формі чіткого завершення.

Виразну поетичну форму підтримує і мелодика, проте поетична вертикаль змінюється горизонтальним протиставленням двох тем, подвоєних у кожному реченні. Мелодика першого речення виразно тяжіє до висхідного руху, тоді як мелодика другого речення рухається у протилежному напрямі. Тому інтонаційну основу загальної структури складають дві контрастні поспівки. Перша містить поступеневу висхідну мелодичну ходу в межах квінти "a" малої октави – "e" першої октави, а інша, навпаки, низхідну кварту "c" першої октави – "g" малої октави. Мелодичні межі й опорні тони у чергуванні наступних чотирьох речень дещо змінюються, але контраст залишається. Форма стихири наближена до тричастинності, у якій всі частини наділені контрастним настроєм і увиразнюють зміну кожного речення. В певний спосіб контрастні речення творять цілісну мінімальну ланку, і внутрішню структуру стихири можна позначити літерами А А1 А2. Кожна з цих трьох частин поруч із повторенням мелодики сповнена різних змістовних акцентів. Зокрема А – підкреслює таїнство події, А1 – акцентує на значенні Христа "ізбавителя", а А2 – звертає увагу на есхатологію події – повторне відкриття райських дверей шляхом християнського освячення. Отже, вже перша пасхальна стихира виразно проголошує значущість події, а подвійне протиставлення паралелізму поетичної вертикалі та мелодичної горизонталі представляє досконалу музично-поетичну форму твору.

Друга стихира "*Приййдіте от веденія жени*" – є наступною ланкою циклу і має іншу структуру, що вимагає змінити форму запису на альбомний варіант.



Прийдіте от веденія жени Благовісница й Сиону реціте.
Прийми от нас радост благовіщенія воскресенія Христова.
Красуйся и ликуй й радуйся, Иєрусалиме,
Царя Христа узрі із гроба яко жениха исходяща.

Поетична структура стихири увиразнює дві частини, кожна з яких відображає власний змістовий акцент. Перша частина є швидше інформативною за змістом, тоді як друга прославною. Перша частина складається з двох речень. Перше речення складається з трьох інтонаційних поспівок А В А1, побудованих на двох інтонаціях, які використовувалися у першій стихирі. Отож, в основі низхідна і висхідна поспівки, які у стислому або розширеному варіанті укладають загальну композицію. Визначивши низхідну як А, а висхідну як В, схематично увиразнимо мелодику.

Перше речення А–В–А1 і друге речення таке ж: А–В–А1. Така форма підтримує горизонтальну лінійність кожного речення, а повторюваність крайніх інтонацій відповідає принципу поетичної інверсії, коли крайні слова є найсильнішими і на них припадають головні акценти. У першій частині, згідно з мелодикою, це виглядає так:

Прийдіте	*от веденія жени Благовісница*	*й Сиону реціте.*
Прийми от нас	*радост благовіщенія*	*воскресенія Христова.*

Такий запис також акцентує смислову спорідненість вертикальних ланок:

Прийдіте – Прийми от нас;
от веденія жени Благовісница – радост благовіщенія;
й Сиону реціте – воскресенія Христова.

Така форма поетичної гри повністю підтримується мелодикою, в якій на перший план виходить не лише контраст висхідного й низхідного рухів, але й ладовий контраст. Крайні низхідні поспівки із завершенням на “а” малої октави набувають мінорного звучання, тоді як висхідний мотив серединної частини з опорою на ступені мажорної терції “c”–“d”–“e” відповідає мажорному звучанню.

Друга частина у другій стихирі також відповідає тричастинності, але у розширеному варіанті, коли два речення розростаються до масштабів одного. Цьому сприяє повторність і розростання мелодики двох зазначених поспівок, які підтримують змістовні акценти:

Красуйся і ликуй й радуйся Иєрусалиме
Царя Христа узрі із гроба яко жениха исходяща.

Доцільніше записати так:

Красуйся и ликуй й радуйся
Иєрусалиме Царя Христа узрі із гроба
яко жениха исходяща.

Смисловий акцент другої частини відповідає найсильнішому словосполученню "Ієрусалиме Царя Христа узрі із гроба", вагомість якого підкреслена низкою потрійних епітетів, своєю чергою підтриманий розширеною низхідною поспівкою. Ця поспівка збагачена мажорним квартовим стрибком "g–c" із розв'язанням у мінорну низхідну кварту "d–a". Мелодика другої серединної поспівки В також ускладнена ритмічною пунктуацією та мелодичним підніманням до "g" першої октави, що, порівняно з першою стихирою, значно розширює межі діапазону – до октави.

Відзначимо, що завершальна каденція не має виразного завершення низхідної поспівки, оскільки маємо справу з літургійною послідовністю стихир і не можна "ставити крапку".

Порівнюючи першу і другу стихири, можна сказати про прославно-експозиційне значення першої стихири і розвиткове – другої, в основі якої лежить комбінаторика мелодичного матеріалу.

Третю стихиру – Пасхи "*Мироносица жени*" – та четверту стихиру –"*Пасха красная*" – доцільніше розглядати разом. Вони обидві мають розробковий характер і сформовані на основі комбінаторики двох мелодичних поспівок попередніх стихир. Масштабність та розвиток мелодичного дихання цих двох стихир акцентовано використанням мелізматичних розспівів, які увиразнюють святковість події. Важливо, що в обох випадках мелізматика виконує певне композиційне навантаження та у третій стихирі підсумовує закінчення першої частини на словах "і той", готуючи пряму мову Ангела в другій частині:

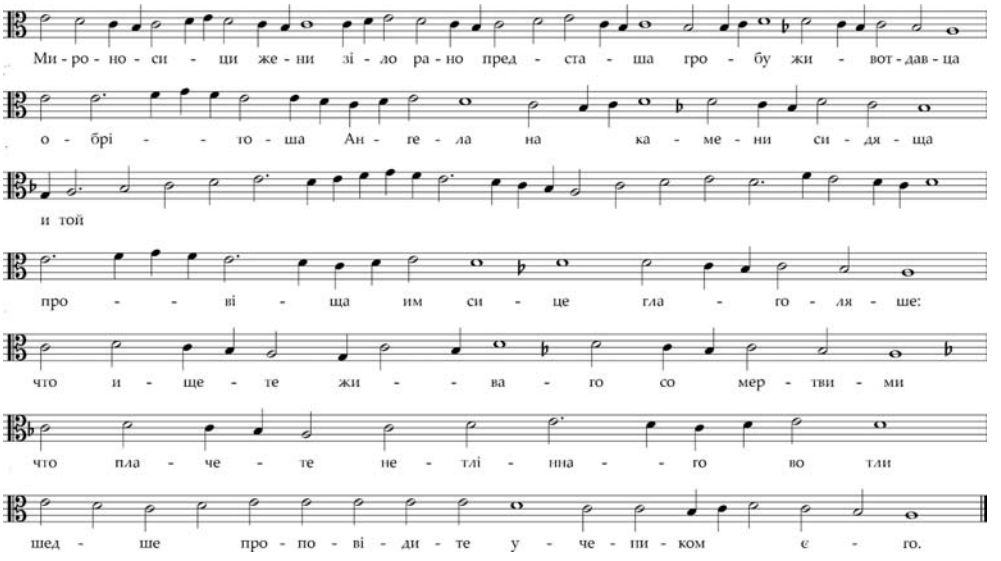
Мироносице жени зіло рано предстане гробу животдавца
Обрітоша Ангела на камени сидяча
И той провіща им сице глаголяще:
Что ищете живаго со мертвими
Что плачете нетліннаго во тли
Шедше проповідите учеником єго.

А в четвертій стихирі використовується вже двічі у другій частині: на початку її першого речення – на слові Пасха та на початку другого речення на словах яко от чертога. Використання фітного розспіву водночас із однаковим закінченням цих речень утримує особливий настрій стихири, щедро збагачений мелодикою. Текст четвертої стихири:

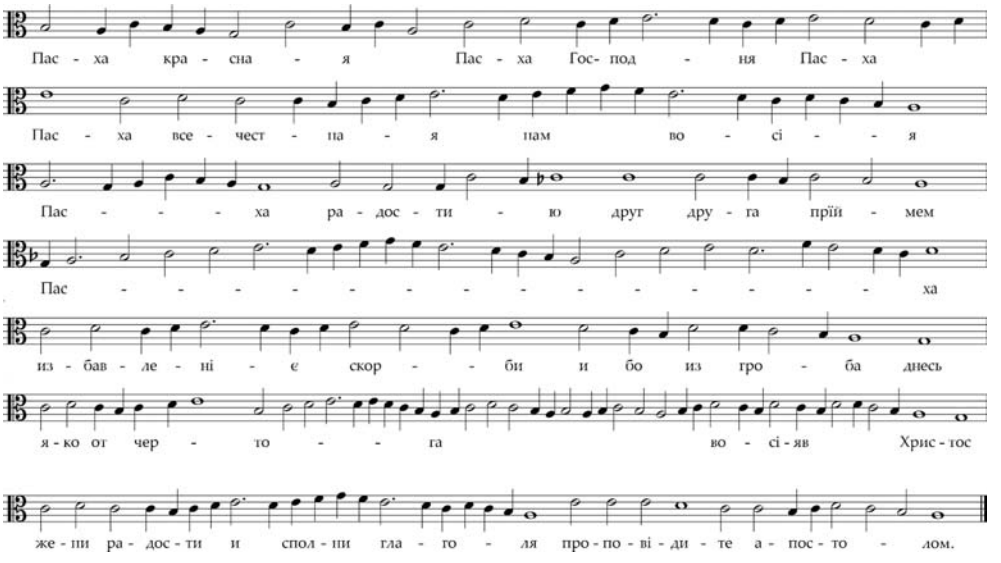
Пасха красная, Пасха Господня, Пасха
Пасха всечестная нам восія
Пасха радостию друг друга приймем

Пасха избавленія скорби ибо из гроба днесь
Яко от чертога восіяв Христос
Жени радости исполни глаголя
Проповідите апостолом.

Стихира 3



Стихира 4



Отож, четверта стихира є кульмінаційним центром циклу, в якому мелодичний розвиток двох засадничих поспівок досягає кульмінації. І саме в момент найвищого мелодичного піднесення проголошено головну ідею пасхальної події – Воскресіння Христового. Для цього творцем піснеспіву обрано яскравий поетичний образ:

Пасха избавленія скорби ибо из гроба днесь
Яко от чертога восіяв Христос.

Тема "восіяння" Христового продовжується у завершальній п'ятій стихирі, початок якої є символічною парафразою:

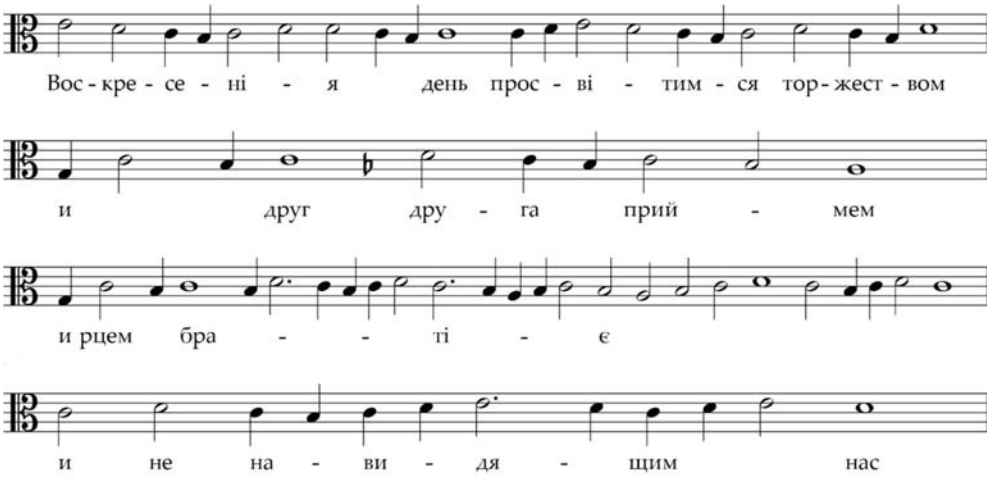
Пасха ізбавленія – восіяв Христос
Воскресенія день – просвітимся людіє.

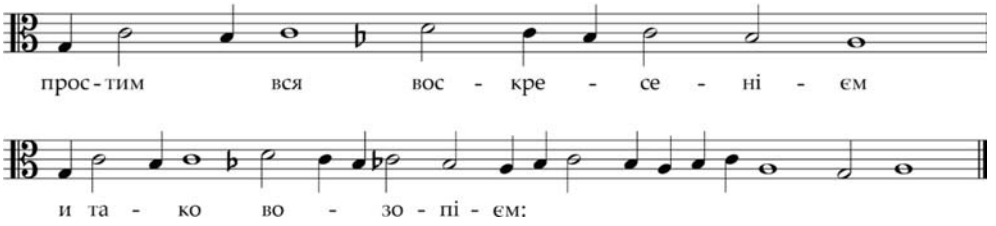
Саме так починається п'ята стихира, зміст якої відображає особливу рису, зміст християнства – прощення, що в контексті близькості до трагічних подій на Голгофі відобразилося до заклику прощати ненавидящим нас:

Воскресенія день просвітимся торжеством
І друг друга приймем
І рцем братіє і ненавидящим нас
Простим вся воскресенієм і тако возопієм.

Текст п'ятої стихири також має певну розімкнуту форму, яка тяжіє до продовження, оскільки останні слова вимагають продовження. І в цьому відображено важливу рису літургійних піснеспівів – їх проміжне розміщення у повному християнському літургійному дійстві. Тому після останньої пасхальної стихири співається тропар празника: *Христос Воскрес із мертвих, смертю смерть подолав, і тим, що в гробах, життя дарував*.

Завершальна функція п'ятої стихири підкреслюється не лише змістом, але й мелодикою, яка, порівняно з попередньою стихирою, стискається до лаконічних меж.





Такий мелодичний виклад свідчить про її завершальну функцію у драматургії циклу, що пов'язує її певною мірою із першою стихирою. Обидві частини є інтонаційно споріднені, що творять виразну арку повного циклу.

Отже, початок і кінець стихир є найвиразнішими інтонаційно, оскільки дві головні поспівки максимально випуклі. У межах крайніх стихир три серединні поспівки виконують розробкову функцію, до того ж із виразним розвитковим поступом кожної із наступної стихир, серед яких максимального рівня досягає четверта.

Цікавим драматургічним засобом є композиція стихир, визначена поетичною структурою. Зокрема, вертикальна структура крайніх частин вибудовує вертикальну симетрію в мелодиці, натомість співдія поетичної інверсії та мелодичного збагачення трьох стихир середньої ланки надають формі горизонтального, лінійного відображення. При цьому мелізматичні фрагменти, які впливають на протяжність речень, зовсім не заважають розумінню змісту, бо розспівуються короткі або часто повторювані слова.

Цікаву виразовість приносить у мелодику використання гри ладовими контрастами. При цьому з мажором контрастують два варіанти мінорного забарвлення: традиційного для нас мінору і його фригійського варіанту. Мінорні інтонації використовуються у композиційно визначених місцях – на початку або в кінці речень. Таке розміщення вибудовує виразні тричастинні форми окремих мелодичних речень, у яких мажорна середина контрастує з мінорними інтонаціями початку та кінця. Також важливим драматургічним ходом є використання фрігійського звороту в перших реченнях стихир, тоді як завершальні каденції використовують більш просвітлену форму мінору – еолійський лад. У такий спосіб мелодика сповнюється відчутної контрастної колористики, яка збагачує мелодику і підтримує текст.

Зазначені драматургічні нюанси виявляють досконалість драматургії циклу пасхальних стихир, яка досягається тісним зв'язком музично-поетичних засобів і богословського змісту.

Список використаної літератури

1. *Герасимова-Персидська Н*. Монодія як символ сакрального / Н. Герасимова-Персидська // Православна монодія, її богословська, літургічна та естетична сутність: Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. – Київ : Друкарня спеціалізованих журналів НАН України, 2001. – С. 13–21.

2. *Іванків Є*. Вічний Великдень / Є Іванків // Bohoslovia: зб. статей. – Рим : Українське богословське наукове товариство, 1975. – Т. XXXIX. – С. 119–188.

3. *Цалай-Якименко О*. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII століть) / О. Цалай-Якименко // Українське музикознавство: зб. ст.– Київ, 1974. – Вип. 9. – С. 197–224.

4. *Ясіновський Ю*. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст. / Ю. Ясіновський. – Львів : Місіонер, 1996. – 622 с.

5. *Ясіновський Ю*. Із спостережень над текстами української церковної монодії / Ю. Ясіновський // Musica humana: зб. статей кафедри музичної україністики. – Львів : Інститут українознавства, 2003. – С. 235–244.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

THE CYCLE OF FIVE EASTER CANTICLES IN THE UKRAINIAN SACRAL MONODY TAKEN FROM LUBACHIVSKY IRMOLOHION OF 1674

Iryna KAZNOKH

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 7908
e-mail: irynazvir@gmail.com

The given article reveals the contiguity between music and lyrics in the cycle of five Easter canticles from the Lubachivsky irmolohion of 1674. In particular, every canticle is investigated separately and in the whole together with stable melodic tunes and lyrics sense, which create a cyclic composition with an exact determination of prelude, elaboration and finish.

By looking at five Easter's canticles, we can reveal certain regularities. In particular, the use of the repetitive tunes and intonations and the development of melody are in the same key, the end generates repetitive cadences where we can sometime meet mood mutations. All the canticles have a common concentration for melody in terms of three moods: loniam (modern major) aeolian (modern minor) and phrygian. Therefore, in such a way melody draws to minor. Since a modern theory determines phrygian mood as a category of minor owing to a little third.

Besides, we can see differences of each canticle that consist in the development of the material, in the means of the mood of significance, size of canticles, in particular, the extreme parts are the least but the most distinct of form. The overall view over cyclic Easter's canticles gives evidence of unity of the general drama, which makes it possible to counterbalance the similarity and contrast of canticles. Every canticle is a self-sufficient logic link pervading an entire composition.

Keywords: Easter, Lubachivsky Irmologion, tune, repertoire, canticle.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 122–128
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 122–128

УДК 78.087.68.01(477)

ХОРОВИЙ СПІВ ЯК БРЕНД УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА

Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
кафедра історії музики,
вул. Н. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005
тел.: (032) 2358268; e-mail: zoriana0705@gmail.com

Проаналізовано українську хорову традицію як бренд національної музичної культури. Запропоновано власну дефініцію поняття бренду у сфері музичної культури. Виявлено здобутки сучасного хорового руху в Україні в ракурсі накопиченого практично-виконавського та науково-дослідницького досвіду.

Ключові слова: бренд, брендинг, нація, хоровий спів, музична культура.

Український хоровий спів, від витоків до сьогодення, є унікальним явищем національної музичної культури. Екстраполюючи поняття бренду, ґенеза якого в маркетингу, рекламі та фінансах, на сферу музичної культури, констатуємо, що за усіма соціокультурними показниками зовнішнього та внутрішнього характеру, хоровий спів як унікальний артефакт є брендом національної академічної музичної культури, як в історичних проекціях, так і в сучасному вимірі, він містить потенціал найяскравішої репрезентації української музичної культури в світовому масштабі.

Оскільки проблематика статті передбачає симбіоз категорій маркетингу та музичної культури, доцільно окреслити магістральні наукові розвідки в цих сферах. Щодо поняття бренду та брендингу, то в розвідці було орієнтовано на праці західних учених У. Олінса, С. Анхольта, Ф. Котлер, І. Рейн, К. Бджола, Т. Кромвелла, російських – В. Тарнавського, Р. Базарова, В. Музиканта, В. Ляпорова, Д. Замятіна, українських – Т. Нагорняк [6], А. Штельмашенка, О. Андрійчука, Л. Шульгіної, В. Мірошниченко, А. Теплухіна та ін. Феномен українського хорового співу, його традиції, здобутки, перспективи та видатні представники отримали широке науково-дослідницьке узагальнення. Серед значного масиву літератури з хорознавчого напряму, варто виділити ґрунтовні роботи сучасних учених, причому більшість із них володіє амплуа хормейстера-практика: І. Бермес [2], О. Бенч [1], І. Гулеско [3], В. Рожка та ін.

Мета статті – розглянути український хоровий спів як бренд національної музичної культури.

Поняття брендингу, що окреслює процес формування та просування на ринку того чи іншого бренду, з'явилося лише у 1990-ті роки. Як стверджував один із його основоположників, британський учений Уоллі Олінс (*Wally Olins)*, бренди визначають, хто ми є насправді та інформують про це світ: для того, щоб компанія (країна, місто, нація тощо) мала переваги серед інших, вона повинна виділятися власним неповторним образом – брендом [6, с. 220].

© Зоряна Ластовецька-Соланська, 2016

Брендинг певної країни тісно пов'язаний зі специфікою національної культури. Констатується відсутність цілеспрямованого національного брендингу в Україні, наразі він перебуває на стадії початкових кроків. На думку Т. Нагорняк, "… програма повинна бути націлена, у першу чергу, на зміну ставлення до країни самих українців… Національний брендинг – глобальне завдання, що складається з безлічі різних етапів і напрямків. Причому етапи формування бренда "Україна" та його іміджу нічим не відрізняються від етапів формування бренда економічного товару… Для початку варто розробити набір візуальних і словесних образів, звуків, при зіткненні з якими у свідомості іноземців буде спливати назва "Україна": національний логотип, символ і слоган. Звичайно такою роботою займаються бренд-агенції й рекламні агентства повного циклу… Національна програма "Бренд України" повинна мати широку мету – створення пізнаваного позитивного іміджу країни у світі, сприяти виникненню і поширенню української національної ідентичності, загального почуття мети й національної гордості, що консолідує країну навколо бренда "Україна"" [6, с. 224–225].

Запропонуємо власне тлумачення бренду академічної музичної культури як низки сформованого комплексу асоціацій-ідентифікацій, ідеального образу-уявлення, сукупності емоційних і раціональних уявлень, через які сприймається її музична культура (чи певний артефакт). У цьому контексті виникає закономірне запитання, а саме: що (чи хто) є музичним брендом України? Переконані, що саме українська хорова традиція як культурний феномен є відповіддю на це запитання. Аргументами на її користь є декілька аспектів:

1. По-перше, через наявність в українському хоровому співі колективно-історичних та соціально-етичних передумов, культурної пам'яті етносу, що забезпечує його самоідентифікацію, стійкість та духовний зв'язок різних генерацій, "питомого генетичного коду" (за Л. Кияновською), своєрідної ментальної інформації, яку кожна соціокультурна епоха розшифровує індивідуально, неповторних духовно-культурних вартостей як національної першооснови: "Впродовж століть хорове мистецтво було яскравим носієм культури українців, спадщини попередніх поколінь, концентром "української душі" і в цьому сенсі воно має непроминущу культурно-історичну цінність. Саме "хорове начало" стало, певною мірою, системотворчим фактором розвитку національної культури…

Розвиваючись у витоках в межах регламентованого обрядового дійства, хорове мистецтво було важливою частиною духовного життя народу. Воно містило комплекс традиційних життєвих уявлень, втілювало систему світогляду українців. У хоровому співі відбилися такі ознаки етнопсихології української душі: кордоцентризм, чутливість, поетичність, особлива задушевність та прагнення до заглиблення у внутрішній світ, лірико-суб'єктивну сферу. Музично-співоче начало віддзеркалилося в символах, архетипах народно-пісенної стихії, обрядових дійств, які увиразнюють художньо-образне сприйняття дійсності, тісний зв'язок людини з природою, "філософію серця" (за П. Юркевичем) українців. На хоровому звучанні позначаються природно-географічні, соціальні та культурні чинники, зокрема виконавській манері, котра характеризується м'якістю, щирістю, задушевністю, сердечністю, емоційністю на рівні тембрально-регістрових характеристик, проникливості інтонаційного змісту. Саме хорова традиція є репрезентантом національної ментальності протягом багатьох століть (від автентичного гуртового співу до вершинних зразків композиторської творчості)" [2, с. 3; 18].

Отже, потреба в хоровому співі обумовлена українською національною традицією, в якій віддзеркалені сутнісні характеристики етнічної природи та світовідчуття.

2. По-друге, через багатовікові історичні підвалини пісенно-хорової традиції як певної мистецької єдності, яка розвивалась у різних напрямах. Українська хорова традиція як національно-культурне надбання має давню історію, приміром, українські обрядові пісні налічують понад п'ять тисяч років (!). "Азбуки" часів Київської Русі вважають найстарішим документальним джерелом обґрунтування засад хорового співу, прообразом хорознавства: "Вони містили у собі і теоретичне узагальнення співочих традицій, і засоби спадкоємності виконавства, і методи виховання смаку, і художні принципи" [4, с. 5].

Становленню хорового співу сприяла діяльність братських шкіл, колегіумів, Києво-Могилянської академії та Глухівської школи співу як вагомих освітньо-культурних осередків, діяльність хорових гуртків "Просвіта" та "Боян", Музичного товариства ім. М. Леонтовича.

3. По-третє, констатується факт присутності яскравих хорових колективів та непересічних постатей у царині диригентсько-хорового мистецтва. Фундаментальні основи диригентсько-хорової освіти України, як визначного мистецько-культурного явища, заклали М. Лисенко, Г. Верьовка, М. Колесса ("Основи техніки диригування"), М. Канерштейн ("Вопросы дирижирования"), Е. Скрипчинська, М. Вериківський, К. Пігров ("Керівництво хором"), О. Перунов, К. Греченко, З. Заграничний та ін.

Формуванню високого реноме української хорової культури сприяли визначні представники основних диригентсько-хорових шкіл – львівської, київської, одеської та харківської. У класі фундатора львівської школи М. Колесси отримали високу фахову освіту відомі хорові (Є. Вахняк, Б. Антків, А. Кушніренко, Л. Бобер) та оперно-симфонічні диригенти (С. Турчак, Ю. Луців, Т. Микитка, І. Гамкало, І. Юзюк, Я. Скибінський, Р. Дорожівський). Сучасну генерацію хорових диригентів представляють М. Кулик, І. Даньковський, В. Яциняк, З. Демцюх, М. Телюк, М. Камінська, Б. Дерев'янко, Д. Кацал, В. Коваль, Р. Ляшенко та інші.

Київська диригентсько-хорова школа рясніє багатим гроном імен як її основоположників (О. Кошиць, Г. Верьовка, М. Вериківський, В. Верховинець, Е. Скрипчинська, О. Міньківський, П. Муравський, А. Лащенко, М. Кречко, О. Тимошенко, М. Берденников), так і знаних представників диригентсько-хорового руху сучасності (Є. Савчук, М. Гобдич, І. Шилова, М. Юрченко, Л. Байда, Л. Бухонська, О. Бондаренко, Б. Пліш, В. Тищенко, Т. Копилова, Г. Горбатенко, З. Томсон, С. Мальований, А. Навроцький, В. та Ю. Курачі, Д. Радик, П. Струць, Р. Толмачов).

Одеська хорова школа, традиції якої значною мірою були сформовані завдяки плідній діяльності Костянтина Пігрова, є колискою знаних диригентів: А. Авдієвського, В. Іконника, Г. Ліознова, Д. Загрецького, П. Горохова, А. Мархлевського, В. Луговенка, В. Газінського, С. Дорогого, Є. Дущенка, В. Шипа, М. Гринишина. Представниками харківської диригентсько-хорової школи є О. Перунов, А. Мірошникова, З. Заграничний, К. Греченко, А. Бас-Лебединець, С. Прокопов, Ю. Кулик, В. Палкін, З. Яковлєва, Т. Смирнова, І. Гулеско.

4. У період незалежності Української держави спостерігається піднесення та активізація національного хорового життя, яке фокусується у діяльності як

професійних колективів (академічних, церковних, народних), так і аматорських (церковних, народних). Окрасою сучасного національного мистецько-культурного життя є численні хорові колективи: "Думка", "Київ", "Хрещатик", народний хор ім. Г. Верьовки, чоловіча капела ім. Л. Ревуцького, "Відродження", "Павана", "Золоті ворота", "Кредо" (Київ); "Трембіта", "Дударик", "Євшан", "Глоріа", "Галицький камерний хор", "Гомін", "Боян" (Львів); "Галицькі передзвони" (Івано-Франківськ); "Орея" (Житомир), "Кантус" (Ужгород), "Воскресіння" (Рівне), "Гаудеамус", "Боян Дрогобицький", "Легенда" (Дрогобич).

В Україні вирує динамічний хоровий фестивально-конкурсний рух, головними реперезентантами якого є: Міжнародний хоровий конкурс ім. П. Муравського, Всеукраїнський хоровий конкурс ім. М. Леонтовича, "Золотоверхий Київ", Всеукраїнський конкурс хорової музики ім. Д. Січинського (Івано-Франківськ), Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва ім. Л. Українки (Луцьк), хоровий конкурс ім. К. Стеценка, Всеукраїнський фестиваль-конкурс хорового мистецтва, Всеукраїнський студентський *конкурс* хорових *диригентів*, Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу ім. П. Демуцького, "Ніжин-хор-фест", Хорова асамблея пам'яті Л. Боднарука та інші.

5. Завдяки наявності щедрого хорового репертуару з-під пера українських композиторів минулого та сучасності для усіх різновидів хорових колективів – академічного, навчального, народного, церковного, аматорського, дитячого тощо. В останні десятиріччя констатується факт оновлення хорового репертуару творами сакрального змісту.

6. Через високий ступінь наукової розробки проблем української хорової творчості, виконавства та педагогіки. Підтвердженням цього є методологічна база за різними тематичними блоками національного хорознавчого музикознавства[1], до якого значною мірою доклалися видатні композитори й науковці М. Лисенко, М. Леонтович, П. Сокальський, М. Вериківський, О. Кошиць, Ф. та М. Колесса, К. Квітка, С. Людкевич, М. Грінченко, П. Козицький, Б. Кудрик, також семінари та конференції хорознавчого спрямування (в т. ч. щорічна Міжнародна науково-практична конференція "Хорове мистецтво України та його подвижники" (Дрогобич), "*Хорове мистецтво* України: історія та персоналії" (Бердичів), "Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки" (Івано-Франківськ), "Хорова музика в контексті мистецької освіти" (Кам'янець-Подільський) та інші).

Першою дисертаційною роботою з питань хорової культури стало дослідження Н. Горюхіної "Провідні риси української класичної музики та їх розвиток в хоровій творчості радянських українських композиторів" (1956). Серед досліджень, присвячених диригентсько-хоровим школам, праці А. Лащенка, І. Гулеско, П. Ковалика, А. Мартинюка, І. Шатової та інших, регіональна хорова культура – в центрі студій І. Бермес, М. Бурбана, Р. Римар, І. Герасимова, Ю. Іванова, Л. Мороз, Н. Крижановської, І. Ярошенко, Р. Дудик. Різні аспекти хорового виконавства опинились у центрі студій Л. Бутенко, Г. Дзюби, В. Михайлець, О. Скопцової, О. Стріхар, М. Бурбана, Є. Боднар, О. Бенч-Шокало, Н. Селезневої, П. Ковалика, А. Козира, А. Кречківського, хорова творчість та диригентсько-хорова педагогіка – в розвідках С. Горбенко, А. Мартинюка, Т. Смирнової, О. Шимуліної, Т. Гусарчук, Н. Королюк, Н. Гречухи.

[1] Історична динаміка музикознавчого осмислення проблем української хорової культури аналізується О. Антоненком, А. Мартинюком, І. Павликом.

Українську хорову літературу розглянуто в розвідках М. Колесси, І. Гулеско, В. Луговенко, Н. Ніколаєвої, Н. Андрос, В. Дженкова, Н. Семененко, хорознавство та хорове аранжування – в працях К. Пігрова, Є. Вахняка, О. Коломієць, М. Канерштейна, А. Мархлевського, М. Демчишин, П. Горохова, Д. Загрецького, Н. Іваніна, О. Єгорова, Т. Смирнової, А. Болгарського, Г. Сагайдак, Н. Дем'янко, Г. Дмитревського, Р. Толмачова, Ю. Чміля, Л. Сенченко.

Партесне багатоголосся опинилось у центрі музично-теоретичної думки М. Дилецького ("Граматика мусікійська"), М. Березовського ("Буквар і граматика"), Г. Головні ("Партесна азбука"), С. Бишковського ("Партесна граматика"), Т. Земки, І. Коренєва, Т. Макар'євського, І. Шайдурова, О. Мезенця, Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, Л. Корній та інших, духовний хоровий спів аналізують Д. Болгарський, В. Іванов, Л. Дорохіна та інші. Музично-фольклорне осмислення хорового співу знаходимо в працях М. Лисенка, П. Сокальського, Ф. Колесси, К. Квітки, М. Леонтовича, С. Людкевича, О. Кошиця, М. Вериківського, М. Грінченка, П. Козицького, А. Ольховського, Т. Булат, С. Грици, А. Гуріна, А. Іваницького, Б. Фільц. Проблему хорової обробки розглянуто в наукових працях Б. Фільц, О. Бенч-Шокало, І. Зіньків, Б. Луканюка, Л. Пархоменко, Ж. Зваричук, О. Шевчук, Н. Горюхіної, О. Мурзиної, І. Коновалової, К. Цірікус, В. Уманець, В. Борисова, А. Лащенка та ін.

Корифеї української хорової культури отримали наукове висвітлення своєї діяльності в розвідках Н. Королюк (монографія про діячів ХХ століття), М. Бурбана (українські хори та диригенти), С. Орфєєва (про М. Леонтовича), О. Бенч-Шокало (про П. Муравського), Н. Калуцької (про О. Кошиця), О. Драгомирецької (про А. Авдієвського).

Отже, хоровий спів є найяскравішим здобутком національної мистецької традиції, його успішне функціонування забезпечує консолідацію націєтворчих процесів. Усвідомлюється необхідність сформувати як у внутрішньому культурному курсі держави, так і на зовнішньому музичному ринку, поняття українського хорового співу, одного з найбільших мистецьких здобутків нації, як бренду академічної музичної культури України: "У період незалежності саме хоровий спів вивів українців на широкий шлях європейської культури, явив світові душу народу, його "національну характерність", "національну своєрідність" (за І. Ляшенком). Хорове виконавство сьогодні – один із найбільших мистецьких здобутків національної культури – представлено на конкурсах, фестивалях, оглядах як справжній духовний "бренд" України" [2, с. 21].

Метою національного музичного брендингу має стати створення динамічного та привабливого музичного іміджу країни, його презентація та промоція на внутрішньому та світовому масштабах. Хоровий спів претендує на ключову позицію в брендингу української музики загалом, позаяк володіє усіма показниками культурно-мистецької ідентифікації країни, виступає гарантом її національної ідентичності.

Список використаної літератури

1. *Бенч-Шокало О. Г.* Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції / Ольга Григорівна Бенч-Шокало. – Київ : Український світ, 2002. – 440 с.

2. Бермес *І. Л.* Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 / Ірина Лаврентіївна Бермес. – Київ, 2014. – 36 с.

3. *Гулеско І. І.* Національний хоровий стиль / Інеса Іванівна Гулеско. – Харків : ХДІК, 1994. – 108 с.

4. *Лащенко А. П.* Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лащенко. – Киев : Муз. Україна, 1989. – 136 с.

5. *Мартинюк А. К.* Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття : автореф. дис... к-та мистецтвознавства: 17.00.01 / Анатолій Кирилович Мартинюк. – Харків, 2001. – 20 с.

6. *Нагорняк Т. Л.* Країна як бренд. Національний бренд "Україна" / Тетяна Леонтіївна Нагорняк // Стратегічні пріоритети. – 2008. – № 4 (9). – С. 220–228.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

CHORAL SINGING AS A BRAND OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE

Zoryana LASTOVETSKA-SOLANSKA

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
The Department of History of Music,
5 Nyzhankivskyy Str., Lviv, Ukraine, 79005
Phone: (032) 2358268; e-mail: zoriana0705@gmail.com

The Ukrainian choral singing, from past to present time, is the unique phenomenon of national musical culture. Extrapolating the concept of brand, genesis of that lies in marketing, advertisement and finances, on the area of musical culture, we analyze the choral singing as an exclusive artifact of national academic musical culture. It contains potential of the brightest representation of Ukrainian musical culture in a world scale.

Branding of certain country is closely connected with the specific of its national culture. Absence of the purposeful national branding in Ukraine is underlined. An own definition of the concept of brand in the area of musical culture is offered. We consider it as a formed complex of associations-authentications, ideal character-presentation, totalities of emotional and rational presentations, through that musical culture (or its certain artifact) is perceived.

The Ukrainian choral singing, its traditions, achievements, prospects and prominent representatives had got wide scientific and research generalization. We consider cultural phenomenon of Ukrainian choral tradition as a national musical brand. There are some arguments on its benefit:

1. Ukrainian choral singing contains collectively-historical and social ethic pre-conditions, cultural memory of ethnos, original mental information that every sociocultural epoch decrypts individually, unique spiritually-cultural values as national fundamental principle; it provides firmness and spiritual connection of different generations.

2. Ukrainian choral singing has centuries-old historical foundations and traditions that were developed in different directions – folklore, secular, church etc. For example, Ukrainian ceremonial songs count over five thousand years.

3. The national conductor-choral art characterize bright choral collectives and outstanding figures. The leading conductor-choral schools of Ukraine are Kyiv, Lviv, Odessa and Kharkiv.

4. In the period of independence of Ukraine the national choral life has been actively intensified. The high level of modern national artistic-cultural confirm numerous choral collectives, dynamic festival-choral motion. The achievements of contemporary choral motion of Ukraine on the basis of practical and performing experience as well as scientific and research choral works are accented.

5. The numerous Ukrainian choral repertoire for all varieties of choral collectives – academic, educational, folk, church, amateur, children etc. is ascertained. In the last decades the choral repertoire is established by works of sacral maintenance.

6. The high degree of scientific development of problems of Ukrainian choral work, performing and pedagogic is stated. It confirms a methodological base of different thematic directions of national choral musicology.

Therefore, a concept of the Ukrainian choral singing, one of the most artistic achievements of the nation, as the brand of academic musical culture of Ukraine must be formed. Producing a dynamic and attractive musical image of the country, its presentation and advancement should become the aim of national musical branding on internal and world scales.

Keywords: brand, branding, nation, choral singing, musical culture.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 129–135
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 129–135

УДК 78.087.08(477.83/.86)”1941/1944”

НА ШЛЯХУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ: ХОРОВИЙ РУХ ГАЛИЧИНИ В ПЕРІОД НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ

Тетяна ФІШЕР

Львівський музичний коледж ім. С. Людкевича,
пл. Маркіяна Шашкевича, 5, Львів, Україна, 79013
тел.: 0322-612-348; e-mail: ldmu-2011@ukr.net

Висвітлено розвиток хорового руху Галичини під час німецької окупації (1941–1944 років). Розглянуто всі аспекти: налагодження освітньої системи задля підвищення професійного рівня колективів (здебільшого аматорських) та їхніх керівників, цілеспрямоване пропагування національного мистецтва через видання нот, організацію конкурсів як методу контролю та мотивації хорів, активне залучення професійних та аматорських хорів до концертного життя – логічне продовження починань галицької мистецької еліти передвоєнного часу.

Ключові слова: Інститут Народної Творчості (ІНТ), Перший краєвий конкурс хорів, диригентські курси при ІНТ, діяльність о. С. Сапруна, діяльність М. Колесси, музичне життя Львова 1941–1944 років.

На межі XIX та XX століть Україна зіткнулася з потребою регенерації хорового життя. Це було пов’язано із певним занепадом багатовікової традиції професійного церковного хорового мистецтва та утвердженням аматорського хорового виконавства. Розвиткові аматорського руху сприяли поява і швидке розповсюдження численних громадських, просвітницьких, освітніх, професійних товариств, при яких обов’язково був хор. З часу їх виникнення основною метою очільників і водночас диригентів регіональних аматорських товариств (серед яких Анатоль Вахнянин, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Микола Колесса, о. Северин Сапрун, о. Йосип Кишакевич та інші) було підвищення їхнього виконавського рівня.

Цей процес був досить тривалим і, попри успішний перебіг, з кожним роком проблема професіоналізації ставала все гострішою. У 1930-х роках XX століття було засновано велику кількість аматорських хорів при читальнях “Просвіти”, яких тоді налічувалося понад 3 000. Якщо врахувати також суттєву кількість парафіяльних хорів, можемо уявити, який колосальний запит на вишколених диригентів і регентів диктував час. Вирішити цю проблему шляхом рівночасного кермування кількома колективами (як це раніше робили, наприклад, Станіслав Людкевич чи Філарет Колесса) було неможливо. Ще на першому українському просвітньо-економічному конгресі 1935 року Ф. Колесса озвучив необхідність заснування короткотермінових курсів для диригентів хорових гуртків при читальнях. До кінця 1930-х років ці спорадичні курси стали постійною платформою для підвищення кваліфікації диригентів на базі Музичного товариства ім. М. Лисенка (МТЛ) та Центрального осередку “Просвіти” у Львові.

© Тетяна Фішер, 2016

Диригентський курс для диригентів церковних і просвітянських хорів проводився силами МТЛ та Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (ВМІЛ) при ньому. Курс був платним і тривав два місяці. Заняття проводили щоденно по дві години. Професійна навчальна програма, яку уклав Антін Рудницький, вміщала такі предмети: "…диригентуру, як головний предмет, загальні основи музики, слухові вправи (сольфеджіо), читання партитур, загальні відомості про інструментознавство, з гармонії та форм, з історії української музики та пізнання української хорової літератури" [7]. Вишколом нових диригентів займалися викладачі ВМІ, наприклад, С. Людкевич: "Подавши загальні відомості з теорії музики, Людкевич перейшов з групою учасників, що складалася з двадцяти кількох осіб, до аналізу творів і диригування. Вивчено і передириговано багато церковних і народних пісень на мішаний і чоловічий хор в обробці Бортнянського, Лисенка, Леонтовича, Ніщинського, Нижанківського, Січинського, Людкевича" [10, с. 291].

Іншим центром професіоналізації став Дрогобич. Керівники "Дрогобицького Бояна" (Богдан П'юрко), філії ВМІ (о. С. Сапрун), хорової секції при філії "Просвіти" (Степан Оґроднік) допомагали засновникам хорових гуртків налагодити роботу, укласти репертуар, надавали нотну літературу. У 1937 році визріла ідея організації окружного конкурсу для хорів при читальнях, який міг би стати потужним чинником заохочення та контролю виконавського рівня колективів. Як не парадоксально, всі ініціативи 30-х років XX століття знайшли продовження під час німецької окупації міста 1941–1944 років.

Центром культурного життя Дистрикту Галичина в часи німецької окупації став Інститут Народної Творчості (ІНТ), що був структурним підрозділом Відділу культурної праці (ВКП) при Українському Краєвому Комітеті. За весь час існування ІНТ під незмінним керівництвом о. Северина Сапруна під його опікою утворилося 780 хорових гуртків. Отець С. Сапрун, капелан і хоровий диригент, скрипаль, педагог та поет, вирізнявся неабияким організаторським хистом – в 30-х роках XX століття він заснував близько 15 хорів та ансамблів, серед яких хор Міщанського товариства "Зоря", "Хор української молоді" та хор "Дрогобицький Боян".

За відпрацьованою в багатолітній практиці системою члени Спілки праці українських музик провели 10 дворівневих диригентських курсів. Підтвердженням цього факту були чисельні оголошення на сторінках преси, про це зазначалося у щорічних звітах діяльності ІНТ, що також публікували у "Львівських вістях". За весь період німецької окупації (1941–1944 рр.) було проведено 10 диригентських курсів під керівництвом Миколи Колесси. Система курсів мала дворівневу структуру: Курс для початківців та курси Другого ступеня. Кожен з курсів тривав три місяці. Система занять була досить інтенсивною: уроки проводили п'ять днів на тиждень. За умовами вступу майбутній студент мав мати початкову загальну освіту (5 класів народної школи). Вікових обмежень не було, навчатися могли особи від 15 років. Єдина беззаперечна умова – національний чинник: курси були доступними тільки для українців. Плата за навчання становила 220 злотих. Хоч ІНТ не забезпечував курсантів ні житлом, ні харчуванням, більше того (що було дуже важливим в умовах воєнного часу) не сприяв у видачі проїзних залізничних квитків, охочих навчатись було чимало – красномовним підтвердження чого є проведення аж 10 курсів. По закінченні курсу видавали диплом [12]. Для продовження освіти на Диригентському курсі Другого рівня потрібно було мати Диплом I ступеня, або скласти іспит з основ теорії музики, сольфеджіо та диригування. Також кожен із учасників мав би мати скрипку чи мандоліну і володіти елементарними навиками

гри на цих інструментах [11]. Поки що не вдалося встановити викладачів, що проводили заняття, окрім особи керівника курсів. Припускаю, що це могли бути музиканти-учасники Спілки праці українських музик: Станіслав Людкевич, Василь Витвицький, Василь Барвінський, Зиновій Лисько та інші.

Паралельно з професіоналізацією провідні діячі того часу намагалися розв'язати ще одну проблему: відсутність належної хорової літератури. Ще 1921 року у статті "Справа нашого церковного співу", яка була опублікована в "Українському віснику" за друге серпня, Станіслав Людкевич підмітив: "Найбільш яскравий і наглядний образ упадку нашого церковного співу дає найновіша церковна музична література, в якій – після великих, світової слави творів старого, та вічно молодого Бортнянського, після прегарних, щирим релігійним духом навіяних творів нашого Вербицького і Лаврівського – за останніх кількадесять літ не тільки нічого замітнішого не появилося, а то ще й занапащається та обезображується і давній добуток. […] Остання вже пора винести сміття з наших церков … Перш усього треба очистити церковну музичну літературу від усяких апокаліпсисів та апокрифів, безвартних зманерованих новотворів, а виділити все, що вартніше, упорядкувати та приспособити до повного критичного видання для ужитку церковних хорів" [4]. Прогалину поступово вдавалося заповнити завдяки видавничій діяльності товариства "Боян". Друкарські осередки знаходились у Львові, Станиславові та Перемишлі. За п'ять років було видано 32 збірки "Нотної бібліотеки". Пожвавлення у видавництві в передвоєнні роки пов'язано також з діяльністю СУПроМу та МТЛ. Воно було закономірним результатом цілеспрямованої політики пропагування української хорової пісні через видання та поширення давно відомих творів та заохочування створення нових. Зокрема, 1937 року як результат співпраці видавничої кооперативи "Червона калина" та композиторської секції був виданий "Великий співаник". До збірки ввійшли обробки стрілецьких, історичних, чумацьких, родинно-побутових та календарно-обрядових пісень (усього 225). Під час німецької окупації видавничу справу взяв на себе ІНТ. Упродовж 1942–1944 років вийшли друком 40 випусків "Нотної бібліотеки ІНТ", тематично поділених на три серії: "Народні хори", "Літургічні пісні", "Духовно-музичні твори".

Логічним підсумком цієї роботи та втіленням у життя передвоєнних планів став Перший Краєвий Конкурс Хорів (ККХ), який охопив майже всю Галичину – велика перемога працівників ІНТ та його очільника о. С. Сапруна. ІНТ не тільки займався організацією конкурсу, а й взяв на себе забезпечення конкурсантів нотними матеріалами. Газета "Львівські вісті" була серед тих видань, які щоденно інформували про перебіг подій конкурсу. Повідомлення про цю важливу подію можна було прочитати на титульній сторінці, у рубриці "Що приносить день" та у статтях різних авторів. Попри те, що розпочався конкурс 31 липня (як і було призначено наперед Відділом культурної праці), перші заповіді про нього з'явилися вже 16 липня.

Конкурс відбувався поетапно: Повітові КХ, Окружні КХ та фінальне змагання у Львові. До участі в Окружних конкурсах зголосилося близько 1 000 колективів, з яких, як пише М. Подільський: "до прилюдних виступів допустили тільки понад 400. Повітові конкурсові комісії піддали оцінці продукцію цих хорів, а з них два-три вибрано до виступу в Окружних центрах. Тут знову вибрано два найкращі на Краєвий Конкурс Хорів в Галичині" [3]. У результаті скрупульозного відбору перепустку на фінал у Львові отримали 23 хори. З однаковою увагою рецензенти фіксують перебіг подій не лише у великих, а периферійних містечках: Ярославі,

Тернополі, Чорткові, Ляшках, Острові, Оріхівцях, Озірній, Скалаті, Теребовлі, Стрию, Самборі, Станіславові, Коломиї, Косові, Сяноку та в інших містечках. Усі переможці Окружного етапу мали виконати обов'язкову програму: вивчити обробки народних пісень Миколи Лисенка "Ой, діброво, темний гаю", "Ой гук, мати" та "Час додому, час". Докладні описи на шпальтах газет можна побачити вже з 18 липня. Організатори, попри труднощі воєнних буднів, передбачили навіть побутові аспекти: проживання та харчування учасників змагань, фотографування всіх колективів та нагороди. Кожен колектив і диригент-фіналіст отримували по 500 злотих (а це 32 колективи!). Були ще й особливі нагороди, так звані "мандрівні премії", які після "трьох переможних конкурсів залишаються за хором на власність" та нагорода "за кращу народову ношу". Фінал Першого ККХ та гала-концерт стали апогеєм святкувань на честь Миколи Лисенка. З газет відомий повний склад журі: Кость Паньківський, Северин Сапрун, Євген Цегельський, Євген Козак, Василь Барвінський, Зеновій Попель, Станіслав Людкевич, Йосип Москвичів, Зиновій Лисько, Микола Колесса, Лев Туркевич, Григір Лужницький, Ярослав Витушинський. Нагородження відбувалось у трьох номінаціях: сільські, міські та репрезентативні хори. Високопрофесійне журі до уваги брало все: точність відтворення тексту, культуру звуковидобування та ансаблювання хору, майстерність диригентів, а також "народову ношу". Після "суду над хорами" рейтинг колективів виглядав так:

– Номінація "Сільські хори": Острів, Печеніжин, Наконечне, Піддністряни, Базар, Любінь Великий, Бутини, Путятинці, Радча, Биків, Рошнів, Мушина, Букова, Ришкова Воля;

– Номінація "Міські хори": Яворів, Косів, Сянік, Теребовля, Ходорів, Заліщики, Підгайці, Турка, Глиняни;

– Номінація "Репрезентативні хори": Дрогобицький "Боян", Зразковий Чоловічий Хор ІНТ у Львові "Сурма", Станіславівський чоловічий хор "Думка", Станіславівський мішаний хор "Боян";

– Номінація "Народна ноша" : Заліщики, Косів, Наконечне, Радча, Печеніжин, Сянік, Мушина.

Окремі нагороди одержали диригенти: Василь Якубяк (Печеніжин), пан Прокоп'як (Ходорів) та Микола Колесса. Окрім цінних "хорових" нагород, диригенти одержали срібні батути. Переможцями визнано по одному хору в кожній номінації: з с. Острів, м. Яворова, Дрогобицький "Боян"; вони одержали по 500 зол. Перша трійка хорів у кожній номінації була нагороджена "мандрівними преміями, які після трьох переможних Конкурсів залишаються за хором на власність". Партнерами конкурсу стали: УКК, Центросоюз, кооператив "Народна торгівля", Маслосоюз, Центробанк, Спілка Образотворчих Мистців, кредитна спілка "Дністер". Урочисте оголошення результатів та вручення нагород відбулося 2 серпня 1942 року о десятій ранку в залі ЛОТ, а по його завершенні – гала-концерт переможців.

Про велике значення цієї події для української громадськості свідчить чисельність публіки на фінальному концерті. Для кожного львів'янина було справою честі потрапити на концерт-фестиваль Української пісні до залу Оперного театру: квитки на концерт розпродали за день до свята. Тому концерт довелося повторити в Стрийському парку. Згодом було видано "Альманах Першого Краєвого Конкурсу Хорів". Успішне проведення ККХ на честь М. Лисенка стало мотивацією для організації та проведення через рік Другого ККХ на честь М. Леонтовича та К. Стеценка. Вже була зроблена вся організаційна робота, газети інформували про

проведення Окружних КХ в повітових центрах, але через перелом у процесі війни: втечу німецьких загарбників та наближення радянської армії, Другий ККХ так і не дочекався свого фіналу.

Повноцінними учасниками музичного життя були мішаний і чоловічий хор (з'явився на мистецькій арені восени 1943 року) під керівництвом колишнього редактора Львівського радіо Євгена Козака та Хорова капела ім. М. Леонтовича Концертного бюро при УКК під керівництвом Нестора Городовенка (який 1943 року приїхав до Львова і був тут аж до закінчення німецької окупації). Хор під керівництвом Є. Козака під час усього окупаційного режиму був зіркою радіоефірів і готував багаті програми у співпраці з кращими вокалістами-солістами. Основою репертуару колективу стали в'язанки з обробок українських народних пісень та оригінальні композиції авторства М. Лисенка, М. Леонтовича, М. Колесси, А. Вахнянина, С. Людкевича, Є. Козака, Н. Нижанківського, Д. Січинського, Я. Степового, Д. Роздольського та інших авторів, духовні хорові полотна (твори М. Березовського, Д. Бортнянського, К. Стеценка), уривки з опер українських та зарубіжних авторів. В анонсах Львівського радіо траплялися також повідомлення про виступи інших хорових колективів, наприклад, чоловічого хору під керівництвом Володимира Панасюка (червень 1944 року). Проте через те, що концерти в ефірі радіо майже не рецензували ми не можемо ані скласти повного і докладного репертуару, ані зробити висновок про те, як виконавський рівень колективів оцінювали на той час.

Поставлене перед собою завдання – професіоналізацію та пропагування хорового мистецтва – ІНТ виконав. Уже з 1942 року очевидним є пожвавлення у сфері хорового співу: щорічно з'являються повідомлення про пошук співаків до новоствореного хору. Оглянувши повідомлення в пресі за друге півріччя 1943 року дізнаємося: свою діяльність продовжував студентський хор "Бандурист" та хор "Боян" (диригент Микола Колесса), ІНТ оголосив набір молоді для мішаного хору при Українському окружному Театрі, пошук співаків великого мішаного хору при церкві св. Петра і Павла (диригент Василь Витвицький). У 1943 році з ініціативи ІНТ у Львові організували Український національний хор (або інша назва Хор концертного бюра) під орудою Нестора Городовенка. Ще більш промовистими на користь упішності популяризації професійного хорового мистецтва є факти проведення двох потужних хорових конкурсів: Першого краєвого конкурсу хорів (присвяченого сторічному ювілею М. Лисенка) та Другого конкурсу хорів ім. М. Леонтовича та К. Стеценка.

Список використаної літератури

1. *Бермес І. Л.* Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Бермес Ірина Лаврентіївна. – Київ, 2006. – 20 с.

2. Комунікат в справі Краєвого Конкурсу Хорів // Львівські вісті. – 1942. – №164. – С. 3.

3. Комунікат в справі Краєвого Конкурсу Хорів // Львівські вісті. – 1942. – № 168. – С. 3.

4. *Людкевич С.* Справа нашого церковного співу / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкування,

редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 2000. – 816 с.

5. *Мазепа Л.* Шлях до музичної академії у Львові : у 2-х т. Т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.) / Лєшек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 287 с.

6. Наша пісня не вмре, не загине. Окружні конкурси хорів в Ярославі, Тернополі і Чорткові // Львівські вісті. – 1942. – №160. – С. 3.

7. Новинки. Дво- і пів-місячний диригентський курс // Діло. – 1935. – № 261. – С. 6.

8. Український Центральний Комітет Відділ Культрної Праці. Окружні конкурси хорів у Коломиї, Стрию та Сяноці / Український Центральний Комітет Відділ Культрної Праці // Львівські вісті. – 1942. – № 159. – С. 3.

9. *Шнерх С.* Інститут Народної Творчости у Львові та культурно-освітнє життя у Галичині в 1941–1944 / С. Шнерх, І. Довгалюк // Богословія. – Рим, 1996. – С. 81–107.

10. *Штундер З.* Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. І (1879–1939) / Зеновія Штундер. – Львів: ПП "БІНАР", 2005. – 635 с., іл.

11. Що приносить день // Львівські вісті. – 1943. – № 291. – С. 3.

12. Що приносить день. Диригентський курс // Львівські вісті. – 1943. – № 230. – С. 3.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

TOWARDS PROFESSIONALIZATION: CHORAL MOVEMENT IN GALICIA DURING THE GERMAN OCCUPATION

Tatiana FISHER

Stanislav Lyudkevych Musical College of Lviv,
pl. Shashkevycha 5, Lviv, Ukraine, 79013
tel.: 0322-612-348; e-mail: ldmu-2011@ukr.net

Cultural center of the District Galicia during the German occupation was the Institute for Folk Art (IFA) at the Ukrainian Territorial Committee. During the entire existence of IFA constantly leaded by Severin Saprun there were 780 amateur choral groups formed with his support.

Also 10 two-level conducting courses (directed by Mykola Kolessa) were initiated by IFA and conducted by members of the Labor Union of Ukrainian music. The courses followed the system elaborated during many years of practice. Proof of this fact are numerous ads in the press, it was noted in the annual report of IFA, also published in the Lvivski Visti (newspaper Lviv News). Along with the professionalization of staff leading figures of that time were trying to solve another problem: the lack of appropriate choral literature. During 1942–1944 40 issues of "Music library IFA" were published and thematically divided into three series: "Folk Choirs", "Liturgical Songs", "Spiritual music".

The objective of professionalisation and promotion of choral art, set by IFA, was accomplished. Choral singing started to revive already in 1942: every year there are ads about the search for

singers to a new choir. News from the second half of 1943 prove that student choir "Banduryst" and the Choir "Boyan" (conductor Mykola Kolessa) continued their activity. IFA has announced search for young people to join mixed choir at Ukrainian District Theater, search for singers to join large mixed choir at St. Peter and Paul Church (Conductor Vasyl Vytvytskyi). In 1943 Ukrainian National Choir (aka Concert Bureau Choir) was organized by INT in Lviv under the leadership of Nestor Horodovenko. Even brighter proof of successful popularization of professional choral art are big choral competitions: First regional competition of choirs (dedicated to Mykola Lysenko 100 years birth anniversary). Importance of this event for the Ukrainian society is proved by the number of people visiting the final concert. It was a matter of honor for every Lviv citizen to get to the festival concert of Ukrainian songs to the Opera. Tickets for the concert were sold out the day before the holiday. That's why the concert had to be repeated in the Stryiskyi park. Almanac of the First regional competition of choirs was published later. The success of the First regional competition of choirs after Lysenko motivated people to organize another one in honor of M.Leontovych and K.Stetsenko in the following year.

Keywords: Institute of Folk Art (IFA), First regional competition of choirs, two-level conducting courses at IFA, o. S. Saprun, M. Kolessa.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 136–143
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 136–143

УДК 783.65.071.1(477)”18/19”

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСАВНИКІВ “НОВОЇ ШКОЛИ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ” В ЖАНРІ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ РІЗДВЯНОЇ ПІСНІ (кінець XIX – перша половина XX століття)

Богдан ШКІЛЬНИК

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра методики музичного виховання та диригування,
вул. І. Франко, 1, Дрогобич, Україна, 82100
тел.: (+38097548 9579, e-mail: bogdan.shkilnik@ukr.net

Українська різдвяна духовна пісня стала предметом творчої уваги українських композиторів в кінці XIX віку. Почався цей творчий процес у Галичині, але вже з початком XX століття до цієї пісні виник інтерес і у композиторів Наддніпрянській Україні. Хорові обробки галицьких і наддніпрянських композиторів відразу викликали великий інтерес у тодішнього українського суспільства. Варто зазначити, що до цього пісенного пласта української культури проявляли інтерес композитори, що представляють різні українські християнські конфесії (греко-католики і православні). Це не дивно, адже ще в епоху Бароко в українській культурі існувало толерантне ставлення до духовної пісні представників різних конфесій. Відбилося це і в почаївському “Богогласнику”, де наявні пісні греко-католиків, православних, римо-католиків.

Історично так склалося, що хорові обробки різдвяних пісень на Наддніпрянській Україні припинили створювати на початку XX століття, тоді як в Галичині ця композиторська практика проіснувала до середини 40-х років. Далі продовжилася в українській діаспорі.

Ключові слова: різдвяна пісня, композитор, хорова обробка, джерельна база, музикознавчий аналіз.

Генеза української різдвяної пісні сягає у глибини віків пізньосередньовічної європейської паралітургійної творчості на прославу Христового народження. Більш-менш реально можна говорити про створення перших українських різдвяних пісень щойно з середини XVII століття, якщо опиратися на найдавніші збережені рукописні записи текстів цих пісень. Проте, цілком імовірно, що й у першій половині згаданого століття такі тексти українці вже створювали та перекладали на церковно-слов’янську мову з польської, німецької, чеської, латинської та інших мов .

Походження українських різдвяних пісень (колядок) має дуже давні коріння. Передовсім треба звернути увагу на національну сакральну монодію, яка багато в чому вплинула на стан формування різдвяних паралітургійних піснеспівів. Почерпнуто чимало і з візантійської гимнографії та латинської монодії доби середньовіччя. Особливо великий вплив мала центрально-європейська паралітургійна культури доби Бароко. Відтак на цьому ґрунті ренесансно-барокової європейської та давньої національної церковної традиції й визріли передумови для зародження різдвяної духовної пісні в Україні. Тому, був правий І. Франко, коли

© Богдан Шкільник, 2016

писав, що "в наших колядах є чимало ремінісценцій і гімнів латинських, і пісень церковних німецьких і польських, і навіть дещо трохи слідів впливу середньовікової драми релігійної" [28, с. 22].

Згодом до вивчення різдвяної піснетворчості зверталося чимало дослідників. Приміром, культурологічний та етнографічний аналіз намагалися подати Іларіон Свенціцький [22], Ксенофонт Сосенко [24], Олекса Воропай [1] та ін. Приміром, якщо І. Свенціцький здебільшого занурювався в релігійну специфіку, то К. Сосенко навпаки. Його більше цікавила різдвяна світська обрядовість, причому ще з поганських часів. Простеживши у своїй праці історію українського народу, нашу звичаєвість, обрядовість, він висловив припущення про те, що римські свята з українською колядою культурно не могли мати нічого спільного. Але автор так і не подав у своїй праці аналізу різдвяної піснетворчості як окремої ланки. Він узагальнено розглянув причини виникнення терміна "коляда", не акцентуючи на ньому.

Цікаві міркування щодо колядок висловив відомий український композитор та знавець релігійної піснетворчості Олександр Кошиць. Він, зокрема, сказав: "суто християнські колядки без поганського складника, але з українською декорацією й мелодією, це єдиний тип народного Різдвяного гимну, що дуже наближається до церковної музики характером, але перевищує її оригінальністю завдяки суто пісенному складові мелодії. Згодом Церква утворила для народу свої колядки, вже без національного елементу, вживаючи іноді народні мелодії. Цей ґатунок колядки уже менш цікавий, а іноді й зовсім малоцінний. Ті з них, що мали народну мелодію, народ переймав і, вживаючи її, поступово переробляв самий текст їх, надаючи йому рис народної поезії. Так, що іноді тільки шляхом літературного досліду можна пізнати ненародне походження колядки" [13, с. 10].

Серед українських музикознавців 20–30-х років XX століття до колядок ніхто спеціально не звертався, хоча маргінально вони становили інтерес для засновника національного історичного музикознавства Миколи Грінченка [2] та одного з чільних галицьких музикологів Бориса Кудрика [12]. Обидва вони побіжно присвятили увагу цим пісням у контексті їхніх наукових праць. Щоправда, Б. Кудрик не обмежився тільки питанням констатації загальної недослідженості з музикознавчого погляду різдвяних пісень, але ще й розглянув їх крізь призму становлення української церковної музики, зосібна барокового етапу. Вказав на їх значущості, зокрема у корпусі текстів першого почаївського "Богогласника", що неодноразово відзначив у своїй статті Ю. Медведик [15, с. 59–80].

У радянську добу різдвяні пісні не могли бути предметом уваги, однак контекстуально їх намагалися пропагувати деякі літературознавці та музикознавці. Так постала об'ємна праця "Колядки та щедрівки", яку підготував до друку відомий літературознавець Олександр Дей [10]. На жаль, у цьому виданні нотні тексти відсутні. Відома ще одна праця подібного змісту, але уже з нотними текстами – "Колядки і щедрівки" Михайла Глушка [8]. Її підготовано незадовго до часів горбачовської перебудови, що з-поміж іншого ознаменували собою і поступове відродження релігійно-патріотичних почуттів українського народу. Тож невеличка кількість текстів, все-таки, потрапили до зацікавлених людей, у науковий обіг тощо.

Натомість суто музикознавчі праці з'являються тільки у 90-ті роки XX століття. Однією з таких стала розвідка Лариси Костюковець: "Із спостережень над історією розвитку різдвяних псальмів-колядок" [11, с. 238–243]. Тут зроблено досить ретельний музикознавчий, джерелознавчий та історичний аналіз пісенних текстів. Вона вважала, що в основі різдвяної піснетворчості лежать оригінальні наспіви

святкового характеру з яскравою індивідуалізованою розспівною мелодикою. Проаналізувавши поетичні тексти, дослідниця вказала на їх театральність, розгорненість композиції тощо. Особливу увагу виявила до питань метро-ритмічної будови мелодичних текстів. Варто відзначити, що багато проаналізованих у розвідці текстів виявлено у рукописних співаниках XVII–XVIII століть та раритетних друкованих збірниках, що передували появі так званих "колядників".

Феномен української колядки здавна цікавив як аматорів співу, так і численних науковців, які працюють у різних напрямах гуманітарних студій над цим вражаючим за масштабами корпусом текстів. Багато у справі вивчення цих текстів уже зроблено. Та ще немало належить зробити. Донедавна однією з перепон була проблема відсутності надійної джерелознавчої бази. Але це була проблема суто наукова, яку за ретельного підходу до справи поступово розв'язували. Куди складніша проблема полягала у тому, що тексти релігійних колядок фактично, хоча й не офіційно, забороняла для наукових студій радянська влада. Заборонялося і виконання цих текстів.

Тільки з добою Незалежності України духовна пісня стала повноцінним об'єктом уваги музикознавців та представників інших гуманітарних дисциплін. Особливо перспективними є дослідження інтердисциплінарного та культурологічного характеру, міжкультурних зв'язків тощо. Відтак роботи ще чимало, оскільки маємо справу з надзвичайно потужнім пластом української та європейської християнської культури не тільки доби Бароко, але й інших історико-культурних періодів.

Один із пріоритетних напрямів вивчення різдвяної піснетворчості почасти набирає обертів довкола питання дослідження хорових обробок цих текстів українськими композиторами, зокрема представниками так званої "нової школи церковної музики". Однак підвалини цього різновиду композиторської творчості закладали ще митці знаної "Перемишльської школи" XIX ст.: до українських різдвяних пісень виявили увагу Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Віктор Матюк, Остап Нижанківський та ін.

Та, попри все, тільки на початку XX століття цей композиторський процес набув більш-менш динамічного характеру. З'являються високохудожні обробки для хору Олександра Кошиця [25–26], Кирила Стеценка [23], Миколи Леонтовича [14], Станіслава Людкевича [29] та інших композиторів.

У часи радянської влади, у зв'язку з пропагандою боротьби з релігією, композитори не мали можливості звертатися у своїй творчості до обробок різдвяних пісень, хоча поодинокі випадки були, наприклад, згадаймо високомайстерну обробку Мирослава Скорика однієї з найдавніших наших різдвяний пісень, відому ще з XVII століття "Не прач, Рахиле" [21]. Не надто активним був цей творчий процес і у діаспорі, попри те, деякі композитори виявляли увагу до різдвяної пісні (Андрій Гнатишин, Мирон Федорів та ін.). За період доби Незалежності України відновлено зацікавлення різдвяною піснею в національній композиторській творчості (Ганна Гаврилець, Володимир Степурко та ін.).

Сьогодні постає нагальна потреба дати наукову музикознавчу оцінку хоровим обробкам різдвяних пісень, створених упродовж кінця XIX – першої половини XX століття. Та передовсім варто створити для такого комплексного дослідження надійну джерельну текстову базу, позаяк чимало партитур втрачено, розпорошено по бібліотеках та приватних книгозбірнях, залишаються неопублікованими, тобто у рукописах тощо. Все це гальмує формування цілісної оцінки цього творчого процесу, який до того ж відбувався як в Україні, так і діаспорі, що створює певні складнощі у повноцінному та динамічному вивченні матеріалів.

Отже, повертаючись до витоків композиторської практики щодо створення хорових обробок різдвяних та загалом духовних пісень різної тематики, ще раз звернімось до творчості композиторів-романтиків XIX століття. Визначний представник "Перемиської школи" М. Вербицький у своїй праці "О твореніях музикальних, церковних і мирських" звертав увагу на паралельне використання у шкільних музичних хрестоматіях як світських, так і церковних пісень. Сам же він і подав добрий приклад, коли не обмежився у своїй творчості лише літургійною та театральною музикою, але й створив свої обробки духовних пісень, у тому числі й різдвяних ("Бог предвічний", "Нова радість стала").

Свій внесок у розвиток побажань о. М. Вербицького зробив і о. Іван Лаврівський. У виданому ним підручнику співів для учнів нижчих та середніх шкіл він чимало уваги приділив релігійній проблематиці. Йому ж належать й обробки таких пісень, як "Дух святий", "Нас ради розп'ятого", "Христос воскрес" та інші. Він не створив обробок колядних текстів, але зробив свій внесок у хорову популяризацію паралітургійного репертуару, продовживши тим самим справу о. М. Вербицького.

Творчість о. Остапа Нижанківського була обіперта на напрацюваннях його попередників о. Вербицького, о. Лаврівського, та, як відомо, М. Лисенка. Працюючи з 1894 по 1896 роки вчителем співу у Львівській чоловічій учительській семінарії О. Нижанківський у своїй педагогічній діяльності послуговувався надбаннями як церковної, так і позацерковної музичної творчості. Але головний внесок композитора стосовно питання, яке ми розглядаємо у цій статті, проявився у створенні ним нотномузичного видавництва "Бібліотека музикальна" [7]. Власне у цьому видавництві було закладено міцні підвалини для едиційної популяризації хорового різдвяно-пісенного репертуару.

Значний крок щодо популяризації надбань колядної творчості зробив о. Віктор Матюк [19]. Йому належить авторство відомої колядки "На небі зірка", "Марія Діва днесь породила", а також ряду духовних пісень (у традиціях василіянської піснетворчості): "Із над могил", "Витай нам, Христе", "Вже сонце красне на небі встало", "О Богородице Діво Мати", "Боже, на землю Руську поглянь", яка почасти викликає аналогію з дуже відомою богородичною піснею початку XVIII століття "Пречиста Діво, Мати Руського краю". Варто зауважити, що цю пісню нерідко композитори та музикознавці трактували як колядку. Найбільш вдалу її хорову оброку здійснив Микола Лисенко.

Говорячи про канти та псальми (а так нерідко називають численні різдвяні пісні барокової доби), відомий хормейстер та музикознавець Мстислав Юрченко стверджує, що вони є "особливим різновидом народнопісенного мистецтва. За природою виникнення та стилем виконання вони є продуктом авторської творчості. Однак за час побутування їх мелодії відшліфовувалися подібно до народних пісень. Тож композитори, що звертались до обробок кантових мелодій, мали враховувати подвійну природу цих своєрідних жанрів" [30, с. 122–123].

Власне у такому ракурсі свого часу працював й видатний хоровий диригент та композитор Олександр Кошиць, який свої обробки часто називав кантами. У цей час це було вельми важливо, оскільки відроджувалося українське православ'я і необхідно було чимале поповнення музичного репертуару, створеного українськими композиторами. Власне, завдяки цьому постала потреба створення україно-зорієнтованого музичного літургійного та паралітургійного репертуару, в тому числі обробок духовних пісень, зокрема різдвяного циклу. Особливо плідно

до роботи долучилися композитори-наддніпрянці та слобожанці: О. Кошиць [25–26], К. Стеценко [23], В. Ступницький [9], М. Леонтович [14], чим збагатили репертуар не тільки УАПЦ, але й загальноукраїнський. Відзначає це й М. Юрченко: "хорові канти швидко увійшли до концертного репертуару і з часу відродження української національної церкви активно впроваджувалися в церковний ритуал, певною мірою замінюючи такий розповсюджений колись жанр релігійної творчості, як духовний концерт" [30, с. 123].

Дещо пізніше, 25 квітня 1941 року на святковій сесії Львівського Архиєпальнього Собору було прийнято Декрет про "Церковний спів". З-поміж 17 пунктів Правил принаймні один стосується різдвяного співу безпосередньо. Читаємо: "Архиєпархіальний Собор поручає до вжитку при всенародному співі збірники церковно-народніх і літургійних пісень, зібраних і опрацьованих: А. Вахнянином, В. Матюком, І. Кипріяном, М. Копком, І. Воробкевичом, О. Нижанківським, С. Дорундяком, К. Стеценком, С. Людкевичем, Й. Кишакевичем, як також Богослужебні пісні, поміщені в Ірмологіоні, Богогласнику, Гласопіснці І. Дольницького та "Напівнику" І. Полотнюка" [20].

Відтак у матеріалах Правил подано інформацію про те, що Синодом греко-католицької церкви покликано до життя й "Комісію з церковного співу", яка складатиметься з чотирьох секцій: музикологічної, композиторської, диригентської та секції церковно-народного та ірмолойного співу.

Сучасні українські музикознавці вже розпочали процес осмислення надбань не тільки різдвяної пісні, але й музикознавчого аналізу численних хорових обробок українських композиторів. Фактично вперше до цього питання привернув увагу ще Борис Кудрик. Згодом це ж питання поставив як наукову проблему відомий київський музикознавець Андрій Ольховський. Як вже зазначалося, у радянські часи дослідження духовнопісенної творчості провадити було не бажано, що й відобразилося на процесі подальших студій. Але, відрадно, що духовна пісня, різдвяна у тому числі, вже стала об'єктом уваги українських музикознавців. Вже з'явилися перші вартісні музикознавчі розвідки й про хорові аранжування різдвяних пісень, зокрема, М. Юрченка [30], Я. Якуб'яка [31], Н. Калуцької [5], О. Козаренка [6], Ю. Медведика [16], О. Письменної та О. Цибух [18], І. Дем'янця [3]. З огляду на це, можна стверджувати, що процес дослідження хорових творів, створених на основі мелодичних та поетичних текстів українських різдвяних пісень, розпочато. Можна говорити й про певні пріоритети у цьому дослідницькому процесі. Насамперед примітно те, що музикознавці поки намітили та почасти реалізовують три напрями наукового аналізу: а) джерелознавчий та історико-культурологічний; б) авторський, тобто розвідки, присвячені окремим композиторам і їх внеску в практику хорових обробок різдвяних пісень; в) музично-теоретичний аналіз текстів.

Сутність та значущість української різдвяної пісні здавна цікавить як аматорів співу, так і численних науковців, які працюють у різних напрямах гуманітарних студій над цим вражаючим за масштабами корпусом текстів. Багато у справі їх вивчення вже зроблено. Та ще немало належить зробити, особливо щодо комплексної музикознавчої оцінки хорових обробок XX століття, основою для яких стали музично-поетичні тексти на Різдво Христове XVII–XIX століть.

Список використаної літератури

1. *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – Мюнхен : Українське видавництво, 1958. – Ч. 1. – 456 с. Ч. 2. – 448 с.

2. *Грінченко М.* Історія української музики / Микола Грінченко. – Київ : Видавництво "Спілка", 1922. – 278 с.

3. *Дем'янець І.* Аранжування духовних пісень у творчості Андрія Гнатишина: співдія традицій музичної літургіки і паралітургіки / І. Дем'янець // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету / І. Дем'янець. – Рівне. – Вип. 13. –С. 130–135.

4. Західно-українські коляди: для мішаного хору без супроводу. Духовно-музичні твори Йосифа Кишакевича. – Львів : Літ. А. Андрейчин, 1939. – 20 с.

5. *Калуцька Н.* Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (Канти і псалми О. Кошиця) / Н. Калуцька // Українське музикознавство. – Київ, 2000. – Вип. 30. – С. 129–137.

6. *Козаренко О.* Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство. – 2001. – Вип. 30. – С. 138–150.

7. Коляди О. Нижанківского: для чоловічого хору без супроводу. – Львів : Бібліотека музикальна, 1893. – Вид. 2. – 21 с.

8. Колядки і щедрівки / [упоряд., вст. ст., прим. М. С. Глушка]. – Київ : Музична Україна, 1991. – 240 с.

9. Колядки та щедрівки в обробці К. Стеценка, М. Леонтовича та В. Ступницького / упорядкував П. Терпило. – Київ, [б./р.].

10. Колядки та щедрівки / [упоряд., передмова і прим. О. І. Дея / нотні матеріали упор. А. І. Гуменюк]. – Київ : Наукова думка, 1965.

11. *Костюковець Л.* Із спостережень над історією розвитку різдвяних псалмів-колядок / Л. Костюковець // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1993. – Т. 226. – С. 238–243.

12. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики // Праці греко-католицької Богословської академії / Борис Кудрик. – Львів, 1937 (перевидання: Львів, 1995). – 127 с.

13. *Кошиць О.* Про українську пісню і музику / Олександр Кошиць. – Київ : Музична Україна, 1993. – 48 с.

14. *Леонтович М.* Духовні хорові твори / упорядкування та вступна стаття В. Іванова. – Київ : Музична Україна, 1993.

15. *Медведик Ю.* "Богогласник" – визначна пам'ятка української музичної культури XVII–XVIII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCXXXII. – Львів, 1996. – С. 59–80.

16. *Медведик Г.* Обробка барокової духовної пісні як сфера зацікавлень композиторів "нової школи" української церковної музики першої третини ХХ ст. (до навчального курсу "Хорознавство") / Г. Медведик, Ю. Медведик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – 2011. – Вип. XXVIII. – С. 232–239.

17. *Медведик Ю.* Українські різдвяні пісні / Ю. Медведик // Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку ХХ ст.) : вибрані статті, матеріали, рецензії / Юрій Медведик. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. – С. 59–69.

18. *Письменна О*. Коляди та щедрівки в обробках за¬хідноукраїнських композиторів XIX–XX століть / О. Письменна, О. Цибух-Петришин // ЗНТШ. – Львів 2009. – Т. CCLVIII. – С. 166–189.

19. Пісні на Рождество: Коляди / В музику на мішаний хор по народним напівам положив о. Віктор Матюк. – Львів, 1895. – 28 с.

20. Про церковний спів. Декрет Львівського Архиєпархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 / До друку підготував І. Червінський. – Львів : Львівська Богословська Академія, 2001. – 10 с.

21. Різдвяна псальма / упор. Я. Якубяк. – Київ : Музична Україна, 1992.

22. *Свенціцький І*. Різдво Христове в поході віків: історія літературної теми і форми / Іларіон Свєнціцький. – Львів : Друкарня "Діло", 1936. – 184 с.

23. *Стеценко К*. Колядки й щедрівки / Кирило Стеценко. – Київ : Видавництво Губ-союзу [б. р.].

24. *Сосенко К*. Різдво-коляда і щедрий вечір. Культурологічна оповідь / [ред. та текстологічна підгот. В. Коломійця] / Ксенофонт Сосенко. – Київ : Український письменник, 1994. – 286 с.

25. Українські колядки для мішаного хору аранжував Ол. Кошиць. – Київ ; Ляйпціґ [б. р.].

26. Українські колядки та щедрівки для жіночого або дитячого хору аранжував Ол. Кошиць. – Київ ; Ляйпціґ [б. р.].

27. *Федорів М*. Церковні пісні для змішаного хору: молебні пісні до Божої Матері / Мирон Федорів. – Львів : Місіонер 1995. – 64 с.

28. *Франко І*. Наші коляди / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 28. – Київ : Наукова думка, 1982. – С. 7–41.

29. Христос родився, славіте! / [Зб. коляд і щедрівок для чоловічого хору склав С. Людкевич]. – Львів, 1943. – 24 с. (Бібліотека Інституту народної творчості).

30. *Юрченко М*. Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики : в 6 т. Т. IV : 1917–1941/ М. Юрченко. – Київ : Наукова думка, 1992. – С. 105–124.

31. *Якубяк Я*. Релігійна тематика і творчість С. Людкевича / Я. Якубяк // Наукові записки ТДПУ: Музичне мистецтво. – 2000 – № 2(5) – С. 15–20.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

SPECIFITY OF COMPOSER CREATIVITY OF REPRESENTATIVES OF THE "NEW SCHOOL OF CHURCH MUSIC" IN THE GENRE OF THE UKRAINIAN CHRISTMAS SONG ELABORATION (end 19th – beginning 20th century)

Bohdan SHKIL'NYK

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of technique of musical education and conducting,
11 Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100
тел.: (+38097548 9579, e-mail: bogdan.shkilnik@ukr.net

The Ukrainian Christmas sacred song became in the focus of attention of Ukrainian composers at the end of the 19th century. The process was initiated in Galicia, however, at the start of the 20th c. this type of song arose also the interest of composers of the Dnieper Ukraine (Naddiprians`ka Ukraine). Choral elaborations of it by Galician and Dnieper Ukraine composers at once brought about a deep interest of that time Ukrainian society.

The article mentioned the basic scientific work about Ukrainian Christmas song that undergo a thoughtful analysis in the article. Principle attention has been paid to the research work of I. Franko, K. Sosenko, I. Sventskyj, M. Hrinchenko, B. Kudryk, Yu. Medvedyk and other.

It should be noticed, that composers of both Ukrainian Christian confession, namely, Greek Catholic and Orthodox, were equally much interested in this stratum of Ukrainian song culture. No wonder, inasmuch yet in Baroque period Ukrainian culture developed a tolerant attitude to the sacred song on behalf of the representatives of different confession. This was reflected in sacred song collection Bohohlasnyk from Pochaiv, wherein the song of Greek Catholic authors are included.

It so happened in history, that choral elaborations of Christmas song in Dnieper Ukraine ceased by the beginning of the 20th c., but in Galician, on the contrary, this composers practice existed until the 1940 s. Further, on, it was continued in the Ukrainian diaspora.

Keywords: Christmas carol, sacred song, musicology, “new school of church music”, composer, Galician, Dnieper Ukraine, Bohohlasnyk.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 144–150
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 144–150

УДК 780.614.13:82-192](477)”19/20”

МУЗИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІСЕНЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ В БАНДУРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Лариса ДУДА

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Інститут мистецтв ДВНЗ,
вул. акад. Сахарова, 34-а, Івано-Франківськ, Україна, 76000
тел.: +38 (0342) 52-34-29; 0506894850; e-mail: larysonka@yandex.ua

Розглянуто динаміку пісень літературного походження, їх місце у сучасній композиторській і виконавській творчості для бандури. Визначено, що вони представлені у формі вокально-інструментальних обробок або аранжувань, а також інструментальних творів.

Ступінь збереження конкретних пісень літературного походження, зокрема в бандурному репертуарі є різним. Канти залишилися прерогативою кобзарів, які прагнуть зберегти автентичне кобзарське мистецтво. Пісні-романси XVII століття трапляються поодиноко. Твори XVIII–XX століть представлені найповніше. Найбільш поширені – пісні на вірші Тараса Шевченка. В останнє десятиліття особливою популярністю користуються стрілецькі та повстанські пісні.

Запропоновано аналіз прикладів вокально-інструментальних обробок пісень літературного походження та їх трансформовані форми в академічній інструментальній творчості бандуристів другої половини XX – початку XXI століття.

Ключові слова: пісні літературного походження, бандурний репертуар, обробка, трансформація.

У бандурному репертуарі, зокрема другої половини XX – початку XXI століть, вагоме місце зайняли пісні літературного походження.

Численні наукові дослідження українського фольклору стосуються, зокрема, пісень усно-писемної культури (Володимир Бойко, Анатолій Іваницький, Філарет Колесса, Оксана Кузьменко, Зоряна та Мар’яна Лановики, Андрій Омельченко, Ірина Руснак та інші). Незважаючи на велику кількість наукових досліджень у галузі бандурного мистецтва (Оксана Ваврик, Ірина Дмитрук, Віолетта Дутчак, Ніна Морозевич, Олексій Олексієнко, Микола Підгорбунський, Іван Панасюк, Надія Супрун та інші) питання трансформації фольклорних жанрів, у тому числі пісень літературного походження у творчості для бандури, залишається актуальним. Тому мета статті – визначити місце та ступінь трансформації пісень літературного походження в сучасному бандурному репертуарі.

Піснями літературного походження називаються авторські твори, мелодично та текстово близькі до народних, котрі внаслідок своєї великої популярності передавалися усно від одного виконавця до іншого. При цьому допускалися їх незначні модифікації, а ім’я автора з часом забувалося.

© Лариса Дуда, 2016

Найдавнішими творами такого плану, багато з яких зберегли популярність навіть до початку XXI століття, вважаються пісні-романси XVII–XVIII століть. Наприклад, "Ой біда-біда мні чайці-небозі", що закріпилася в народній творчості як соціально-побутова "Ой горе тій чайці" (ймовірний автор – гетьман України Іван Мазепа (1639–1709)). З-поміж романсів початку XVIII століття вирізняються пісні легендарної постаті Марусі Чурай. Саме її вважають творцем пісень "Ой не ходи, Грицю…", "В кінці греблі шумлять верби", "Грицю, Грицю, до роботи" та ін.). А твір Семена Климовського "Їхав козак за Дунай" до нашого часу залишається популярним [8, с. 383].

XVIII століття принесло нащадкам імена Григорія Сковороди (1722–1794) ("Всякому городу нрав і права", "Ой ти птичко, желтобоко…", "Стоит явор над водою"), Степана Писаревського (1780-ті–1839) ("Де ти бродиш, моя доле?") та ін. (*Бойко*, 1978). У XVIII столітті романси часто виконували у супроводі бандури, торбана [6, с. 225].

Відомими творцями майбутніх народних пісень у XIX столітті були Михайло Петренко (1817–1862) ("Взяв би я бандуру", "Дивлюсь я на небо" та інші), Іван Котляревський (1769–1838) ("Віють вітри, віють буйні", "Сонце низенько"), Марко Кропивницький (1840–1910) ("Соловейко", "На вулиці скрипка грає"), Сидір Воробкевич (1836–1903) ("Заграй ми, цигане старий"), Степан Руданський (1834–1873) ("Повій, вітре, на Вкраїну", "Кольор чорний"), Михайло Старицький (1840–1904) ("Ніч яка місячна"), Леонід Глібов (1827–1893) ("Стоїть гора високая") та інші. На вірші Тараса Шевченка (1814–1841) представлено найбільший пласт пісень, що стали народними ("Думи мої", "Зоре моя, вечірняя", "Летить галка через балку", "Реве та стогне Дніпр широкий" та ін.) [5].

На зламі XIX–XX століть творили видатні митці, пісні на слова яких стали народними. Серед них Іван Франко (1856–1916) ("Час рікою пливе", "Ой ти, дівчино, з горіха зерня"), Олександр Олесь (1878–1944) ("Сміються, плачуть солов'ї") та інші.

Вагому частку пісенної скарбниці становлять вокальні твори поетів армій Українських Січових Стрільців (рік заснування – 1914) та Української Повстанської Армії (з 1942 року). Найвідомішими авторами текстів стрілецьких пісень були Роман Купчинський, Богдан Лепкий, Антін Лотоцький, Юрій Федькович, Іван Франко та інші; музичних текстів – Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Левко Лепкий, Степан Чарнецький та інші [7, с. 12]. Імена авторів повстанських пісень здебільшого залишилися невідомими [5].

Про мужніх воїнів-героїв люди створювали свої пісні ("Гей зі Львова до Мукачева", "Ой на горі, на Маківці"), а також переробляли давніші народні ("Бистра вода", "Ой у полі верба", "Ой у полі могила"), що популярні і в наш час, зокрема у творчості для бандури [2, с. 223].

Багато авторів прекрасних вокальних творів різних століть залишилися невідомими, є тільки дані про приблизний час створення пісень ("Дівчино кохана, здорова була", "Бабусю рідненька", "Без тебе, Олесю", "Не питай, чого в мене заплакані очі", "Ой дівчино, шумить гай", "Ой ти, дівчино зарученая" (XIX – початку XX століть) та інші).

Імена авторів музики та текстів пісень другої половини XX століття переважно відомі, проте це не заважає сприйняттю їх як народних. Наприклад, "Червона рута" Володимира Івасюка, "Два кольори" Олександра Білаша на текст Дмитра Павличка, "Чорнобривці" Володимира Верменича на слова Миколи Сингаївського,

“Ой, смереко” Любомира Якима, “А сорочка мамина”, “Пісня про тата” Наталії Май та інші.

У бандурному мистецтві пісні літературного походження стали предметом обробки композиторів та бандуристів-виконавців як у вокально-інструментальній, так і в інструментальній площинах. Зокрема, їх інструментальна трансформація наявна у творчості для бандури українських композиторів Ярослава Бабинського, Леоніда Гайдамаки, Оксани Герасименко, Миколи Дремлюги, Валентини Мартинюк, Ігоря Марченка, Антона Мухи, Костянтина Мяскова, Гната Хоткевича та інших. Сприймаються як народні деякі вокально-інструментальні твори українських композиторів: Семена Гулака-Артемовського (перекладення Андрія Омельченка), Анатолія Кос-Анатольського (перекладення Олександра Міньківського), Якова Степового (переклади Світлани Овчарової, Людмили Посікіри), Кирила Стеценка (перекладення Миколи Гвоздя) та інших. Також у бандурному репертуарі використовують твори літературного походження в композиторській обробці Віктора Косенка, Станіслава Людкевича, Григорія Майбороди, Левка Ревуцького (перекладення М. Гвоздя), К. Мяскова та інших.

У композиторській творчості Костянтина Мяскова (1921–2000) яскраво вирізняються кілька інструментальних композицій для бандури з фортепіано, безпосередньо пов’язаних з піснями літературного походження. Наприклад, “Фантазія на теми українських пісень”, в якій домінуючою є тема стрілецької пісні Р. Купчинського “Мав я раз дівчиноньку”. Для кращого вираження музичної думки автор використав фактурні видозміни, співставлення різних тональностей, мінорний виклад основної теми [2, с. 225]. А у фантазії на теми українських народних пісень “Ніч яка місячна” та “Ой що ж то за шум” однією з головних тематичних опор є мелодія пісні-романсу М. Старицького “Ніч яка місячна” (вірш “Виклик”). Окрім того, К. Мясков зробив вокально-інструментальну обробку пісні М. Старицького “Ніч яка, Господи”.

Твір українського композитора Ярослава Бабинського (1951–2002) “Варіації на тему стрілецької пісні для бандури” представляє інструментальну трансформацію стрілецької пісні “Подай, дівчино, руку на прощання” в сучасній бандурній творчості. На перший погляд варіації нескладні за фактурним викладом, проте їх виконання потребує високого фахового рівня. Твір складається з теми та шести варіацій, що відрізняються між собою мелодичним і ритмічним малюнком, темпом, розміром, тональним планом, насиченою палітрою динамічних відтінків [2, с. 229]. Пісенна куплетна форма, втілена в інструментальну куплетно-варіаційну, слугує об’єднуючим елементом твору. Авторові варіацій повністю вдалося передати ідейну спрямованість, а саме: патріотизм, тугу за вбитим на війні стрільцем, а також мрії про щасливе життя.

Прикладом авторського бачення поезії Т. Шевченка є пісні українського композитора Віктора Власова (1936 року народження) “Ой гоп, не пила…”, “Утоптала стежечку”, “Чи ми ще зійдемося знову” для голосу у супроводі бандури. Зокрема, грайливий танцювальний характер пісні “Утоптала стежечку” автор підкреслив інструментальним вступом у жвавому темпі, який підхоплює вокальна партія, імітуючи гру на сопілці, а також чіткою басовою пульсацією на кожну четвертну долю тактів упродовж твору.

Виконавська інтерпретація презентує численні сольні та ансамблеві вокально-інструментальні обробки пісень літературного походження, інструментальні

твори з їх основою. Їх інструментальна трансформація наявна в доробку Сергія Баштана, Андрія Бобиря, Ольги Вільгуцької, Володимира Войта, М. Гвоздя, Ольги Герасименко-Олійник, Володимира Кабачка, Віктора Мішалова, Миколи Опришка, Миколи Різоля та інших. Вокально-інструментальні обробки представлені в творчості С. Баштана, А. Бобиря, Григорія Верети, В. Войта, Марії Галій, М. Гвоздя, О. Герасименко-Олійник, Лариси Дуди, Віолетти Дутчак, Володимира Єсипка, Григорія Китастого, Валентини Крищук, Олега Курінного, Володимира Кушпета, Галини Менкуш, О. Міньківського, Миколи Мошика, С. Овчарової, А. Омельченка, М. Опришка, Петра Потапенка, Тетяни Свентах, Віталія Таловирі, Марти Шевченко, Зіновія Штокалка та ін.

Вокально-інструментальні обробки старовинних кантів знаходимо у творчості бандуриста українського зарубіжжя Зіновія Штокалка (1920–1968). Зокрема, "Про Правду", "Про Страшний суд", "Сирітка". Завдяки творчій роботі митця збереглися одні з кращих зразків давнього кобзарського мистецтва.

Прикладом інструментального втілення народної пісні "Летить галка через балку" на слова Т. Шевченка є однойменна п'єса для бандури Миколи Різоля (1917–2007). Мелодія в творі почергово викладена у високому та низькому регістрах інструмента, імітуючи у такий спосіб вокальне, навіть хорове, звучання куплетів пісні.

У творчості відомого бандуриста Миколи Гвоздя (1937–2010) налічується велика кількість прекрасних обробок пісень літературного походження. Серед них – сольні вокально-інструментальні: "На вулиці скрипка грає", "Удовицю я любив", "Бабусю рідненька", "Забудь мене", "Зоре моя вечірняя" (музика Якова Степового), "Ніч яка місячна", "Од села до села", "Як почуєш вночі" та інші; ансамблеві вокально-інструментальні: "Бандуристе, орле сизий", "Думи мої, думи", "Засвіт встали козаченьки", "Сирітка. Лірницький кант", "Верховино, світку ти наш", "Взяв би я бандуру", "Місяць на небі", "Стоїть гора високая", "Чорнобривці" та інші.

У вокально-інструментальних обробках М. Гвоздь зберіг куплетну пісенну форму першоджерел та доповнив їх бандурним супроводом. В обробках для ансамблю бандуристів сольне виконання змінюється колективним з відповідним оформленням вокальних партій на кілька голосів, а бандурних – на дві, три партії.

У результаті сольної інструментальної обробки М. Гвоздем пісні літературного походження ("В кінці греблі шумлять верби", "Ніч яка місячна" та ін.) трансформувалися у жанр мініатюри. Наприклад, основою п'єси "Стоїть гора високая" стала українська народна пісня на слова Леоніда Глібова (вірш "Журба").

Автором і виконавцем численних вокально-інструментальних обробок пісень літературного походження в супроводі бандури є народний артист України Володимир Єсипок (1950 року народження). Окрасою його репертуару є стрілецькі пісні "І снилося з ночі дівчині", "Їхав козак на війноньку", "Ой видно село" та інші. Крім того, автор зробив обробку народного романсу на слова Степана Руданського "Колір чорний". Інструментальні акомпанементи митця вдало підкреслюють та доповнюють вокальні партії творів.

Стрілецька пісня "Чуєш, брате мій…" братів Лепких стала основою літературно-музичної композиції для голосу в супроводі бандури "Чуєш, брате…" з присвятою заслуженому артистові України, бандуристу Федорові Жарку [9, с. 20]. Текст скомпонував бандурист і поет Іван Немирович, музичне оформлення – Галина Топоровська. Строфи тексту першоджерела залишилися без змін. Натомість, рядки приспіву *"Кличуть: кру! кру! кру!..."*, при незмінній мелодії бандурної

партії, замінені речитативом, в якому розповідається про важке життя кобзарів, що були змушені покинути рідний край. Супровід викладений акордовою фактурою. А пунктирний ритм за помірного темпу додали композиції ще більшої експресії та драматичної напруженості.

Велику кількість вокально-інструментальних аранжувань пісень літературного походження для капели бандуристів створила заслужений працівник культури України, керівник Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів Марта Шевченко. Наприклад, пісні на слова Івана Франка ("Ой ти, дівчино, з горіха зерня"), стрілецькі "Ой там при долині" (обробка Василя Барвінського), "Ірчик" (слова і мелодія Романа Купчинського), "Гей, там на горі Січ іде" (Кирила Трильовського), "За твої, дівчино" (Романа Купчинського), "Ой у полі верба", повстанські "Ой, у лісі на полянці", "Україні слава" та інші. Інструментальні супроводи гармонійно доповнюють вокально-хорову фактуру творів, підкреслюють їх зміст.

Прикладами обробки сучасних пісень, що близькі до народних за текстом і мелодією та виконуються в побуті як народні, можуть слугувати аранжування для вокального ансамблю у супроводі бандури, які виконала Лариса Дуда. Зокрема, пісні "Вишиванка" (музика Оскара Сандлера, слова Миколи Сома), "Мамина коса" (музика В. Хорта, слова І. Чернецького), "Мамина сорочка", "Пісня про тата" (музика і слова Наталії Май). Думка про те, що згадані пісні вважаються народними, тобто є піснями літературного походження, сформулювалася під час їх апробації на концертах і фестивалях в Україні та за кордоном. Тому їх аранжування вміщені у нотному збірнику "Квітонько бойкине", в якому переважаючими є народні пісні [3].

Зразки пісень літературного походження в бандурному репертуарі трансформуються таким шляхом: зміна або поява супроводу; зміна виконавського складу; зміна середовища виконання.

Стабільними в більшості залишаються мелодія, ритм, розмір, текст першоджерела (для вокально-інструментальних). В інструментальних творах – залежно від щабля авторського переосмислення першооснови.

Вибір засобів для бандурного супроводу (фактурне наповнення, тип супроводу тощо), гармонічні модифікації, динамічні та агогічні відтінки належать до мобільних ознак, які кожен автор обробки обирає індивідуально.

Отже, аналізуючи бандурний репертуар, доступний на початку XXI століття, виявлено, що пісні літературного походження займають досить вагоме місце в творчості бандуристів-виконавців та композиторів для бандури – представлені у формах вокально-інструментальних обробок й/або аранжувань та втілені в інструментальних жанрах: мініатюри, варіацій, фантазії.

Ступінь збереження конкретних пісень літературного походження є різним. Канти залишилися в більшості прерогативою кобзарів та лірників, які прагнуть відтворити автентичне кобзарське мистецтво. В академічному бандурному репертуарі представлено їх поодинокі вокально-інструментальні обробки та зразок трансформації у жанр мініатюри (п'єса). Вокальні твори XVII століття зустрічаються поодиноко, тому що очевидно давно закріпилися в музичному мистецтві як фольклорні зразки, мігрувавши в інші народно-пісенні жанри. Визначити час їх створення можна лише за здогадками, аналізуючи характер мелодики, яка поряд із текстовим наповненням протягом чотирьох століть підлягала постійним змінам.

Більшою мірою представлені твори відомих та невідомих авторів XVIII–XX століть. Вони зафіксовані в письмових джерелах, тому гарантовано будуть

збереженими. Окрім того, автори вокально-інструментальних обробок і аранжувань також стараються вказувати авторство таких пісень літературного походження, або, якщо імена авторів не відомі – приблизний час створення. З-поміж творів XIX століття найпоширенішими є пісні на слова Т. Шевченка.

У наш час особливої популярності у бандурному репертуарі набули стрілецькі та повстанські пісні. Варто зауважити, що опис реальних подій і персоналій зближує жанри стрілецької та історичної пісень, особливо характерної для бандурної творчості.

Багато зразків пісень літературного походження мігрували в інші тематичні площини (родинно-побутові, жартівливі пісні тощо). Велика їх кількість стала окрасою весільної обрядової пісенної творчості. Є випадки, коли пісні літературного походження природно влилися в родинний побут і слугують дієвими чинниками заколисування дитини. Деякі зразки стали частиною поховальних церемоній (стрілецькі).

Отже, з наведених варіантів обробки, міграції та трансформації пісень літературного походження випливає їх поліфункціональність, широкий спектр використання, в тому числі у бандурній творчості, а саме: в навчальній і концертній практиці у вокально-інструментальній, інструментальній сольній та ансамблевій формах.

Список використаної літератури

1. *Бойко В*. Пісні літературного походження / В. Бойко, А. Омельченко. – Київ, 1978.

2. *Дуда Л*. Жанр стрілецької пісні в сучасному репертуарі бандуристів / Л. Дуда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 8. – С. 221–232.

3. *Дуда Л*. Квітонько бойкине / Л. Дуда // Пісні для вокального ансамблю у супроводі бандури / Л. Дуда. – Івано-Франківськ, 2014.

4. *Дуда Л*. Шевченкіана сучасного бандурного репертуару / Л. Дуда // Тарас Шевченко та кобзарство : матеріали Міжнародної наук.-практ. конференції, 14–16 квітня 2010 р. – Львів, 2010. – С. 173–177.

5. *Гіщинський Є*. За волю України / Є. Гіщинський // Антологія пісень національно-визвольних змагань / Є. Гіщинський. – Луцьк, 2002.

6. *Іваницький А*. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів / А. Іваницький. – Вінниця, 2004.

7. *Кузьменко О*. Стрілецькі пісні як феномен пісенної культури українців / О. Кузьменко // Стрілецькі пісні / О. Кузьменко. – Львів, 2005. – С. 9–33.

8. *Лановик М*. Українська усна народна творчість : підруч. / М. Лановик, З. Лановик. – Київ, 2006.

9. *Топоровська Г*. Нехай дзвенить моя струна… : навчальний посібник (концертний репертуар) / Г. Топоровська. – Рівне, 2009.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

THE MUSICAL TRANSFORMATION OF THE SONGS OF LITERARY ORIGIN IN THE BANDURA CREATIVITY

Larysa DUDA

Institute of Arts of the PreCarpathian Vasyl Stefanyk National University,
34-a Akademika Saharova Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000
tel.: +38 (0342) 52-34-29; 050-68-94-850; e-mail: larysonka@yandex.ua

The article examines the dynamics of the songs of literary origin, their place in the modern composer and performing creativity for the bandura. It is determined that they are presented in a form of vocal-instrumental processing or arrangement as well as instrumental composition.

A preservation degree of specific songs of literary origin, in particular in the bandura repertoire, is different. Kants remained a prerogative of kobzars, who are seeking to save the authentic kobzar's art. Songs-romances of XVII ct. are found rarely. Works of XVIII–XX ct. are presented the most fully. Songs on the lyrics by Taras Shevchenko are the most popular. Archers' and rebellious songs enjoy a great popularity in the last decade.

Transformation of examples of vocal compositions of literary origin presupposes the following changes: change or appearance of instrumental accompaniment, performing composition, environment of performance. In vocal-instrumental processing the genre of original remains saved. Instrumental transformation presupposes the appearance of works in genres of miniature, variations, fantasy.

The analysis of examples of vocal-instrumental processing of songs of literary origin and their transformed forms in the academic instrumental creativity of bandurysts of the second half of XX – beginning of XXI century is offered.

Keywords: songs of literary origin, bandura repertoire, processing, transformation.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 151–158
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 151–158

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2.03

ЧАРОДІЇ БАТУТИ

Зіновій ДЕМЦЮХ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра хорового співу,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел. 067 81 18 661; e-mail: demantej@gmail.com

Подано есеїстичний огляд історії мистецтва диригування, розповідь про перших професійних музикантів, здебільшого композиторів, для яких мануальна техніка стала наріжним каменем креативної діяльності, про чародіїв батути тієї епохи, котрі вирізнялися винятковою харизмою і досягли міжнародного визнання та мистецьких висот.

Ключові слова: диригент, батута, мистецтво, оркестр, опера, партитура, музика, маестро.

У музиці – виді мистецтв, що на переконання культурологів, виражає дійсність у художньо-звукових образах, основними елементами і засобами такого вираження є мелодія, ритм, лад, гармонія, темп, тембр. За допомогою особливо організованих за часом звучання і за висотою звуків музичного твору відбувається вплив на емоційну сферу людини-слухача. І до цього процесу великою мірою причетна особа, яку за її професійне покликання і сферу діяльності називають словом “диригент”, що, за сучасним тлумачним словником, означає “керівник колективу виконавців в оркестрі, хорі, оперному чи балетному спектаклі”. В основі мистецтва диригування лежить спеціально розроблена система жестів, міміки, за допомогою яких диригент керує колективом [4, с. 73].

Вважається, що історія творення техніки диригування, як і диригентського мистецтва взагалі, починається з тих часів, коли з’явилося колективне виконання музики.

Зазначимо, що до початку XIX століття було дуже мало справжніх (у сучасному розумінні) диригентів, оскільки музика класичної епохи мала тенденцію вимагати за тогочасними стандартами виконання скоріше чітко окреслений партитурою виклад твору, ніж емоційну інтерпретацію. Розвиток романтизму в музиці сприяв появі перших новаторів вдосконалення диригентсько-виконавської техніки. До цього долучилися композитори, які часто стояли за диригентським пультом, такі як Карл Вебер, Фелікс Мендельсон, Гектор Берліоз, а потім і Ріхард Ваґнер. Вони мали великий вплив на виконавську практику свого часу [1, с. 82–83, 138–146].

Уперше з’явилися музиканти, для яких диригування стало основною діяльністю. Одним із перших “зіркових” диригентів був француз Луїс Жульєн (1812–1860), а учень Р. Ваґнера Ганс фон Бюлов (1830–1894) протягом тривалого часу був провідним диригентом Німеччини. До кінця кар’єри фон Бюлов керував знаменитим Майнінгенським оркестром, у якому грав один із його учнів Ріхард Штраус [1, с. 157–164, 195–197].

© Зіновій Демцюх, 2016

Найвідомішим диригентом дещо пізніше був уродженець Угорщини Ганс Ріхтер (1843–1916). Лише через спогади сучасників можемо скласти уявлення про те, як кожен із цих музикантів займався своїм скороминущим мистецтвом. Тільки у молодшого угорського диригента Артура Нікіша (1855–1922) збереглися доелектронні записи звуку, а також німий фільм.

Вихований у віденських традиціях А. Нікіш був цілковитою музичною протилежністю свого великого суперника Г. Ріхтера. Це полягало в тому, що він вирізнявся натхненністю, був блискучим інтерпретатором, з найбільш вишуканою та експресивною технікою, гіпнотично впливав на оркестр і на аудиторію. Як провідний диригент свого часу, багато концертував і водночас керував трьома знаменитими оркестрами: Бостонським, Берлінським та Ляйпцігським [11].

Традицію композитора, який диригує, активно підтримували Густав Малєр (1860–1911) і Ріхард Штраус (1864–1949). Обдарований геніальними здібностями, із залізною силою волі Г. Малєр керував Віденською державною оперою протягом десяти років, потім перейшов до Нью-Йоркської столичної опери і, нарешті, до Нью-Йоркської філармонії. Р. Штраус, колишній керівник Берлінської філармонії, Берлінської опери і Віденської державної опери, залишив багато записів, удосконалив свою майстерність до мінімуму, необхідного для того, щоб підтримувати контроль над оркестром. У молоді роки був дуже енергійною людиною. За свідченням сучасників іноді виявляв незацікавленість, недбальство у виконавстві. Джордж Селл, що був асистентом композитора, в одному з інтерв'ю говорив про цю видатну особу за пультом, яка виявляла невиправдану до виконавців нетерплячість [11].

Зокрема, Р. Штраус досягав великих успіхів як диригент, особливо, коли це стосувалося музики, близької його серцю (наприклад, творів В. А. Моцарта). Ніхто ніколи не диригував власними творами з такою точністю, відчуттям форми, вишуканою експресією та красою, як він. Також Р. Штраус був одним із перших диригентів, які утримувалися від пишномовності; завжди об'єктивно підходив до партитури, навіть тоді, коли іноді вдавався до помітних змін темпу і ритму [1, с. 397].

Австрієць німецького походження Фелікс Вайнгартнер (1863–1942) був більш виразним класицистом, шанобливо ставився до друкованих партитур. Він атакував романтичну манеру виконання Г. фон Бюлова. Як композиторові, йому не вдалося досягти помітних висот у творчості, але Ференц Ліст побачив у молодого диригента значний виконавський потенціал і підтримав його у цьому амплуа. За свою тривалу кар'єру пишався великою повагою виконавців та слухацьких аудиторій. Хоча дехто з професіоналів зазначав, що його диригентському стилю бракувало сердечності. Так, Клод Дебюсі, пишучи про концерт у Парижі, на якому Ф. Вайнгартнер диригував "Пасторальною симфонією" Людвіга ван Бетховена підкреслив, що це він робив "з виглядом добросовісного садівника". Але такого враження не виникає, коли переглядаємо екранізоване виконання увертюри К. Вебера, в якій багато жвавості й експресивної сердечності. Цей звуковий фільм технічно досконалий як на свій час, пропонує чудовий побіжний погляд на французьких музикантів міжвоєнного періоду [1, с. 186–189].

Продовжуючи такий есеїстичний огляд у середині XX століття, декілька все ще діяльних диригентів претендують бути названими учнями Г. Малєра. Зокрема Бруно Вальтер (1876–1962) досить тісно співпрацював із Г. Малєром і багато зробив для того, щоб пропагувати музику маестро, хоча іноді він згладжував її надто різкі елементи. Б. Вальтер займав середню позицію щодо музичних виконавських стилів. Як і Ф. Вайнгартнер, він найбільше зосереджувався на видатній австро-німецький

класиці і був консервативним за своєю природою. Він також був романтичним, тоді його диригування було сповнене тепла і ліризму. Про це свідчить запис репетиції оркестру в Канаді, яку вісімдесятидворічний диригент провадив енергійно і натхненно.

Отто Клемперер (1885–1973) мав менший досвід спілкування з Г. Малєром. За його визнанням, був музичною протилежністю метра у всіх аспектах. У молоді роки цікавився новою музикою. Був палким інтерпретатором популярного в той час репертуару. Як і Б. Вальтер, покинув Німеччину, коли до влади прийшли фашисти. Через хворобу лише в середині 1950-х років продовжив професійну кар'єру, нарешті досягнувши великого успіху завдяки співпраці з філармоні1ним оркестром у Лондоні. У цей час його диригентський стиль став більш спокійним, а його монументальний архітектурний підхід до знаменитих класиків, особливо Л. ван Бетховена, дуже подобався публіці.

Коли у 1922 році помер А. Нікіш, його замінив у Ляйпцигу та Берліні Вільгельм Фуртвенглєр (1886–1954), екстравагантний диригентський талант якого на той час вже був очевидним для німецької публіки. Він уособлював і підтримував стару романтичну диригентську школу. В. Фуртвенглєр відчував відрáзу до узвичаєної практики, чия "посередність без відчуття любові", на його думку, не повинна мати місця в музичному виконанні. Він заново підходив до кожного виконання концерту чи опери, навіть якщо диригував творами, які вже виконав більше разів, ніж міг згадати. Кожне виконання було іншим, іноді навіть значно відмінним, майже ніколи не був задоволений і не вважав, що зміг досягти справжньої внутрішньої суті музичного твору. Його підхід до партитури завжди був суб'єктивним. У спробах віднайти музичну правду часто використовував дуже значні коливання темпу і ритму. Критики іноді ображалися, але з ним була більшість зачарованих слухачів. В. Фуртвенглєр застосовував дивну нечітку диригентську техніку, якою користувався спеціально для того, щоб створити кантиленність звучання замість метроритмічної чіткості. Інколи, побачивши збентеження оркестру, спочатку використовував загальноприйняту техніку і вже потім поступово переходив до свого звичного стилю диригування [1, с. 432–440].

Серед названих чародіїв батути винятковою харизмою виділявся Артуро Тосканіні (1867–1957), який височів над диригентським світом протягом половини століття, особливо з 1929 до 1936 року, коли керував оркестром Нью-йоркської філармонії, а також з 1937 до 1954 року, коли був за пультом спеціально створеного симфонічного оркестру. Він привів обидва колективи до вершини досконалості, був неперевершеним щодо популярності та обожнювання. Дехто з меломанів вважав його виконання надто інтенсивним і виснажливим, але навіть найбільші критики не могли серйозно заперечити його величі як виконавця.

Коли дивимось як диригує А. Тосканіні, то бачимо лише результат сконцентрованої та інтенсивної репетиції. У виконанні він обмежується основними пунктами: темп, форма та лінія музики, експресія, точність. У такому випадку його енергійні рухи стають доволі витонченими. Всі деталі виконання відпрацьовувалися і вдосконалювалися завчасно, окремі групи та солісти повинні були фразувати й ансамблювати бездоганно, вступати в потрібний момент, не отримавши ніякого знаку від диригента. До певної міри це була форма телепатії, що змушувала оркестрантів грати певною мірою, не знаючи *чому* і навіть *як* вони це роблять [11].

В Америці А. Тосканіні мав двох знаменитих суперників: Леопольда Стоковського (1882–1977), який народився в Англії та росіянина Сергія Кусевицького (1874–1951).

Л. Стоковський керував Філадельфійським оркестром з 1912 до 1936 року, створив колектив, який досягнув безпрецедентних висот у технічній довершеності. Слухачі ранніх записів на платівках захоплювалися глибиною звучання і чарівними кольорами інтонацій, які створювали філадельфійці. Маестро без диригентської палички своїми величними, елегантними і красномовними жестами міг вичакловувати чудодійні звуки. Л. Стоковський і А. Тосканіні розходилися у поглядах на процес інтерпретації. А. Тосканіні інколи вносив легку коректуру в оркестровку композитора з метою з'ясувати його очевидні наміри: він постійно намагався перетворити надруковану партитуру в звучання з величезною точністю. Л. Стоковський, навпаки, зовсім не прагнув здійснити докорінні інструментальні зміни, щоб створити насиченіший драматичний ефект. Більшість слухачів вибачала йому ці помилки через дивовижні результати, яких він досягав, але іноді "поліпшення" спрощували його виконання. Л. Стоковський був знаною публічною людиною і популяризатором класичної музики. А. Тосканіні уникав публічних демонстрацій, його сценічні манери бували доволі грубими [2, с. 250–254].

Зокрема, С. Кусевицький з Росії, якому допомагала багата дружина, був активним захисником нової музики, як диригент власного оркестру користувався допомогою свого видавничого дому. Після подій 1917 року переїхав у Париж, а 1924 року до Америки, де протягом чверті століття керував Бостонським симфонічним оркестром, який стає на один рівень з найкращими оркестрами у світі.

Хоча він не був блискучим фахівцем диригентської справи і компетентним читачем нової партитури, проте досягав результатів лише наполегливими зусиллями, а також заграваннями та підлещуванням до музикантів. Саме у виконанні музики нового типу С. Кусевицький мав найбільший успіх. Деякі американські та європейські композитори завдячували йому за популяризацію їхніх творів. Диригент був також добре обізнаний із російською романтичною традицією. А виконання ним увертюри Л. ван Бетховена "Еґмонт" вражало надзвичайною силою і переконанням. Іноді він був чудовим інтерпретатором австро-німецької музики [1, с. 392; 2, с. 150–152].

До когорти славетних магів диригентської палички варто віднести ще двох європейців, які мали особливий вплив у США, це – вихідці з Угорщини: Фріц Райнер (1888–1963) і Джордж Селл (1897–1970). Вони намагалися перевершити А. Тосканіні, Л. Стоковського і С. Кусевицького тим, що були автократами, які вселяли в оркестрантів почуття не лише дисциплінованості і поваги, а й певного страху. До того ж, це робилося у спосіб, який був не припустимий на більш незалежних оркестрових сценах 1990-х років. Найпродуктивніші роки Ф. Райнера настали на схилі віку, коли протягом дев'яти років (з 1953-го по 1962) він керував Чикагським симфонічним оркестром. Як згадує один із музикантів, Ф. Райнер давав йому певні межі, в яких він міг виражати власну індивідуальну майстерність, але тільки-но він виходив за ці межі, диригент швидко повертав його назад миттєвим поглядом чи ледь помітним жестом. Маестро зовсім не витрачав енергії на подіумі. Використання ним маленьких, але промовистих рухів диригентською паличкою нагадували Р. Штрауса, з яким він спілкувався, перебуваючи в Європі. Частково через цю комбінацію строгого контролю, поєднаного з певною особистою свободою музикантів, Ф. Райнер досягав технічно бездоганних виконань, які водночас несли тепло, дотепність та винахідливість [2, с. 217–218].

Протягом довгого періоду Дж. Селл був музичним керівником Клівлендського оркестру. Коли він приїхав у Клівленд, то побачив гідний поваги, але ні в якому

разі не бездоганний оркестр. Багато часу потратив, щоб досягнути відповідних стандартів виконавства. Протягом принаймні останнього десятиліття його керівництва оркестр вважався одним із найкращих колективів у світі. Дж. Селл був дуже прискіпливим маестро, звертав увагу на все аж до останньої дрібниці. Ніщо не покладалося на випадок. Один із його музикантів зробив стримане зауваження, сказавши, що Дж. Селл керував навіть натхненням виконання. Його метод досягав певної холодної досконалості в концертному залі, принаймні в Америці. Коли Дж. Селл відвідував рідні європейські краї, його інтерпретації ставали більш душевними. Найкраще він зарекомендував себе під час виконання слов'янського та австро-німецького репертуару [2, с. 240–242].

Леонард Бернстайн (1918–1990) був першим корінним американським диригентом, якому вдалося досягти світового визнання. До того, як його призначили музичним керівником Нью-Йоркської філармонії (1959 року), він написав дві симфонії, створив музику до фільмів, успішних мюзиклів та балетів. Окрім того, проводив лекції на телебаченні, виступав бездоганно як піаніст і багато диригував, як удомаЮ так і за кордоном, зокрема й на сцені "Ла Скала" в Мілані. Він був всебічно розвинутим музикантом. На початку 1960-х років напружував свої зусилля як виконавець класичного та романтичного репертуарів, а також і сучасної музики. Під час інтерв'ю обурювався щодо критики його граційних рухів на подіумі, оскільки вони були проявом його енергійного, дуже завзятого виконавського стилю. Насправді, його основна диригентська техніка була дуже простою. Іноді він ставав емоційно екстравагантним у виконанні і водночас був спроможний досягати найбільших мистецьких висот [11].

Усі перелічені диригенти тієї епохи досягли міжнародного визнання, а такі як А. Тосканіні, Л. Стоковський та Л. Бернстайн були улюбленцями меломанів. Однак ніхто з них не мав такої влади, як Герберт фон Караян (1908–1989). Ще з юних років він знав про свої надзвичайні можливості, взяв собі за мету досягти найвищих результатів у диригентсько-виконавській професії. Після смерті В. Фуртвенглєра Г. фон Караян став музичним керівником Берлінського філармонічного оркестру. На цій посаді маестро досягав все нових і нових мистецьких висот. Він належно керував виконанням опер, вів власний великодній фестиваль у Зальцбурзі. Герберт фон Караян диктував умови та репертуар компаніям звукозапису, а також був першим диригентом, який підкорив сучасні методи мистецького зв'язку, перш за все телебачення і відео. У жодного іншого диригента не було такого багатого і різноманітного репертуару. Майстерність його диригентської техніки вирізнялася довершеністю. Герберт фон Караян репетиції проводив надзвичайно вимогливо і невтомно. У концертних залах зазвичай диригував напам'ять із заплющеними очима. І якщо у молодшому віці він досягав дивовижної енергетики виконання, то, стаючи старшим, над усе цінував красу звуку. Жоден огляд історії мистецтва диригування не буде повним без імені Герберта фон Караяна, оскільки його вплив у цій сфері був величезним, а мистецтво жодного диригента не було таким популярним і поширеним на дисках та відеокасетах [10, с. 6–21; 11].

Його творчість – вінець славної плеяди чарівників диригентської палички, які у художньо-звукових образах виконуваних музичних творів виражали життєствердну ідею величі людського духу.

Список використаної літератури

1. *Гинзбург Л.* Дирижёрское исполнительство / Л. Гинзбург. – Москва: Музыка, 1975. – 631 с.

2. *Григорьев Л.* Современние дирижёры / Л. Григорьев и Я. Платек. – Москва : Советский композитор, 1969. – 323 с.

3. *Кан Э.* Элементы дирижирования / Э. Кан. – Ленинград : Музыка, 1980. – 214 с.

4. *Келдыш Г.* Энциклопедический музыкальний словарь / Г. Келдыш. – Москва : Большая советская энциклопедия, 1959. – 324 с.

5. *Колесса М.* Основи техніки диригування / М. Колесса. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. – 198 с.

6. *Пазовский А.* Записки дирижёра / А. Пазоаский. – Москва : Музыка, 1966. – 562 с.

7. *Поляков О.* Язык дирижирования / О. Поляков. – Київ : Музична Україна, 1987. – 85 с.

8. *Робинсон П.* Караян / П. Робинсон. – Москва : Прогресс, 1981. – 167 с.

9. *Рожок В.* Стефан Турчак / В. Рожок. – Київ : Либідь, 2013. – 240 с.

10. *Otten J.* Herbert von Karajan. Legend and (Musical) Leader / J. Otten // Herbert von Karajan. A life in pictures. – Germany, 2007. – P. 6–21.

11. *Sanders A.* The Art of Conducting. – Great conductors of the past / A. Sanders. – YouTube [Elektronik resourse]. – Access mode : https://www.youtube.com/watch?v=LYnqU4AJvtA (Дата перегляду 19.01.2017)

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

MAGICIANS OF THE BATON

Zinoviy DEMTSIUKH

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of choral singing,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
tel.: 067 81 18 661; e-mail: demantej@gmail.com

In the art of music, which, according to culture experts, depicts reality using acoustic images, the main elements and means of expression are melody, rhythm, mode, harmony, tempo and tone. With the help of a piece of music that is specially organized in terms of duration and pitch of sounds, the listener's emotions are affected. A person known as *conductor* for their vocation and field of expertise is greatly involved in this process. According to a modern explanatory dictionary, *conductor* means "the leader of a group of performers in an orchestra, choir, opera or ballet performance".

The art of conducting is based on a specially elaborated system of body and facial gestures, with the help of which the conductor directs a musical ensemble.

It is believed that the history of conducting technique development as well as conducting art in general goes back to the times when collective music performance emerged.

Importantly, before the beginning of XIX century, there were very few genuine (in the modern sense) conductors, since the music of the classical era with its performance standards tended to require a clear score-defined rendition of a piece of music rather than its emotional interpretation. It was the development of romanticism in music that promoted the emergence of the first innovators who improved the conducting and performance technique. Those were the composers who often stood at the conductor's desk, namely Carl Weber, Felix Mendelssohn, Hector Berlioz and later Richard Wagner. They made a great influence on the performing practice of their time.

It was then that the first musicians appeared, whose main activity was conducting. The first "star" conductors were the Frenchman Louis Jullien (1812–1860), Germany's leading conductor Hans von Bülow (18301894ц), Hungary-born Hans Richter (1843–1916) and the representative of a later generation – the Hungarian conductor Arthur Nikisch (1855–1922).

Arthur Nikisch was a complete musical opposite of his predecessors. He was notable for his inspiration. He was a brilliant interpreter with the most refined and expressive technique and an ability to hypnotize the orchestra and the audience. The "conducting composer" tradition was actively supported by Gustav Mahler (1860–1911) and Richard Strauss (1864–1949). Mahler was touched with genius, had iron will and conducted Vienna and New York opera orchestras as well as the New York Philharmonic orchestra. Strauss was extremely successful as a conductor only when performing the music that was close to his heart (for instance, Mozart's and his own pieces). Only then did he achieve precision, the perfect feeling of form, refined expression and beauty.

The Germany-born Austrian Felix Weingartner (1863–1942) was a prominent classicist and treated printed scores with great appreciation. He attacked the romantic manner of performance. He failed to rise to eminence in conducting creativity. Nevertheless, Franz Liszt saw significant conducting potential in Weingartner and supported him in this role. During his lengthy career, Weingartner enjoyed great respect from performers and audiences, although some experts noted that his conducting style lacked in cordiality.

Continuing this essayistic review into the middle of XX century, it is worth mentioning certain conductors who deserve to be called Mahler's followers. In particular, Bruno Walter (1876–1962) cooperated quite tightly with Mahler and made a great contribution in propagating Maestro's music. Walter was in the middle of music performance styles. He mainly focused on prominent Austrian and German classics and was conservative by nature. Sometimes he was romantic and then his conducting was full of warmth and lyrism.

Otto Klemperer (1885–1973) had less experience in communicating with Mahler. According to his own confession, he was Maestro's musical opposite in every way. As a young conductor, he was interested in new music and eagerly interpreted the repertoire that was popular at the time. At a later age, his conducting style became calmer. The audience was fond of Klemperer's monumental architectural approach to famous classics, especially Ludwig van Beethoven.

When Arthur Nikisch died in 1922, his place in Leipzig and Berlin was taken by Wilhelm Furtwangler (1886–1954), whose extravagant conducting talent was already obvious to the German audience. He embodied and supported the old romantic school of conducting. Each of his performances was different, sometimes radically. He was hardly ever satisfied and never seemed to believe that he had reached the genuine inner essence of a piece of music. His approach to scores was always subjective.

Among the aforesaid magicians of the baton, Arturo Toscanini (1867–1957) distinguished himself due to exceptional charisma and dominated the world of conductors for half a century. The musical ensembles under his leadership reached absolute perfection. He was extremely popular and adored by music admirers. Some of them, however, considered his performance too intensive and exhausting, but even the most severe critics could not deny maestro's greatness as a performer.

In America Toscanini had two famous rivals: Leopold Stokowski (1882–1977), who was born in England, and the Russian Sergei Kusevitski (1874–1951). Stokowski directed the Philadelphia Orchestra from 1912 to 1936 and created an ensemble that achieved unprecedented heights in technical perfection. He was a well-known public figure and classical music promoter. Sometimes he disagreed with Toscanini on the interpretation process.

Sergei Kusevitski from Russia was an active supporter of new music. He was also most successful as its performer. A number of American and European composers became famous due to his performance of their pieces. This conductor was also extremely knowledgeable in the Russian romantic tradition.

Among the cohort of famous magicians of the baton, there are two other Europeans who had special influence in the USA: Fritz Reiner (1888–1963) and George Szell (1897–1970), both of Hungarian origin. They tried to excel Toscanini, Stokowski and Kusevitski by being autocrats who inspired not only discipline and respect, but also certain fear, in members of the orchestra.

Reiner used small but meaningful conducting gestures and combined strict control with certain individual freedom of musicians, thus achieving technically perfect performance filled with warmth, wit and ingenuity.

Szell conducted the Cleveland Orchestra for a long time. As a very meticulous maestro, he paid attention to the slightest detail. Nothing was left to chance. One of his musicians made a restrained remark by saying that Szell conducted even the inspiration of performance. His method reached certain cold perfection. When George Szell visited his homeland in Europe, his interpretations became more soulful. He proved himself primarily as an excellent performer of Slavic and Austrian-German repertoire.

The first native American conductor who managed to win international recognition was Leonard Bernstein (1918–1990). Before being assigned the music director of New York Philharmonic in 1959, he composed two symphonies, numerous film soundtracks and music for successful musicals and ballets. Besides, he delivered TV lectures, performed as an excellent pianist and conducted a lot both at home and abroad. He was a well-rounded musician. During interviews, he voiced indignation about the criticism of his graceful movements on the podium, because they were the manifestation of his energetic and extremely enthusiastic style of performance. In fact, his conducting technique was very simple. Sometimes he tended to be emotionally extravagant while performing, but at the same time he was capable of achieving extreme artistic heights.

All the aforesaid conductors of that time achieved international recognition, while Toscanini, Stokowski and Bernstein were also adored by music fans. But none of them was as powerful as Herbert von Karajan (1908–1989). After the death of Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan became principal conductor of the Berlin Philharmonic orchestra. In this capacity maestro reached new and new artistic heights. He competently conducted the performance of operas and hosted his own Easter festival in Saltsburg. No other conductor had ever boasted such a rich and versatile repertoire. He had brought his conducting technique to perfection. Karajan led rehearsals fastidiously and tirelessly. In concert halls he usually conducted by heart with his eyes shut. Whereas he performed with extraordinary vigor at a young age, he appreciated the beauty of sound more when growing older. No review of the history of the art of conducting will be complete without the name of Herbert von Karajan, because his influence in this domain was huge and the art of no other conductor was as popular and as widely disseminated on CDs and videotapes.

Karajan's art is the pinnacle of activity of the famous galaxy of magicians of the baton, who expressed the life-affirming idea of greatness of the human spirit with the help of acoustic images of the pieces of music performed.

Keywords: conductor, baton, art, orchestra, opera, score, music, maestro.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 159–166
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 159–166

УДК 780.641:781

ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ТА ВІДТВОРЕННЯ ХУДОЖНІХ ЗАВДАНЬ У ЗВУКОДИНАМІЧНІЙ АМПЛІТУДІ ГОЛОСУ ФЛЕЙТИ

Андрій КАРПЯК

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка,
кафедра духових та ударних інструментів,
вул. Коперника, 32/4, Львів, Україна, 79000,
тел.: 097-71-14-749; e-mail: gego@mail.ua

Виокремлення питання звукодинаміки виконання на флейті в дослідницьку проблему мало на меті роглянути та пояснити складні світоглядні трансформації, які відбувалися у свідомості професіоналів протягом довготривалих часових періодів. З часів Ч. Ніколсона та Т. Бьома звук флейти, його якість та краса почали асоціюватися у виконавців-флейтистів з гучністю, що відразу призвело до недооцінки ролі інтонування-вимови. У підсумку саме ця риса спровокувала спеціалістів рухатися не в бік психофізіології, а повернутися до принципів анатомо-фізіологічної школи, відмовляючись від розробки методів узагальнення техніки та обмежуючись лише її "колекціонуванням".

Ключові слова: флейтове мистецтво, техніка звукодинаміки, історія конструкції інструментів.

Реалізація звукодинамічної палітри композиції становить одне з найскладніших завдань флейтового виконання. Тісно пов'язане з диханням та інтонацією, дотримання градації звукової потужності споріднене з виконавством на інших духових інструментах, але має також низку індивідуальних неповторних особливостей. Проблема звукодинаміки та її координації з елементами виконавського апарата та виразовими засобами яскраво виявляє рівень майстерності музиканта-флейтиста, але в різні часи ставлення артистів та слухачів до динаміки, активності, імпульсивності виконання суттєво змінювалося. Цей процес простежується у цікавих історичних фактах.

До початку II тисячоліття належить усталення зрілої форми поздовжньої флейти: інструмент з дерева чи слонової кості звучав настільки ніжно, що у Франції він отримав назву flúte douce – ніжна флейта. У XII–XIII століттях супроводження пісні й танцю, як і мистецтво труверів, залишаються одноголосими та не вимагають гучних, лише ніжних інструментальних голосів. Разом із поздовжньою флейтою у цей час популярні такі тихі інструменти, як ребек, віела (фідель), ліра, мандола, арфа, гітара, мала лютня; труба "бузіне" у той час тільки запозичена зі Сходу хрестоносцями та вкрай рідко використовується лише лицарською шляхтою [4, Т. I, с. 16–38].

XV та XVI століття, навпаки, утверджують схильність меломанів до потужного виконання музики. Найбільшу популярність отримують мідні духові інструменти. Тромбони, труби, корнети (цинки) знаходять широке застосування як у святкуваннях на ярмарках, міських святах, на відкритому повітрі при дворах вельмож, так і у вежовій музиці й у соборах. Вони – активні учасники творення венеціанського багатохорного вокально-інструментального поліфонічного стилю у величезних приміщеннях монументальних соборів.

© Андрій Карпяк, 2016

Подальше поступове зростання зацікавлення камерними концертами, перехід до витонченого сприйняття музикування, підпорядкованого та фонового звучання інструментів у супроводі співу в перших операх змінює звукові дані духових інструментів. У кінці XVI, XVII та XVIII століть музиканти, майстри та слухачі настільки захоплювалися м'яким, ніжним та слабким звучанням, що під впливом цього замилування надавали інструментам оригінальні форми та назви [12, с. 26, 43][1]. У період в результаті реконструкції своїх попередників бомбард і поммерів виник фагот. Тембру інструмента було надано приємної м'якості, тому назва нового представника групи дерев'яних духових – дольчіан, дольціан – виникла цілком природно. Назва ж "фагот" з'явилася лише наприкінці XVI століття.

Звук поперечної флейти, гобоя та кларнета здавався настільки сильним, прямолінійним, неделікатним і жорстким для тодішньої музичної громадськості, що вирішено було створити на основі існуючих більш милозвучні інструменти (йдеться про старі двоклапанні, пізніше чотири-п'ятиклапанні кларнети, двоклапанні гобої та одно-чотириклапанні флейти, які існували задовго до бьомівського "перевороту", одним із найважливіших завдань якого було надання інструментам якнайбільшої динамічної сили). Так виник гобой-д'амур, який активно використовували з 1720-х років у Німеччині. У нотних бібліотеках та архівах збереглося чимало творів XVIII століття, які підтверджують широке розповсюдження інструмента (серед композицій трапляються навіть подвійні концерти з оркестром).

За прикладом гобоя-д'амур виникає і знаходить застосування флейта-д'амур[2]. Кларнет-д'амур, так само як і гобой-д'амур та флейта-д'амур, фігурує у бахівських партитурах. Нові зразки інструментів активно використовували також у сольному музикуванні. Дещо більші розміри (порівняно з основними видами) цих оригінальних духових впливали на пом'якшення тембру та звуку [8, с. 78].

Черговий етап, і уже романтична естетика XIX століття знову ставить вимоги значного збільшення сили звучання інструментів в оркестрі, ансамблевому та сольному виконавстві. Відтоді майстри і музиканти-виконавці працюють над новими конструкціями інструментів, системами і методами навчання, що дали би можливість затвердити своє мистецтво у музичному світі, який змінився. Непроста доля випала у той час і флейтистам. Спосіб звуковидобування, за якого частина необхідної звукової енергії дихання втрачалася під час звуковедення, конструктивні

[1] Розширення сімейств духових інструментів у XVIII столітті було викликане також захопленням пошуками нових незвичних відтінків звучання та проблемами тональної маневреності тогочасних інструментів.

[2] Найраніший відомий зразок флейти-д'амур сконструював 1700 року П'єр Но (P. Naust) (1660–1709). Й. С. Бах використав флейту-д'амур в окремих частинах кантат, у Пасторалі з Різдвяної ораторії, можливо у Сонаті h-moll. Г. Ф. Гендель іноді застосовував 2 флейти-д'амур (B) у партитурах під назвою traverso basso. Ф. Куперен залучив інструмент у Concerts Royaux. Г. Ф. Телеман (1681–1767) створив Концерт A-dur для флейти-д'амур та струнних, Й. А. Гассе (1699–1783) – Концерт F-dur для флейти-д'амур (B) і струнних, С. Меркаданте (1795–1870) – Концертну фантазію для флейти, флейти-д'амур та оркестру, а також Тріо для флейти, флейти-д'амур та віолончелі F-dur. Сольні твори флейті-д'амур присвятили К. Граупнер (1683–1730), Й. М. Мольтер (1696–1765), Й. Г. Роман (1694–1767), І. Я. Гольтцбауер (1711–1783), Ф. А. Гофмейстер (1754–1812), Й. Вайгль (1766–1846), Ф. Г. Граф (1727–1795). Активно використовували у своїй творчості флейту-д'амур менш відомі сьогодні композитори С. Доджсон, А. Мессіна-Розаріо, Й. Нойбауер, Д. Ріхтер, Ф. Г. Ройманн. Д. Верді (1813–1901) творив для 3-х флейт-д'амур "Священний єгипетський танець" у фіналі I дії опери "Аїда". Інструменти були спеціально виготовлені до початку репетицій твору у 1871 році, але з незрозумілих причин не були використані. Залишаються відомими імена 24-х майстрів, що виготовляли флейти-д'амур у XVIII–XIX століттях у Великобританії, Франції, Швейцарії, Німеччині, Австрії, Голландії, Італії [14].

особливості (мала довжина флейти), які не збагачували звук достатньою кількістю обертонів, обмежена динамічна амплітуда заважали досягнути необхідного рівня звучання інструмента.

Самі лише конструктивні зміни не могли вирішити усі питання, хоча у цьому аспекті флейтистам пощастило найбільше. Т. Бьом, на відміну від майстрів інших духових інструментів, зміг винайти найоптимальніший варіант флейти, поміж іншими досягненнями знайшовши засоби для підсилення звучання. Вони виявилися насамперед у зміні форми каналу інструмента з обернено конічної на циліндричну з головною частиною параболічної форми; розширенні отворів, що посприяло підсиленню звучання; виготовленню флейти з металевих сплавів. Кларнетисти, гобоїсти, фаготисти, саксофоністи намагалися пристосувати бьомівську систему до своїх інструментів, але це вдавалося лише частково [19, с. 28].

Тоді перед виконавцями постала інша сторона проблеми. Вони були змушені звикнути до нових інструментів і зуміти використати нові можливості, які їм запропонував Т. Бьом. Почалася скрупульозна праця зі знаходження найбільш енергомісткого типу дихання, підсилення вагомості опори, розвитку резонаторів та іншого. Болючі процеси зміщення естетичних пріоритетів суспільства у відчутті і бажанні звуку, незважаючи на довготривалість, достатньо відчутно вражали витончені музичні смаки відомих концертуючих музикантів. Видатний німецький флейтист А. Б. Фюрстенау критикував французькі та англійські флейтові фірми, які пожертвували звуковою привабливістю інструмента заради яскравості та легкості звуковидобування у верхньому регістрі.

Суттєве збільшення отворів на флейті Чарльзом Ніколсоном, на думку А. Б. Фюрстенау, дало змогу лондонському виконавцеві досягнути незвичної сили звучання, але звук флейти при цьому втратив найважливіше – неповторність тембру [7, с. 207]. Соліст оркестру Гевандгауза Карл Грензер 1828 року писав, що англійський музичний смак був спотворений стилістичними манірностями та поверхневістю. Особливо йому дошкуляли портаменто та пальцеве вібрато Ч. Ніколсона. К. Грензер стверджував, що він може досягати повного, яскравого тону і на своїй восьмиклапанній флейті з малими отворами, які також надають чудову можливість керувати змінами звукових фарб [18, с. 155–156].

Сьогодні, після двох століть замилування потужностями інструментів, прямуючи за логікою історичних перевтілень смаків суспільства, варто очікувати на близькі зміни звукових пристрастей. Ознаки таких явищ спостерігаються за бажанням автентичного відтворення композицій старих майстрів, коли флейтові концерти класиків стає прийнято виконувати не з великим оркестром, а у супроводі інструментального ансамблю; за знахідками нових технічних прийомів та засобів виконання, що часто відроджують давно забуті або притаманні фольклорному мистецтву, та виразно вказують на камерне музикування; на звернення сучасних композиторів до стриманого та прозорого супроводу соліста-флейтиста у масштабних творах та відродження захоплення дерев'яними флейтами[3].

Нового розвитку подій чекають і дослідники. Жеремі Монтажю вказує на два головні шляхи просування сучасної флейти – конструктивно-технологічний та виконавсько-технічний. Перший полягає у створенні флейти нового покоління – електронно-акустичного інструмента з використанням мікрофона та підсилювачів, другий –

[3] Сучасні японські флейтові фірми Altus та Sankyo розпочали виготовлення флейт-д'амур у співпраці з відомими артистами В. Беннетом та О. Адор'яном. Перший прототип інструмента був використаний у запису Тріо С. Меркаданте (1995).

у використанні нетрадиційних прийомів гри, формуванні нових елементів музичної мови. Не зважаючи на ставлення до прогнозів французького спеціаліста, важливим є те, що обидва його припущення свідчать про втрату первинності досягнення масивності й сили звучання зусиллями виконавців, та витіснення цієї важливої для XIX–XX століть якості на периферію сучасною музичною естетикою [17, с. 29].

Для підтвердження суттєвих трансформацій стилю виконавства на флейті достатньо порівняти інтерпретацію класичних творів визначним молодим майстром Емануелем Паю та провідними фахівцями другої половини XX століття. Схильність до меланхолії, деталізація найменшої градації нюансів, ностальгічних відтінків виконання, виразні агогічні відхилення, насолода найтихішими фрагментами звучання інструмента, глибока індивідуалізація, чуття та прямування за характерністю відтворення звуку флейтою, притаманна виконанням Е. Паю та трактована сучасною аудиторією як найвищий прояв музичної обдарованості, ще десятиліття тому була би засудженою спеціалістами за неприйнятну вседозволеність та потрактована як відверта слабкість, невиразність виконання, невпевненість та технічна неспроможність музиканта. Принципи майстрів старшого покоління простежуються як у категоричній відмові Ж. П. Рампаля навчати талановитих флейтистів "французькому стилю" на користь вдосконалення потужності звуку, так і у заяві П. Л. Графа про те, що його в роботі цікавить не флейта, а винятково музика [16, с. 831].

У 2003 році лауреат найпрестижніших світових конкурсів "Castello di Duino" в Італії, у Шевенінгені (Голландія), Парижі (Франція), Женеві (Швейцарія), Кобе (Японія) та інших, соліст Берлінської філармонії Е. Паю зробив сенсаційну заяву. На запитання музикознавця Дені Ферро про особливі якості звуку інструментів французьких флейтистів, як визначальної риси школи (упродовж усього XX століття музичне суспільство переймалося з'ясуванням секрету постановки звуку паризькими майстрами-флейтистами), артист несподівано узагалі заперечив наявність феномену флейтового звука. Виявляється, ілюзією та самообманом було вважати, що славна на увесь світ французька флейтова школа полягала у визначених принципах звукоутворення, у якихось певних якості, стилі та потужності звучання![4] "*Я не бачу нічого спільного у звуці моїх французьких вчителів Мішеля Дебо, Алена Марйона, Крістіана Лярде, П'єра Іва Арто, Ореля Ніколє, як не бачу нічого схожого у формуванні звука попередніх поколінь французьких флейтистів – Ж. П. Таффанеля, Ф. Гобера, М. Муаза, Г. Крюнеля та ін. Французька школа – це не якийсь містичний секрет якості та сили звука, це витривалість, віртуозна гнучкість та спритність, майстерність виконавської техніки*" – переконаний Е. Паю [15, с. 13.].

Напрочуд цікавою у цьому контексті видається думка російської дослідниці Ірини Віскової. Вона вважає, що штучне насаджування Ю. Должиковим так званого "французького звука" у Москві приводило до еклектичних результатів поєднання "французького з нижньогородським". Повне ігнорування вітчизняної традиції призводило до викривлень "французького тембру", тісно пов'язаного з прононсом французької вимови, фонетичною будовою мовного апарату, специфікою слухових відчуттів, про що свідчили французькі педагоги, що приїжджали у Росію[5].

[4] Багатогранний, дещо вільний та суперечливий підхід до питань флейтової техніки та звука зустрічається уже роком раніше в праці французького майстра М. Дебо. [13, с. 174, 188–189].

[5] Результатом упровадження «французького звука» у Москві дослідниця називає досягнення агресивної манери виконання, що захоплювала слухача віртуозними темпами, надмірно голосним, напористим звуком, карколомними пасажами та відсутністю тонкощів динаміки, тембру, агогіки [5, с. 108–112].

Відтак, необхідно визнати, що проблема динаміки не вичерпала себе. Її багатощаблева та мінлива сутність до сьогодні хвилює спеціалістів, вимагаючи вирішення універсальних та індивідуальних завдань.

Навіть у випадках отримання поважної базової освіти студенти-флейтисти вищих навчальних закладів зіштовхуються з проблемами вільного володіння тонкощами звукодинамічних можливостей інструмента.

Причини проблем різні. Вони часто пов'язані з якістю флейти, фізіологічними властивостями виконавця: можливостями дихальної мускулатури, будовою амбушюра, легень тощо. Природні дані організму у цьому випадку можна порівняти зі здібностями, які необхідні для занять музикою: музичним слухом, почуттям ритму, музичною пам'яттю. Тому фізіологічні риси вступника потребують не менш прискіпливої перевірки під час прийому на навчання, ніж загальномузичні.

До іншої категорії проблем формування професійних якостей флейтиста належать ті, що проступають уже в процесі навчання. Вони виникають унаслідок послаблення координації між окремими елементами виконавського апарату, спричинені неотриманням необхідних навичок на певних етапах навчання, хибними настановами педагогів, несистематичними заняттями студента, нехтуванням звуковими та технічними вправами, що призводить до розбалансування відчуття стійкості звука: вібрації та опор, труднощів виконання крайніх тонів діапазону інструмента та інше.

Праця з виправлення недоліків часто ускладнюється внаслідок хибних естетичних уподобань студентів та викладачів. Вони захоплюються сильним і необмеженим у своїх правах звуком, нехтуючи інтонацією, дуже часто неспроможні сформувати апарат для гри на нюансі *piano*, окрім цього, повністю втрачають можливість керувати відтінками, мікродинамікою, ювелірною відточеністю звучання. Інші захоплені призвуками і сипом, які, як уважають деякі молоді музиканти, надають їм неповторності та оригінальності, забуваючи, що найважливішим елементом музичної виразовості є чистота звука. Треті, боячись втратити контроль над інтонацією і милозвучністю, жертвують тембром, яскравістю виконання, кульмінаціями, обмежують себе камерністю. Дуже часто виконавцеві заважає пристрасне бажання виконувати музику емоційно. Найчастіше воно супроводжується значною кількістю сценічних рухів, гримасами, тупанням. Як правило, у таких музикантів скутий апарат; флейтист не слухає, а лише чує результат своєї гри. Схожа поведінка перешкоджає підсвідомості у пошуках образного звучання та випрацюванню адекватного динамічного плану. Водночас в якісному звучанні не завжди присутня логіка звукодинамічного розвитку музичної думки. Підняття культурного рівня виконавця та пошук засобів для втілення власних думок здолають манірність та самозакоханість артиста [6, с. 239–249].

Робота насамперед буде присвячена випрацюванню техніки гнучкості губного апарату. У технологічному плані недолік внутрішньої координації тиску можна окреслити як проблему статики та фіксації. Маємо справу з фіксованим апаратом виконавця, який обрав у чомусь зручний для себе, обмежений стиль гри, за якого він не здатний впливати на елементи виразовості, в тому числі звукодинаміку виконання. Не треба уникати, навпаки, наражати себе у повсякденних заняттях на крайні прояви емоцій та динамічних нюансів, розширювати межі можливостей витримки виконавського апарату. На початках досягнення ширшої динамічної амплітуди можуть пов'язуватися з втратою якості інтонування та тембру, але систематичні тренування укріплять м'язи апарату та збалансують можливості його елементів.

Одночасно з амбушюром потрібно зосередитися на різних варіантах подачі повітря: виконавець мусить змогти підпорядкувати процес своїй волі, навчитися контролювати і змінювати рівень тиску, застосовувати енергозберігаючі технології (культура дихання), компенсаторні засоби, збалансовувати активність опор. Апарат музиканта повинен стати багатогранним, вільним та живим. Без рухливості та активності годі сподіватися на появу гнучкості, пластичності [3, с. 21].

Часом проблеми яскравого, гучного виконання на флейті можна пов'язати з банальним прикриванням музикантом значної ділянки лабіуму. Від такого недоліку застерігав ще К.-П. Таффанель, стверджуючи про необхідність зберігати відкритими під час гри три чверті губного отвору [11, с. 49] (на думку Н. Платонова, необхідно звільнити 3/5 щілини для вдування повітря) [9, с. 21]. Серед українських педагогів вміло використовував такий засіб розширення звукових потужностей І. Левкович.

Основна сутність праці з розширення динамічних можливостей виконавця-флейтиста полягатиме все ж не у вирішенні проблем технічного характеру, а у переорієнтації естетичних смаків виконавця. Шлях вдосконалення проляже від вузького кола захоплень до здатності багатогранного осягнення краси звучання та виконання. Завдання викладача – вживляння у свідомість учня нового ідеалу якості. Цей процес має обмежитися допомогою, роз'ясненнями, які пізніше трансформуються у власне бачення вихованця і доповняться особистісним формулюванням, індивідуалізуються. Вміння прийдуть з усвідомленням могутності формотворчих засобів динаміки, ставленням до гучності не як до абсолютної величини, а як до відносного та збалансованого протиставлення крайніх нюансів, однаково відповідальної уваги опори дихання виконавця до гри у контрастних умовах звучності, захоплення пошуком звукових барв. Варто постійно пам'ятати про природу та призначення інструмента: однобоке захоплення силою звука призведе до збіднення тембру, жорсткості, відсутності обробки звучання, звуковедення, наспівності і, навпаки, надміру делікатний, несміливий музикант втрачає щільність звучання, широту, атрофує м'язи виконавського дихання [1, с. 130–140].

Ортодоксальні психотехнічні методи праці педагогів-духовиків не сприяли розвитку гнучкої техніки динаміки. Серед настанов спеціалістів закріплюється опора в ігровій дії на умовно-рефлекторному акті, спонтанній будові звукового образу, ідеалізації та перетворенні його у фіксовану ціль, високій стереотипності реакції-відповіді на образ-стимул [2, с. 130], боротьбі з варіативністю технічних засобів та коливаннями у пошуках звукової цілі як суперечливої умови виникнення рефлексів. Такі "аскетичні" методи призводили до заперечення флейтової сутності художнього образу, як ми це бачимо у педагогічних принципах П. Л. Графа чи Ж. П. Рампаля, багатьох вітчизняних педагогів. Повтор, спрямований на закріплення помічених слухо-рухових зв'язків та ігнорування рухової дії як активного учасника формування художнього образу, ставлення до неї як до "вторинної–реакції на образ призводив до грубої та однобокої обробки звука, а не до гнучкої адаптації у тому числі звукодинамічної сфери [10, с. 87].

Відокремлення питання звукодинаміки виконання на флейті в окрему дослідницьку проблему мало на меті роглянути та пояснити складні світоглядні трансформації, які відбувалися у свідомості професіоналів протягом довготривалих часових періодів. З часів Ч. Ніколсона та Т. Бьома звук флейти, його якість та краса почали асоціюватися у виконавців-флейтистів з гучністю, що відразу призвело до недооцінки ролі інтонування-вимови. У підсумку саме ця риса спровокувала спеціалістів рухатися не в бік психофізіології, а повернутися до принципів анатомо-фізіологічної школи,

відмовляючись від розробки методів узагальнення техніки та обмежуючись лише її "колекціонуванням". Продовження лобіювання застарілих методів призвело до виправдань перетворення культури штриха у фонемні стереотипи, до спрощення та обмеження складної природи дихання притримуванням єдиноправильних прийомів постановки та використання техніки, вузькопрофільного ставлення до інтонації-строю, поверхового використання прийому вібрато, слабкого художнього та загальноестетичного розвитку молодих спеціалістів.

Список використаної літератури

1. *Апатский В.* Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его специфика и методы формирования / В. Апатский // Дослідження, досвід, спогади : збірник наукових праць професорсько-викладацького колективу КССМШ ім. М. В. Лисенка та НМАУ ім. П. І. Чайковського.– Київ : Книга пам'яті України, 1999. – Вип. 1. – С. 130–140.

2. *Апатский В.* О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве / В. Апатский // Спогади, досвід, дослідження : збірник наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького колективу КССМШ ім. М. В. Лисенка та НМАУ ім. П. І. Чайковського.– Київ, 2002. – Вип. 3. – С. 126–142.

3. *Апатский В.* Теория и практика духового исполнительства Украины (Итоги и перспективы) / В. Апатский // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Музичне виконавство. – Книга п'ята. – Київ, 2000. – Вип. 8. – С. 16–24.

4. *Блуме Ф.* Нація та суспільство в музиці Барока / Ф. Блуме // Епохи історії музики в окремих викладах : навчальний посібник : в 2 ч. Ч. 2 ; пер. з нім. та ред.-упор. Ю. Семенов. – Одеса : Будівельник, 2004. – С. 53–62.

5. *Вискова И.* Две дороги одного пути: О тембре и артикуляции в исполнительских школах игры на флейте Москвы и Ленинграда / И. Вискова // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции. Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции. – Санкт-Петербург : Астерион, 2008. – С. 108–112.

6. *Волков Н. В.* Теория и практика искусства игры на духовых инструментах [Текст] : [монография] / Н. В. Волков ; Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва : Альма Матер : Академический Проект, 2008. – 398, [1] с. – (Технологии культуры) (Gaudeamus).

7. *Качмарчик В. П.* Немецкое флейтовое искусство 18–19 вв. : [монография] / В. П. Качмарчик ; Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 310 с.

8. *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры [Текст] / С. Левин. – Ленинград : Музыка, 1973. – Ч. 1. – 263 с.

9. *Платонов Н.* Методика обучения игре на флейте / Н. Платонов // Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки. – Москва : Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 11–68.

10. *Шульпяков О. Ф.* Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков. – Ленинград : Музыка, 1986. – 126 с.

11. *Blakeman E.* Taffanel: genius of the flute / Blakeman Edward. – Oxford University Press, 2005. – 322 p.

12. *Clemencic R.* Alte musikinstrumente / Clemencic René. – Stuttgart : Parkland Verlag, 1983. – 120 s.

13. *Debost M*. The simple flute: from A to Z / Michel Debost. – Oxford University Press, 2002. – 282 p.

14. *Fairley A*. Flutes, Flautists & Makers (active or born before 1900) / Andrew Fairley. – London : PAN Educational Music, 1982. – 140 p.

15. *Feller E.* Von Lemberg in die Bäderstadt / *E. Feller* // Aargauer Zeitung. – 31 Mai, Donnerstag. – Baden-Wettingen, 2007. – S. 11.

16. Gespräche mit Flötisten. Sechs Interviews mit berühmten Flötisten, herausgegeben von Regula Müller. – Bern-Ostermundigen, 1983. – Heft I. – 114 s.

17. *Montagu J.* The flute. Transverse flutes, history / *J. Montagu*. – Cromwell House (Great Britain), 1990. – 32 p.

18. *Powell A.* The Flute (Yale Musical Instrument Series) / Ardal Powell. – New Haven and London : Yale University Press, 2002. – 347 p.

19. *Ventzke K.* Boehm-instrumente: Theobald Boehm 1794–1881, Hofmusiker, Flötenbauer, Eisenhüttentechniker in München / Karl Ventzke, Dietrich Hilkenbach. – Frankfurt am Main : Verlag das Musikinstrument, 1982. – 71 s.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2016
Прийнята до друку 21.09.2016

FEATURES OF PERCEPTION AND REPRODUCTION OF ARTISTIC PROBLEMS IN DYNAMIC SOUND AMPLITUDE OF FLUTE VOICE

Andrij KARPYAK

The M. V. Lysenko Musical National Academy in Lviv,
Department of wind and percussion instruments,
5, Nyzhankivs'kogo Str., Lviv, Ukraine, 79005
tel.: 097-71-14-749; e-mail: gego@mail.ua

Separation the question about dynamic sound performance on the flute in a separate research issue was intended to examine and explain complicated ideological transformations which took place in the minds of professionals for a long time periods. Since the days of C. Nicholson and T. Bohm flute sound its quality and beauty began to associate with loudness by flute performers. This immediately led to an underestimation of the role of intonation, pronunciation. Ultimately this feature provoked the specialists do not move in the direction of Psychophysiology, but return to the principles of anatomical and physiological school, abandoning the development of generalization technique methods and limited to its "collecting".

Keywords: flute art, equipment sound dynamics, history of design instruments.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 167–176
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 167–176

УДК 78.087.68(477.83/.86)(091)

“ГАЛИЦЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ КАМЕРНИЙ ХОР”: ШЛЯХ ДО ЗВЕРШЕНЬ

Володимир ПАСІЧНИК, Мар’яна ФЕРЕНДОВИЧ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра хорового співу,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: pasichnyk_v@i.ua; e-mail: ferendovych.maryana@ukr.net

Розглянуто становлення та творчий шлях відомого як в Україні, так і за її межами, хорового колективу під назвою “Галицький академічний камерний хор”. Розкрито основні творчі програми хору, що вражають своїм різноманіттям. У репертуарі хору представлена українська музика від епохи Бароко до сучасності: композиції малої та великої форм духовного спрямування, світська музика, обробки стрілецьких і повстанських пісень. Західноєвропейська хорова спадщина представлена переважно полотнами великої форми. Хор практикує монографічні концерти, які дають змогу панорамного огляду хорової творчості конкретних авторів.

Ключові слова: хор, становлення, репертуар, концерти, звіти, гастролі, композитори.

В історії українського музичного мистецтва особливе місце посідає хорове виконавство. Його глибинні традиції сягають, за словами Ольги Бенч-Шокало, “духовного ядра кожної етнічної культури – звичаєвості, що становить генетичний код нашої духовності” [4, с. 5]. Так історично склалося, що хорове виконавство в Україні набуло рис правдивого виразника національного самоутвердження. Збагачення та збереження українських хорових традицій залишається пріоритетним у музичній культурі Львова. Нетлінністю просякнуті життєписи мистецьких досягнень високомайстерного хору школярів, що діяв при заснованій у 1586 році греко-латинській Братській школі, хоровій капелі святоюрської митрополичої катедри (друга половина XVIII століття), а відтак, славних співочих товариств міста XIX–XX століть.

Серед знаних львівських, а заразом хорових дружин сучасності, які, на думку Богдана Паньківа, стали яскравим прикладом зростання у єдності з віковими традиціями національного хорового виконавства є “Галицький академічний камерний хор” [8, с. 9].

Відомий на сьогодні під такою назвою колектив розпочав свою діяльність ще у далекому 1990 році. Однак шляхи його становлення, отримання державного фінансування та статусу “академічний” охоплюють тривалий період напруженої, клопіткої мистецької праці. Утворившись у лоні академічного хору Львівської політехніки з ініціативи їхнього очільника, маестро Василя Яциняка 1992 року, співоча дружина була реорганізована у Львівський камерний хор “Soli Deo”, що діяв при Музеї історії релігії. До знакових в історії хору тогочасних подій

© Володимир Пасічник, Мар’яна Ферендович, 2016

належить концертне турне до Риму. На запрошення Української Папської Колегії ім. Св. Йосафата в 1991 році колектив брав участь у прямій трансляції Служби Божої на "Радіо Ватикан", записі українською мовою Святої Літургії Івана Золотоустого та різноманітної світської хорової музики у Ватиканській радіостудії. Звертаючи увагу на шанобливу, доброзичливу, сердечну атмосферу, що вирувала навколо артистів в Італії і Ватикані, дослідниця Вікторія Франчук наголосила й на, так цінному, зверненні Папи Римського Івана Павла II до посланців з молодої України. Тоді його Святість зазначив: "Ви, академічна молодь дбаєте не лише про Ваш науковий і професійний розвій, але й докладаєте чимало зусиль для збагачення вашого духовного життя. Літургійно-релігійний і народний спів, який Ви привезли із собою в Рим, засвідчують велич і глибоку духовність українського народу" [7, с. 12].

Тяглість творчих досягнень упродовж наступного десятиріччя закріплювалися низкою гастролей по Україні і зарубіжжі (Швейцарія, Швеція, Франція, Італія, Німеччина, Австрія, Польща, Угорщина), перемогами на різних міжнародних і всеукраїнських хорових фестивалях та конкурсах[1], співпраці з відомими солістами-вокалістами, серед яких Степан П'ятничко та Ніна Матвієнко, незмінною участю в найвагоміших громадсько-політичних, релігійних і мистецьких заходах на Львівщині, виданням аудіозапису "Українська духовна музика" [9, с. 38]. Такі результати не могли пройти повз увагу української громадськості. Крім гарячих відгуків шанувальників хорового співу, колектив 2002 року отримав державне фінансування[2], а вже через рік поважний статус "академічного".

Оглядаючи перелічені позиції виконавської активності доречно наголосити на неабиякій заповзятливості хору та його провідника В. Яциняка. Зупиняючись, передусім, на репертуарному наповненні відзначимо, що в період 2003–2016 років його кількісний показник, різномаїття продукованих програм сягають вражаючого рівня. Зокрема, українська музика представлена хорами часовою протяжністю від епохи Бароко до сучасності. Серед композицій малої і великої форм дошукуємо твори духовного спрямування Максима Березовського, Дмитра Борнянського, Артема Веделя, Михайла Вербицького, Дениса Січинського, Кирила Стеценка, Олександра Кошиця, Григорія Давидовського, Мирослава Скорика, Олександра Козаренка, Євгена Станковича, Віктора Степурка, Лесі Дичко, Володимира Зубицького, Юрія Алжнєва, Володимира Павенського, Богдана Сегіна, Мирона Дацка, Романа Цися та ін. Заразом, колектив є виконавцем літургій М. Вербицького, Д. Січинського, О. Козаренка, Л. Дичко, Є. Станковича.

Світська музика репрезентується творами Миколи Лисенка, Петра Ніщинського, Миколи Леонтовича, Левка Ревуцького, Анатолія Кос-Анатольського, Станіслава Людкевича, Віктора Матюка, Філарета і Миколи Колесси, Євгена Козака, Бориса Лятошинського, Ігоря Шамо, Івана Карабиця, Івана Майчика, Андрія Кушніренка, Олександра Яківчука, Віктора Кікти, Ростислава Демчишина, Михайла Довганича, а також хорами вищезгаданих композиторів.

Не менш вагомий пласт репертуару становлять патріотичні твори. Серед них хорові обробки стрілецьких і повстанських пісень Д. Січинського, Михайла

[1] Зокрема, в Італії (м. Рим: гран-прі фестивалю "Поліфоніка", 2000 р.; м. Латіна: диплом I ступеня міжнародного хорового фестивалю, 2000), е Польщі (диплом III ступеня на фестивалі церковної музики "Hajnówka"), в Івано-Франківську (хоровий конкурс імені Дениса Січинського, лауреат III премії, 2000).

[2] До цього часу належить й перейменування колективу у "Галицький камерний хор".

Гайворонського, Нестора Нижанківського, М. Колесси, Василя Барвінського, Андрія Гнатишина, Віктора Камінського, Богдана Дерев'янка, Р. Демчишина.

Позиціонуючи себе, значною мірою, пропагандистом української хорової творчості, "Галицький академічний камерний хор" спричинився до низки прем'єр у Львові, а також став першовідкривачем чималого відсотка опусів репрезентантів різних регіонів України. Серед них вагоме місце займають композиції львівських авторів.

Виконання західноєвропейської спадщини складалися, переважно, з хорових полотен великої форми. В недавньому часі у Львові звучали "Висока меса" h-moll Йоґана Себастьяна Баха, ораторія "Сім слів Спасителя на хресті" Йозефа Гайдна, "Коронаційна меса" Вольфґанґа Амадея Моцарта, "Урочиста меса" і дев'ята симфонія Лювіґа ван Бетовена, кантата "Перший день весни" сина віденського класика Франца Ксавера Моцарта, меса Es-Dur Франца Шуберта, "Реквієм" Джузеппе Верді, "Stabat Mater" Антоніна Дворжака, "Stabat Mater" Франсіса Пулєнка, "Te Deum" Войцеха Кіляра.

Аналізуючи тенденції репертуарного доробку, відзначимо неабияку роль, у напрямі його збагачення, творчих контактів колективу з українським композиторами сучасниками. Традиційними для "Галицького академічного камерного хору" стали щорічні авторські, монографічні концерти, які дають змогу панорамного огляду хорової творчості різних авторів. До таких імпрез належать вечір з творів М. Скорика, О. Яківчука, Ю. Алжнєва, В. Степурка, Є. Станковича, А. Кушніренка, М. Дацка, Р. Демчишина, В. Зубицького, О. Козаренка, Л. Дичко, Б. Лятошинського тощо.

Узвичаєнням характеризуються й концерти тематичного спрямування. Зокрема, щорічні інспірації музичних проектів "Різдвяне дійство", "Старий рік минає, новий наступає", "Українська маланка", концертів приурочених Шевченківським святкуванням, вшануванню різних визначних подій, видатних особистостей.

Останнім часом подібні презентації набувають нового сценічного втілення. Зокрема, сценічне подання композицій, зчаста відбувається у вигляді музично-театралізованого дійства, що сприяє яскравому доповненні змісту та характеру виконуваного. Такий підхід до висвітлення композицій знайшов схвалення у слухацької авдиторії та музичних критиків міста. Відгукуючись про "Авторський концерт А. Кушніренка" Наталя Завісько зауважувала: "Завершився концерт музично-театралізованим дійством, в якому хорові обробки композитора, чергуючись з поетичними рядками, створили справжній дарунок усім прихильникам творчості Кушніренка" [6, с. 1].

Багатовекторність творчих комунікацій колективу споглядаємо ще й на прикладі співпраці з іменитими диригентами та знаними музичними інституціями. На чолі масштабних виконань колективу стояли Ілля Ступель, Кирило Карабиць, Мирон Юсипович, Ґеорґ Куґі, Роланд Бадер, Роман Ревакович.

Тісні контакти пов'язують співочу дружину з симфонічним оркестром Львівської обласної філармонії та її очільником, диригентом Володимиром Сивохіпом.

З 2003 року "Галицький академічний камерний хор" активно співпрацює зі симфонічним оркестром музичної агенції "Da capo" під орудою Матіаса Ґеорґа Кендлінґера. Завдяки такій співдружності було виконано дев'яту симфонію, месу C-dur Л. ван Бетовена, "Реквієм" В. А. Моцарта, "Реквієм" Дж. Верді, "Carmina Burana" Карла Орфа та численні шедеври світової оперної класики. Функціонуючи

переважно у форматі гастрольних турне колектив демонструє високий професійний потенціал українців. На це вказують неабиякий запит іноземного слухача, що проглядається на рівні частоти проведених концертів та їх відвідуваності. Для розуміння динаміки виступів українського гурту, що відбувались у кращих залах світу подамо підсумкові дані такого міжнародного культурного обміну за 2015 рік. Зокрема, його гастрольна географія охоплювала міста **Німеччини** (Нойбранденбурґ, Ляйпциґ, Берлін, Нюрнберґ, Мюнхен, Штуттґарт, Франкфурт на Майні, Дортмунд, Дюссельдорф, Брауншвейґ, Ганновер), **Швейцарії** (Люцерн, Берн), **Данії** (Копенгаген), **Норвегії** (Ставангер, Скіен, Осло), **Фінляндії** (Хельсінки). Наголосимо, що фреквенція одного концерту, подекуди, сягала й 1 800 слухачів.

Неабияку продуктивність "Галицького академічного камерного хору" засвідчують звіти про його виконавську діяльність. Наприклад, довідуємося, що упродовж 2013–2015 років доробок колективу налічував 202 музичні імпрези (65 у 2013 році, 73 в 2014 році і 64 у 2015 році) [1, с. 5; 2, с. 5; 3, с. 4]. Окрім цього, у не так далекому, 2015 році добірка досягнень колективу поповнилася чотирма аудіозаписами, присвяченими 150-річчю від дня народження митрополита Андрея Шептицького: "Духовна музика Віктора Степурка", "Різдвяна Божественна Літургія Олександра Козаренка", "Урочиста Літургія для мішаного хору Лесі Дичко", "Духовний концерт (реквієм) Мирослава Скорика".

Для зримості діапазону концертних продукувань, репертуарної палітри, мережі виступів подаємо таблицю творчої активності колективу за 2015 рік.

№	Дата проведення	Назва заходу	Місце проведення	Кількість концертів
1.	9 січня	Концертна програма "Українська коляда"	Львівська Обласна рада	1
2.	14 січня	Концертна програма "Українська маланка"	Львівська обласна філармонія	1
3.	15 січня	Концертна програма "Українська коляда"	Львівводоканал	1
4.	14 лютого	Концерт для учасників АТО	Військово-медичний центр Західного Регіону.	1
5.	20 лютого	Концерт пам'яті Небесної сотні. Ф. Шуберт меса Es-Dur	Львівська обласна філармонія	1
6.	10 березня	Концерт у 200-річчя від Дня народження Т. Шевченка. Ю. Алжнєв кантата "За чумацьким шляхом"	Львівська обласна філармонія	1

7.	21 березня	Виконання "Високої меси" Й. С. Баха	Львівська обласна філармонія	1
8.	24 березня	Участь у святкових заходах з нагоди 200-річчя від Дня народження М. Вербицького	Львівський національний університет ім. Івана Франка	1
9.	2–29 квітня	Участь у концертних заходах з програмою "Кращі оперні хори"	Турне країнами Європи (Німеччина, Швейцарія, Данія, Норвегія, Фінляндія)	15
10.	10 травня	Виконання творів сучасних італійських композиторів	Львівський будинок органної та камерної музики	1
11.	10 травня	Участь в урочистостях присвячених Дню Матері	м. Львів. Проспект Свободи	1
12.	12 травня	Участь в урочистостях присвячених Дню Матері	Львівтрансгаз	1
13.	13–17 травня	Участь у фестивалі "Українська весна"	м. Познань Польща	3
14.	22 травня	Виконання "Carmina Burana" К. Орфа	Львівська обласна філармонія	1
15.	24–29 травня	Виконання "Carmina Burana" К. Орфа	Німеччина, Швейцарія	2
16.	5–8 червня	Виконання симфонії № 9 Л. ван Бетовена	Австрія	1
17.	21 червня	Хоровий вечір присвячений закриттю концертного сезону Тернопільської філармонії	Тернопільська обласна філармонія	1
18.	26–28 червня	Концертна програма "Гала Україна" присвячена Дню Конституції	м. Конін Польща	1
19.	30 червня	Концерт-закриття форуму "Золота Україна". Музика композиторів Донбасу	Львівський національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької	1

20.	2 липня	Участь в урочистому засіданні Вченої ради Львівського національного університету	Львівський національний університет імені І. Франка	1
21.	11 липня	Концертне виконання симфонії № 9 Л. ван Бетовена	м. Долина Івано-Франківська область	1
22.	24 серпня	Концертна програма "Така Україна" присвячена Дню Незалежності	м. Львів Палац Потоцьких	1
23.	28 серпня	Свята літургія та концерт з нагоди празника Успіня Пресвятої Богородиці	м. Болехів Івано-Франківська область	2
24.	30 серпня	Концертна програма присвячена Дню Європейського добросусідства	м. Белз Львівська область	1
25.	11 вересня	Концерт присвячений Дню працівників нафтогазової промисловості	Львівгазовидобування	1
26.	27 вересня	Концерт з нагоди 150-ліття від Дня народження Д. Січинського	Львівська обласна філармонія	1
27.	4 жовтня	Святковий концерт присвячений Дню селища Добротвір	Селище Добротвір Львівська область	1
28.	11 жовтня	Участь у святкових заходах з нагоди відкриття музею "Скварявський іконостас" філії Львівського музею історії релігії	с. Стара Скварява Львівська область	1
29.	13 жовтня	Концерт присвячений Дню Захисника України та Дню працівників освіти	Львівська державна академія мистецтв	1
30.	14 жовтня	Концерт присвячений Дню Української Повстанської армії, Українського козацтва та Захисника Вітчизни	с. Нежухів Стрийський р-н Львівська область	1
31.	15 жовтня	Концерт присвячений Дню УПА, Українського козацтва та Захисника Вітчизни	м. Львів Фізико-механічний інститут	1

32.	18 жовтня	Концерт присвячений Дню Захисника України, УПА. Участь у Святій Літургії.	с. Волиця Сокальський р-н Львівська область	2
33.	26 жовтня	Участь у траурних заходах поховання видатного українського поета Романа Лубківського	м. Львів Личаківське кладовище	1
34.	30 жовтня	"Музичний дар митрополиту Андрею Шептицькому": концерт, презентація 4-х компакт-дисків	Львівська обласна філармонія	1
35.	9 листопада	Участь в урочистостях з находи Дня працівників культури	м. Мостиська с. Бортятин, Львівська область	2
36.	19 листопада	Виступ на офіційному відкритті чергової сесії обласної ради	Сесійний зал Львівської обласної ради	1
37.	21 листопада	Виконання "Stabat Mater" А. Дворжака	Львівська обласна філармонія	1
38.	22 листопада	Концертна програма присвячена Дню свободи і гідності	м. Рава-Руська с. Гійче Львівська область	2
39.	24 листопада	Участь в імпрезі "Апостол хорової правди" присвяченій 140-річчю від Дня народження О. Кошиця	Львівська обласна філармонія	1
40.	27 листопада	Участь в урочистостях з нагоди 150-ліття з дня народження митр. А. Шептицького	м. Камянка-Бузька с. Новий Яричів Львівська область	2
41.	29 листопада	Концерт присвячений 150-літтю з дня народження митр. А. Шептицького	м. Жовква	1
42.	14 грудня	Вечір пам'яті заслуженого вчителя України Є. А. Федоренка (з нагоди 80-річчя з дня народження та 20-річчя з дня смерті)	Львівський будинок органної та камерної музики	1

Жвавістю позначений і репетиційний процес колективу. Обабіч поважної, ґрунтовної роботи над хоровою звучністю, засобами виразності, змістом

і характером виконуваного, тільки за січень–лютий 2016 року артисти працювали над шістьома різноплановими концертними програмами. Серед них, дві, різні за вмістом, становили колядки і щедрівки в опрацюванні українських майстрів, наступні охоплювали хорові обробки українських народних і патріотичних пісень, комплекс музичних творів на тексти Великого Кобзаря, хорові шедеври Б. Лятошинського, а також нещодавно створеної народної симфонії єднання "Україна" В. Зубицького.

Один із авторитетних львівських диригентів Зиновій Демцюх зазначив, що мистецьке визнання "Галицького академічного камерного хору" – це, насамперед, результат натхненної, творчої праці його керівника. Такою людиною упродовж багатьох років є темпераментний, працездатний, широко ерудований, вічно у пошуках творчого "неспокою" Народний артист України Василь Яциняк. Він своєю працею досягнув самобутності та високої професійності звучання хору [5, с. 152]. Як цілком слушно зауважив доктор мистецтвознавства, професор О. Козаренко: "Підсумком багаторічної діяльності "Галицького академічного хору" і напруженої праці Народного артиста України Василя Яциняка є створений ним оригінальний (а в чомусь і унікальний!) живий, відкритий на новації хоровий організм – Галицький академічний камерний хор" [8, с. 21].

Список використаної літератури

1. Архів "Галицького академічного камерного хору". – Звіт про творчо-господарську діяльність за 2013 рік. – Інв. № 150. – 5 арк.

2. Архів "Галицького академічного камерного хору". – Звіт про творчо-господарську діяльність за 2014 рік. – Інв. № 151. – 5 арк.

3. Архів "Галицького академічного камерного хору". – Звіт про творчу діяльність за січень-грудень 2015 року. – Інв. № 152. – 4 арк.

4. *Бенч-Шокало О.* Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції / Ольга Бенч-Шокало: навч. посіб. – Київ : "Український Світ", 2002. – С. 3–14.

5. *Демцюх З.* Плеяда одержимих / Зиновій Демцюх // Дзвін. – Львів, 2013. – № 2 (820), лютий. – С. 152–153.

6. *Завісько Н.* Подарунок від Андрія Кушніренка / Наталя Завісько // Буковинське віче, 2012. – № 2 (2164). – 13. 01. – С. 1.

7. *Франчук В. О.* Творчий шлях Галицького камерного хору / Франчук Вікторія Олександрівна // Дипломний реферат на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня "бакалавр": науковий керівник проф. Деревянко Б. П. – Львів : Міністерство культури і мистецтв України ; Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2004. – 24 с.

8. 20-річчя Галицького академічного камерного хору / керівник проекту, автор тексту Богдан Паньків, літературний редактор Михайлина Маїк. – Львів, 2012. – 26 с.

9. XXXIII Міжнародний фестиваль музичного мистецтва "Віртуози". – Львів : Львівська обласна рада Львівська обласна державна адміністрація Львівська обласна філармонія, 2014. – С. 37–38.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 21.03.2016

"GALICAIN ACADEMIC CHAMBER CHOIR": WAY TO ACCOMPLISHMENTS

Volodymyr PASICHNYK, Mariana FERENDOVYCH

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of choral singing,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: pasichnyk_v@i.ua; e-mail: ferendovych.maryana@ukr.net

Among known Lviv choir collectives differs "Galicain Academic Chamber Choir". However, the way to their professional becoming, receiving of state funding and the status of academic was laid through a long period of intense and hard art work. With the initiative of maestro Vasyl Yatsyniak the choir was founded in 1990 on the base of Lviv Polytechnic Academic choir, soon it was reorganized into Lviv Chamber Choir "Soli Deo", that was acted at the Museum of history of religion.

Over next decades choir had tours in Ukraine and in such European countries as Switzerland, Sweden, France, Italy, Germany, Austria, Poland and Hungary. During these period were received numerous winnings on different international and Ukrainian choir festivals and competitions.

In 2002 except of fans reviews, collective received state funding and was renamed into "Galicain Chamber Choir", and a year later they got an esteemed status of "academic".

During the period of their creative way and thanks to their constant conductor Vasyl Yatsyniak the choir has prepared numerous concert programs from Ukrainian and voreign music. In particular Ukrainian music was performed by the choirs in time length from the period of Baroque epoch till modernity. Among the compositions – spiritual music of M. Berezovskyi, D. Bornyanskyi, A. Vedel, M. Verbytskyi, D. Sichynskyi, K. Stetsenko, O. Koshyts, H. Davydovskyi, M. Skoryk, O. Kozarenko, Ye. Stankovych, V. Stepurko, L. Dychko, V.Zubytskyi, Y. Alzhnev, V. Pavenskyi, B. Sehin and others. Collective is a performer of liturgies of M. Verbytskyi, D. Sichynskyi, O. Kozarenko, L. Dychko, Ye. Stankovych.

Secular music is represented with the compositions of M. Lysenko, P. Nishchynskyi, M. Leontovych, L. Revutskyi, A. Kos-Anatolskyi, S. Ludkevych, V. Matyuk, M. Kolessa, Ye. Kozak, B. Lyatoshynskyi, I. Shamo, I. Karabytz, I. Maichyk, A. Kushnirenko, O. Yakivchuk, V. Kikta and also by the choirs of above mentioned composers.

A significant layer repertoire are patriotic compositions among which are choir processing of rebel songs of D. Sichynskyi, M. Gaivoronskyi, N. Nyzhankivskyi, M. Kolessa, V. Barvinskyi, A. Hnatyshyn.

An implementation of west-european heritage basicly is composed on the choir compositions of big forms. In recent times in Lviv were sounded "High Mess" h-moll J. S. Bach, Oratorio "Seven Savior's words on the cross" J. Haydn, "Coronation Mess" V. A. Mozart, "Gala Mess" and the "Ninth Symphony" of L. van Bethowen, cantata "The First spring day" of Vien classic F. K. Mozart, "Mess Es-Dur" F. Shubert, "Requiem" Dzh. Verdi, "Stabat Mater" A. Dvorzhak, "Stabat Mater" F. Pulenk, "Te Deum" T. Kiliar.

While analyzing the trends of repertoires improvements it should be admitted a remarkable role, in the direction of its enrichment, creative collectives contacts with Ukrainian modern composers. Conventional for "Galicain Academic Chamber Choir" have become annual authors monographic concerts, that give the opportunity for panoramic review of choir creativity of different authors.

To such events belongs evening which includes the compositions of M. Skoryk, O. Yakivchuk, Y. Alzhnev, V. Stepurko, Ye. Stankovych, A. Kushnirenko, M. Datsko, R. Demchyshyn, V. Zubytskyi, O. Kozarenko, L. Dychko, B. Lyatoshynskyi.

Convectional for the collective have become the concerts of thematic direction. In particular, annual inspirations of musical projects "Christmas show", "An Old year is passing by, a New is coming", "Ukrainian Malanka", concerts devoted to Shevchenko's celebrations, honoring different significant events and prominent personalities. Recently such presentations also get a new stage embodiment. In particular a stage performing of compositions take place like a musical theatrical act, which promote the content and character of the composition.

Multidirectional of creativity communications of the collective we can see on the example of cooperation with the known conductors and famous musical institutions. All the major performances were headed by Illya Stupel, Kyrylo Karabets, Myron Yusypovych, Georg Kugi, Rolland Bader, Roman Revakovych. Close contacts connects the choir with symphonic orchestra of Lviv region philharmonic and its head conductor Volodymyr Syvohip, symphonic orchestra of musiacal agency "Da Capo" headed by Matias Georg Kendlinger. Thanks to such cooperation were performed the "Ninth symphony", a mess "C-Dur" L. van Bethowen, "Requiem" V. A. Mozart, "Requiem" Dzh. Verdi, "Carmina Burana", K. Orf and numerous masterpieces of world opera classic.

In general thanks to functioning in the format of tours, this collective demonstrates a high professional potential of Ukrainians. This is shown with the demands of foreign listeners that can be seen on the level of conducting concerts and their attendance. For understanding the dynamic of performances which were performed in the best European halls, we will give the summary data of such international cultural exchange during 2015. In particular its tour geography covered such German cities as: (Noibrandenburh, Leipzig, Berlin, Nurnberh, Munhen, Stuthart, Frankfurt on Main, Dortmund, Dusseldorf, Braunshveih, Hannover), Switzerland (Luzrn), Bern), Denmark (Kopengagen), Norway (Stawanger, Skien, Oslo), Finland (Helsinki). Also we should admit that the audience consisted of 1800 listeners.

Except the concerts "Galicain Academic Chamber Choir" prepared CD disks devoted to 150 anniversary of metropolitan Andriy Sheptytskyi: "Spiritual music of Viktor Stepurko", Chirstmas holy liturgy of Oleksandr Kozarenko", "High liturgy for mixed choir by Lesya Dychko", "Spiritual concert (requiem) by Myroslav Skoryk.

One of the significant Lviv conductors Zynovij Demzuh admitted that the art recognition of "Galicain Academic Chamber Choir" is first of all the result of inspirational, creative work of their director. Such person for many years is temperamental, hard working, intelligent, always in creative searching, national artist of Ukraine Vasyl Yatzenyak. Thanks to his work he reached identity and high professionalism in sounding. As well a doctor of art, professor O. Kozarenko noted: "a summary of many years activity of "Galicain Academic Chamber Choir" and intense work of national artist of Ukraine Vasyl Yatzenyak is created by him an original (and in some ways unique) life, open to innovations choir organism – "Galicain Academic Chamber Choir".

Keywords: choir, formation, repertoire, concerts, records, performances, composers*.

* Переклад Зоряни Нестайко.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 177–184
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 177–184

УДК 787.61.03(477)"178/18"

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА (КІНЦЯ XVIII–XIX СТОЛІТЬ)

Віктор ПАЛАМАРЧУК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства,
вул. Валова,18, Львів, Україна, 79008
e-mail: v-palamarchuk@yandex.com

Розглянуто гітарне мистецтво в Україні кінця XVIII–XIX століть. Висвітлено передумови його зародження, специфіку розвитку, чинники впливу на нього європейських гітарних традицій. Стаття також торкається питання співіснування двох типів гітар: шестиструнної і семиструнної. Особливу увагу у статті привернуто до творчих постатей Гаврила Рачинського та Марка Соколовського, визначних українських гітаристів окресленого періоду. Дано оцінку їх концертній та просвітницькій діяльності. Відзначено внесок композиторів Івана Хандошка (Хандошкіна) та Михайла Вербицького у популяризацію гітари на Слобожанській Україні та у Галичині, в Російській та Австро-Угорській імперіях.

Ключові слова: гітара в Україні, історія гітари, Іван Хандошко, Гаврило Рачинський, Михайло Вербицький, Марко Соколовський, професійна гітарна освіта.

Історія гітарного мистецтва в Україні – маловивчена сторінка національної музичної культури. Тим не менше вона варта ґрунтовних музично-джерелознавчих студій, популяризації та введення напрацьованих матеріалів у науковий обіг, навчальний процес та концертну практику.

Перші свідчення про гітаристів-виконавців в Україні датуються XVIII століттям. Гітароподібні інструменти, що були поширені в Україні у XVIII столітті називалися бандурками – це п'ятиструнні інструменти, зі строєм G–d–g–h–d[1] [1] [12, с. 33]. Ігор Рєхін у своєму нарисі "Варіації на тему Гітара в Росії" пише: "у другій половині XVIII століття в Росії (значна частина сучасної України в той час входила до складу Російської імперії. – *Прим. В. П.*) вже зустрічаються іспанські шестиструнні гітари з жильними струнами і англійські семиструнні гітари з металевими струнами" [8, с. 24]. Там само І. Рєхін зазначив, що існує дві правдоподібні версії появи гітари на території Росії, обидві "європейські": гітара була завезена з Польщі у XVII столітті або з приїздом до Петербурга італійської опери у 1735 році. Також він звернув увагу на те, що "у поширенні європейської музичної культури в Росії тих років значну роль відігравала відносно велика за чисельністю група німців, голландців, французів, італійців, що приїхали в основному у період царювання Петра Великого" [8, с. 24]. Західні провінції Російської імперії – Польща, Україна, Молдавія завдяки географічній близькості їх до Європи завжди перебували під впливом Заходу. Документальні підтвердження великої популярності гітари в Польщі датуються

[1] Цей стрій відповідає строєві російської семиструнної гітари D–G–H–d–g–h–d[1], якщо забрати в неї сьому і п'яту струни.

© Віктор Паламарчук, 2016

1609 роком [13]. Оскільки землі Галичини в той час входили до складу Польської держави, можна припустити, що галичани грали на гітарі вже у XVII столітті. За часів Габсбурзької імперії австрійські, німецькі та чеські музиканти брали участь у заснуванні й функціонуванні численних громадсько-культурних організацій, професійних музикантів-виконавців запрошували для музикування в домашньому колі та для навчання дітей. Гітарні традиції західних регіонів України початку XIX століття зазнавали європейських впливів також через концерти зарубіжних гастролерів, зокрема у Львові: італійського гітариста Андрійо (1824 року), Юліуса Плейснера (1828 року), у наступні десятиліття – Станіслава Щепановського [13].

Гітарист, віолончеліст, композитор і педагог Станіслав Щепановський (1811, Вроцержиж – 1877, Львів) вчився грі на гітарі в Единбурзі у Фелікса Горецького, а згодом – в Парижі у Фернандо Сора. Великий концертний тур, який здійснив Щепановський у 1840 році, охопив Францію, Англію, Німеччину, Росію, Туреччину, Іспанію[2] та Польщу, а після переїзду до Львова у 1852 році музикант гастролював містами Галичини, виступаючи при цьому не тільки як гітарист, а й як віолончеліст. При грі на гітарі С. Щепановський використовував нігті[3]. Серед гітарних композицій С. Щепановського є фантазії і варіації, а також твори в іспанському стилі (наприклад, "Арагонська хота") [17].

У 1826 році у Львові видавництвом Ф. Піллера був виданий перший твір яскравого гітариста Яна Непомуцена Бобровіча (1805–1881), якого сучасники називали одним із кращих гітаристів епохи, а Ф. Ліст – "Шопеном гітари". Я.-Н. Бобровіч виступав з сольними концертами, а також разом з відомою піаністкою Кларою Вік [17]. Гру на гітарі він опановував під керівництвом славетного М. Джуліані. Крім понад 40 композицій, у доробку Я.-Н. Бобровіча переклад фортепіанного концерту Клари Вік, транскрипції чотирьох мазурок Фридеріка Шопена для двох гітар, "Великі варіації" за дуетом з опери В. А. Моцарта "Дон Жуан" та перероблена версія Школи Ф. Каруллі, яка вийшла у 1834 році французькою і німецькою мовами [12, с. 47; 19].

У міському середовищі західної частини України у XIX столітті навчання і ансамблеве музикування на гітарі, мандоліні, цитрі, сербських, угорських та українських народних інструментах відбувалося переважно в межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників того чи іншого інструмента, у середовищі освічених аматорів та духовенства. У Львівській духовній семінарії отримав освіту визначний діяч української культури, основоположник "Перемиської" композиторської школи і, за висловом В. Сидоренко, "найвизначніший представник галицького гітарного мистецтва, позначеного стилістикою бідермаєру" Михайло Вербицький (1815–1870) [11]. "Для вихованців Львівської греко-католицької семінарії невід'ємною ознакою естетичного вишколу було добре володіння гітарним виконавством" [13]. Основи гри на гітарі М. Вербицький опановував під керівництвом свого старшого товариша Іоана Хризостома Сінкевича. Згодом М. Вербицький не тільки грав і компонував для гітари, а й викладав гру на ній, створив невеликий посібник гітарної гри під назвою "Поученіє Хітары ведле Мих. Вербицкого"[4], який розраховано на початківців. У ньому викладено елементарні відомості з нотної грамоти, пояснено музичну термінологію, описано основні способи гри на гітарі. До практичної частини посібника увійшли різні за формою

[2] На гастролях в Іспанії С. Щепановський був разом з Ф. Лістом та Л. Моро-Готтшалком [12, с. 47].

[3] Відомо, що Ф. Сор, у якого вчився С. Щепановський, упереджено ставився до використання нігтів при грі на гітарі.

[4] Цей посібник залишився у вигляді рукопису.

та жанровим нахилом (вальс, козачок) вправи для засвоєння різних видів техніки [13]. Затребуваність М. Вербицького у якості викладача гітари свідчить про популярність цього інструмента серед тогочасних галичан.

Рукописна збірка "Guitarre №16" на сьогодні є єдиним збереженим авторизованим свідченням камерного (зокрема гітарного) стилю М. Вербицького. Вона складається з 32 п'єс, з яких 14 – інструментальних і 18 – для голосу з акомпанементом гітари [15]. У збірці М. Вербицький не цурається запозичення тем для адаптації їх за своїм задумом. Наприклад, тут ми зустрічаємо Серенаду Ф. Шуберта для голосу з акомпанементом гітари з українським текстом "Чулим серцем тя благаю". У перших двох розділах твору №4 з цієї збірки під назвою "Variazioni" добре знайомий з творчістю Л. Леньяні впізнає ор. 10 цього видатного італійського гітариста. Однак М. Вербицький не просто запозичив, він переосмислив оригінал: узявши тему (Scherzo) та першу варіацію він розвинув їх абсолютно по-іншому. "Гітарна збірка "Guitarre №16" засвідчує, що формування М. Вербицького-гітариста нерозривно пов'язане з розвитком гітарного мистецтва Австрії першої половини XIX століття, до складу якої входила Галичина" зазначає В. Сидоренко [12, с. 73].

В Україні, як і в Росії, співіснували два різновиди гітари: класична шестиструнна і російська семиструнна. Визначальні органологічні особливості російської семиструнної гітари: "кузов іспанської або французької гітари у вигляді цифри 8, радіусований (опуклий) гриф англійської гітари, але з числом ладів більше 12, сім одинарних жильних струн, стрій по мажорному тризвуку G-dur з нижнім басом D" [16]. Російський дослідник Костянтин Ільгін зазначив, що, семиструнна гітара "була поширена тільки на території Росії, і тільки в якості винятку – за кордоном, де фігурувала лише в російських громадах". Далі він написав: "Жоден з цих видів гітари неможливо визнати другорядним, хоча співвідношення між ними значно мінялося протягом всього часу […]. XIX століття можна назвати століттям семиструнної гітари" [3].

Зокрема, семиструнною гітарою володів видатний скрипаль-віртуоз, українець за походженням, Іван Євстафійович Хандошко (у російській версії Хандошкін) (1747–1804). Автор "Нарису історії семиструнної гітари" М. А. Стахович так висловився про музику, яку написав І. Хандошко для семиструнної гітари: "гітарні ноти Хандошкіна вдалося мені бачити один тільки раз, років дванадцять тому, в Малоросії у м. Пирятині у п. штатного доглядача тамтешнього училища, який грав раніше на гітарі; це одні з кращих творів, які коли-небудь були написані для нашого інструменту" [14, с. 4].

Майстерно грав на семиструнній гітарі український скрипаль, композитор, диригент і педагог Гаврило Андрійович Рачинський (1777–1843). Г. Рачинський народився в Новгороді-Сіверському (нині Чернігівська область), де оволодів основами музичної теорії, грою на скрипці та інших інструментах під керівництвом свого батька – композитора Андрія Андрійовича Рачинського, який свого часу був регентом капели єпископа львівського Л. Мелецького та регентом Придворної капели гетьмана К. Разумовського. У 1789–1795 роках Г. Рачинський отримав освіту у Києво-Могилянській Академії, після чого переїхав жити до Москви, де навчався у Московській університетській гімназії і згодом працював учителем вищих музичних класів.

Окрім Москви, Г. Рачинський виступав з концертами в Калузі, Твері, Орлі, Курську, Нижньому Новгороді і деяких інших великих містах, а 20 травня 1828 року вперше виступив у філармонічному залі Санкт-Петербурга. Він був одним із

перших українських інструменталістів, які концертували не лише в таких великих містах, як Київ, Полтава, Харків, але й у провінційних містах України. Особливий успіх мало виконання Г. Рачинським власних варіацій на російські, українські та польські народні пісні.

Композиції Г. Рачинського для семиструнної гітари вважаються втраченими. Серед них фантазія "На березі Десни", варіації на тему "Вечор я был на почтовом на дворе", ще 10 п'єс: російська пісня "Я по цветикам ходила" з варіаціями, російська пісня "Молодка, молодая" з варіаціями, вальс, марш, фантазія та п'ять полонезів. Вказані 10 творів автор мав намір видати у 1817 році й опублікував оголошення про передплату на них, але твори не були видані [4, с. 1464–1465]. У 1839 році музикант повернувся на Батьківщину до Новгород-Сіверського, де й провів останні роки життя [7].

Г. Рачинський та І. Хандошко були особисто знайомі з одним із найвидатніших російських гітаристів-семиструнників Андрієм Осиповичем Сихрою [4, с. 1692]. У своєму Бібліографічному і термінологічному словнику гітаристів Д. Прат стверджує, що І. Хандошко вивчав гітару під його керівництвом [18]. Це твердження виглядає дискусійним. Відповідно до однієї з версій походження російської семиструнної гітари[5], її винайшов саме А. Сихра 1793 року у Вільно [16]. Якщо прийняти цю версію за основну і врахувати, що А. Сихра переїхав до Москви близько 1795 року[6], а І. Хандошко помер у 1804 році, то можна зробити висновок, що А. Сихра справді міг вчити його грі на цьому інструменті. Відповідно, І. Хандошко грав на гітарі не більше ніж останні 9 років свого життя. Щоправда, він після 1787 року і вже до самої смерті жив у Петербурзі, а напостійно до Петербурга А. Сихра переїхав з Москви пізніше[7]. Отже, спираючись на наявну інформацію, не можна ані підтвердити, ані спростувати навчання І. Хандошка грі на гітарі А. Сихрою, це питання потребує подальшого дослідження.

Гордістю української гітари є видатний музикант, гітарист-віртуоз Марко Данилович Соколовський (1818–1883). Його виконання викликало непідробний подив і серйозний інтерес до гітари найосвіченіших музикантів і критиків. По суті, він – перший гітарист не тільки України, а й усієї Російської імперії, ім'я якого стало відомим за кордоном. Більшість джерел вказує на те, що М. Соколовський народився близько Житомира[8]. Вже у шестирічному віці Марко не розлучався з маленькою гітарою, а пізніше, після переїзду сім'ї до Бердичева, оволодів основами гітарного виконавства, послуговуючись творчими методами М. Джуліані, Л. Леньяні, І. К. Мерца та інших. Також він навчався гри на фортепіано, скрипці та віолончелі. 26 травня 1841 року у віці 23 років М. Соколовський дебютував у Житомирі, виконавши концерт e-moll Ф. Каруллі.

Після виступів у Житомирі, Вільно та Києві, він виступив у Москві. Розквіт таланту М. Соколовського припав на часи, коли блиск гітари встиг померкнути, а надзвичайно популярна раніше семиструнна гітара вже стала на той момент

[5] Питання походження російської семиструнної гітари все ще залишається відкритим.

[6] Точна дата приїзду до Москви невідома, однак в якості орієнтиру можна скористатися датою публікації фантазії на тему російської народної пісні «Чем тебя я огорчила» московського учня А. Сихри В. Алфєр'єва – 1797 року. Для отримання підготовки, що достатня для компонування і публікації власних творів, В. Алфєр'єву знадобилося як мінімум 2 роки [16].

[7] Час переїзду А. Сихри до Петербурга точно не відомий, але не пізніше 1813 року, про що свідчить оголошення про продаж його нот із зазначенням його петербурзької адреси. У 1811 році Петербурзькою фірмою Пеца був виданий «Noveau Journal» А. Сихри [4, с. 1690].

[8] В. Сидоренко уточнила: у м. Погребище Вінницької області [12, с. 35].

знаряддям дилетантів, тому звістка про його концерт на гітарі здивувала сучасників. У рецензії на його московський концерт 1847 року читаємо образне пояснення занепаду гітари: "часи пройшли, семиструнна гітара загинула в суспільній думці за те, що під звуки її біля воріт дівчата стали гризти горіхи. На щастя, гітара Соколовського однією струною менша, а це вже багато в музичному значенні цього інструмента" [4, с. 1775; 6, с. 196]. На той момент у концертному середовищі Москви гітара вже була настільки забутою, що у рецензії на московський концерт М. Соколовського 1852 року навіть додано: "гітара Соколовського іспанського строю дотепер ще не була у використанні у Росії" [6, с. 198]. Отже, виступ М. Соколовського в ті роки з концертом на гітарі виглядав як справжній подвиг. Проте рецензенти одностайно із захопленням висловлювалися про гру видатного артиста, барвисто описуючи його надзвичайну майстерність і теплий прийом його слухачами.

8 березня 1857 року відбувся концерт на сцені Шляхетного зібрання, – у той час найбільшого концертного залу Москви. На цьому концерті було понад тисяча слухачів [9, с. 12]. Учасниками його концертів були відомий співак і композитор С. С. Гулак-Артемовський та одинадцятирічний Микола Рубінштейн – піаніст і майбутній директор Московської консерваторії. Концерти М. Соколовського в Москві були майже щорічними і супроводжувалися незмінним успіхом, у рецензіях його порівнювали з Джуліані і Леньяні [2, с. 53].

У 1858 році М. Соколовський розпочав гастрольну діяльність за кордоном. Його концерти в залі Віденської консерваторії були схвалені найсуворішими цінителями музики. Відомий німецький критик Е. Етінгер називав М. Соколовського "Байроном гітари" і писав, що його гра "вселить життя навіть в камінь" [9, с. 12]. Після Відня М. Соколовський виступав у Варшаві, Вільно, Ковно (тепер Каунас), Мінську, інших литовських і білоруських містах. У 1863–1868 роках він з тріумфом виступав у Вісбадені, Парижі, Лондоні, Берліні, Брюсселі, Дрездені, Мілані, Кракові, Варшаві. Ці виступи принесли йому славу одного з найвидатніших майстрів гри на гітарі. У Німеччині його називали "великим артистом", у Франції – "Паганіні гітари", в Англії – "королем гітари", у Польщі "Костюшко гітаристів". 25 січня 1869 року М. Соколовський дав концерт у Москві у переповненому залі Великого театру. Після повернення до Росії музикант продовжував концертувати і займався педагогічною роботою[9]. Великі суми, отримані від концертів, він витрачав на підтримку інших музикантів, здебільшого на їхню освіту. Навіть в останні роки життя, припинивши концертну діяльність і відчуваючи брак коштів, він фінансово забезпечував одного з вихованців консерваторії.

Репертуар, із яким М. Соколовський виступав у концертах, був досить різноманітним і охоплював, зокрема, твори європейських гітаристів-композиторів. "Як інтерпретатор кращих творів великих композиторів Соколовський не мав собі рівних. Джуліані, Леньяні, Мерц, Регонді, Каруллі знаходили в ньому блискучого виконавця своїх творів" зазначив В. Русанов [6, с. 205]. Іноді він, вбачаючи можливість вдосконалення творів інших авторів, вносив до них деякі зміни, писав

[9] Про учнів М. Соколовського мало відомостей. Один з них – Михайло Васильович Полупаєнко (1848–1902) попри те, що був за освітою лікарем, грав на шести та семиструнній гітарах, писав музику для гітари, був діяльним концертантом: у Києві на початку 1870-х років М. Полупаєнко неодноразово виступав у концертах, згодом концертував разом з відомим гітаристом Деккер-Шенком у Петербурзі, Воронежі, Харкові, Юзовці (тепер Донецьк). До зустрічі з Соколовським він вчився у харківського гітариста Бірюкова. [5].

варіації, дописував партії додаткових інструментів, у результаті чого з'являлися дуети, тріо, квартети, твори для гітари з оркестром. Схильність М. Соколовського до експериментів проявилася також у його прагненні до удосконалення інструменту: на його замовлення видатний австрійський майстер Шерцер виготовив сімнадцятиструнну гітару, що мала 6 струн у класичному строї і 11 додаткових на другому грифі, які можна було використовувати тільки відкритими[10].

Далекоглядний музикант М. Соколовський вже за тих часів відчував потребу академізації професійного гітарного виконавства і наполегливо клопотав про відкриття класу гітари в Московській консерваторії. Але цю пропозицію тодішній її директор М. Рубінштейн відхилив. Залишається лише припускати, як би склалася історія гітари, якби М. Рубінштейн прийняв тоді інше рішення. Відмова у відкритті класу була дуже болісною для нього і він до самої смерті не зміг з цим змиритися. Однак згодом, у 1883 році[11] за підтримки того ж М. Рубінштейна, клас гітари було відкрито при музичних класах Курського відділення Російської музичної спілки, де безоплатно взяв на себе викладання Юлій Михайлович Штокман (1839–1905). Учні Ю. Штокмана неодноразово з успіхом виступали публічно на обов'язкових музичних вечорах і концертах, але похилий вік і слабке здоров'я змусили Ю. Штокмана залишити ці заняття і клас було закрито [10, с. 101].

На надгробному пам'ятнику видатного музиканта на Віленському кладовищі Расу написано: "Марк Соколовський. Знаменитий європейський гітарист. 25 грудня 1883 р. 65 років від народження".

Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що гітарна традиція в Україні під час свого становлення у XVIII–XIX століттях зазнавала європейських впливів, що було зумовлено, зокрема, географічним положенням України. Значну роль у розвитку гітари на Заході України відіграла діяльність європейських гітаристів. В Україні співіснували два різновиди гітари: класична шестиструнна і російська семиструнна зі строєм D–G–H–d–g–h–d^1. Кожен із цих різновидів мав своїх видатних діячів, однак найяскравішою постаттю в історії українського гітарного виконавства став М. Соколовський. У процесі свого виконавського становлення він спирався на європейські гітарні традиції і прагнув академізації професійного гітарного мистецтва та створення потужної школи, професійної гітарної освіти.

Список використаної літератури

1. *Волков В*. Лучшие гитаристы России в "Аккорде" // Гитаристъ.– Москва, 2005. – № 1. – С. 1–2.

2. *Вольман Б*. Гитара и гитаристы: Очерк истории шестиструнной гитары. – Ленинград : Музыка, 1968. – 188 с.

3. *Ильгин К. В*. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. – Санкт-Петербург, 2003.

4. Классическая гитара в России и СССР. Биографический музыкально-литературный словарь-справочник русских и советских деятелей гитары / сост. Яблоков М. С. – Екатеринбург : "Русская энциклопедия", 1992. – 2108 с.

[10] Сучасник М. Соколовського М. П. Макаров (1810–1890) також використовував інструмент з додатковими струнами: 6 струн у класичному строї і 4 додаткових басових на другому грифі [1, с. 1].

[11] Рік смерті М. Соколовського.

5. М. В. Полупаенко: Автобиография // Интернациональный союз гитаристов: Сообщения Интернационального союза гитаристов за 1900–1901 г. – Москва : Типо-литография А. В. Васильева и К°, 1902. – С. 84–85.

6. М. Д. Соколовский: Исторический очерк В. А. Русанова // Интернациональный союз гитаристов: Сообщения Интернационального союза гитаристов за 1900–1901 г. – Москва : Типо-литография А. В. Васильева и К°, 1902. – С. 195–207.

7. Рачинский, Гавриил Андреевич. Большая биографическая энциклопедия. [Электронный ресурс] / Академик. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/105956/Рачинский.

8. *Рехин И*. Вариации на тему Гитара в России: Субъективные заметки о путях развития гитары с точки зрения композитора / Игорь Рехин // Гитаристъ. – Москва, 2004. – № 1.– С. 24–29.

9. *Римкявичюс Ю*. Легендарный певец гитары / Ю. Римкявичюс // Музыкальный альманах. Гитара.– Москва : Музыка, 1989. – Вып. 1. – С. 12–13.

10. *Русанов В*. Музыкальное обозрение / В. Русанов // Гитаристъ. – Москва, 1905. – № 3. – С. 81–85.

11. *Сидоренко В. Л*. Галицька гітарна традиція XIX століття (Виконавство та творчість) / В. Л. Сидоренко // Студії мистецтвознавчі. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2009. – Ч. 2 (26). – С. 18–22.

12. *Сидоренко В. Л*. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 / В. Л. Сидоренко // ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2009. – 231 с.

13. *Сидоренко В. Л*. Особливості формування гітарної традиції в західних областях України / В. Л. Сидоренко // Вісник Прикарпатського університету.. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 130–135. – (Серія Мистецтвознавство ; вип. 15–16).

14. *Стахович М. А*. Очерк истории семиструнной гитары / М. А. Стахович // Москвитянин, учено-литературный журнал.– Москва : В типографиях В. Готье и Степановой, 1854. – Т. 4.

15. Твори Михайла Вербицького для гітари “Guitarre № 16” / редактор-упорядник Сидоренко В. Л. – Львів : Ліга-Прес – 2008. – 117 с.

16. *Тихонравова А. В*. Три версии происхождения русской семиструнной гитары [Электронный ресурс] / А. В. Тихонравова, С. Н. Тихонравов / История гитары в лицах. – Режим доступа : http://www.guitar-times.ru/pages/documents/7string.htm

17. *Powroźniak J*. Gitarren-Lexikon / J. Powroźniak. – Berlin : Verlag Neue Musik, 1979, 1980, 1986. – 236 s.

18. *Prat D*. Diccionario de Guitarristas (Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarristas, guitarreros) / D. Prat. – Buenos Aires : 1934 (reprint 1988). – 470 p.

19. *Zuth J*. Handbuch der Laute und Gitarre / Jozef Zuth. – Georg Olms Verlag, 1972. – 296 p.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 21.03.2016

SOME ASPECTS OF UKRAINIAN GUITAR ART ORIGIN AND DEVELOPMENT (END OF THE 18th- END OF THE 19th CENTURIES)

Victor PALAMARCHUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: v-palamarchuk@yandex.com

There are two versions of guitar appearance in the Russian Empire. First version is that the instrument was imported from Poland in the 17th century. According to another version guitar came from Italy in 1735. In Ukraine the first mentions of guitar players are dating the 18th century. Two types of guitar coexisted in Ukraine: classical six-string and seven-string Russian with tuning D–G–H–d–g–h– d^1. Among well skilled performers on the seven-string guitar are Ivan Handoshko (1747–1804) and Havrylo Rachinsky (1777–1843).

Guitar playing tradition in the Western Ukraine in 19th century was influenced by European guitar players. Such as: foreign touring concerts, professional musicians whom where invited for playing in the family circle, who were guitar teachers for children. A significant representative of the Halychyna (Galician) guitar art is Mikhailo Verbyts`ky (1815-1870). Becoming him as a guitar player is closely related with guitar art of Austria and it`s development in earlies of 19th century.

The most outstanding musician and virtuoso in Ukrainian guitar art of 19th century is Mark Danylovych Sokolovs`ky (1818-1883). His concerts geographically covered almost all of Europe. His repertoire included not only the compositions of famous European guitar composers, but also his own compositions and arrangements. Sokolovs`ky was engaged in teaching activities too and even made an attempt to open a guitar class at the Moscow Conservatory. M. Sokolovs`ky's guitar art confirms the connection of Ukrainian and European guitar traditions.

Keywords: guitar in Ukraine, guitar history, Ivan Handoshko, Havrylo Rachinsky, Mikhailo Verbyts'ky, Mark Sokolovs'ky, professional guitar education.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 185–198
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 185–198

Е Т Н О М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 78.03(477)(092)+398.8(100)

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА СПАДЩИНА ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОРІЧЧЯ

Володимир СИВОХІП

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування,
вул. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79602
тел.: 050-663-00-57, e-mail: spilka@mail.lviv.ua

Розглянуто значення та місце фольклористичних досліджень Зиновія Лиська в контексті становлення українського етномузикознавства, зокрема, – на прикладі його фундаментальних праць “Формальна побудова українських народних пісень” та “Українські Народні Мелодії”, виділено основні методи дослідника для класифікації народної творчості та аналізу фольклорних джерел.

Ключові слова: народна творчість, систематизація мелодії, етномузикознавство, формоутворення, фольклористична школа.

Праця Зиновія Лиська на ниві етномузикознавства до сьогодні ще не стала органічною частиною в процесі розвитку фольклористичної думки в Україні. Вважаємо, що науковий доробок З. Лиська в царині фольклористики мав би знайти належне місце у контексті розвитку класичної етномузикології першої половини XX сторіччя (Осип Роздольський, Станіслав Людкевич, Філарет Колесса, Климент Квітка) та упродовж найновішої доби приблизно від 1960–1970-х років (Володимир Гошовський, Софія Грица, Анатолій Іваницький, Богдан Луканюк). У діаспорній же науці Зиновій Лисько, властиво, єдиний достойно представляв перед світовою громадськістю українську музичну фольклористику як один із тогочасних її лідерів.

У Галичині, як відомо, з початку XX століття активно виступили з власними дослідженнями народної творчості визначні вчені Ф. Колесса та С. Людкевич, які, властиво, заклали міцний фундамент для подальшого розвитку української музичної фольклористики. Саме їхні основоположні принципи збирання та систематизації творів усної традиції стали для З. Лиська-фольклориста визначальними.

Праця його, проте, на цьому ґрунті не була постійною і визначалася перш за все обставинами та вимогами часу. І якщо в перший – львівський – період своєї музикознавчої діяльності, коли українське етномузикознавство займало передові європейські позиції, він лише епізодично студіював народну творчість, то перебування в еміграції (з 1944 року) стало для нього періодом активних пошуків саме як етномузиколога, а результати його праці значною мірою доповнюють “білі плями”, що утворилися через засилля офіційних ідеологічних догм в українській радянській музичній фольклористиці.

© Володимир Сивохіп, 2016

Львівський період фольклористичної діяльності: становлення та перші здобутки

Перші кроки становлення молодого науковця-фольклориста пов'язані з його збирацькою діяльністю. Вона не була довготривалою і фактично збіглася з роками його навчання у Львівському університеті. Саме тоді, здобувши перший практичний досвід збирача народної творчості, З. Лисько сформував свої основні принципи збирацької роботи, які в майбутньому матимуть вплив на власну методологію вже наукової, дослідницької роботи.

Польові дослідження він проводив на рідних теренах – у батьківському селі Ракобути, куди систематично виїжджав на літні канікули, починаючи з 1913 року, та робив записи народних пісень. Згромадивши достатню кількість цікавого та різножанрового матеріалу, З. Лисько уклав "Рукописний збірник українських народних пісень, записаних в роках 1913–1921 в с. Ракобути, пов. Кам'янка, Галичина", який тепер зберігається в архіві З. Лиська в США. Укладанням цієї збірки молодий дослідник певною мірою наслідує традиції збирацької роботи, які започаткували Остап Нижанківський, Володимир Гнатюк, Осип Роздольський, Іван та Філарет Колесси ще наприкінці XIX сторіччя. Саме на зламі століть відбувається загальне патріотичне піднесення галичан, які активно долучаються до народознавчої роботи. Тоді збір фольклорного матеріалу вже не зводився винятково до ужиткових потреб, а ставав джерельною базою для наступного його наукового опрацювання. Згодом, це нове молоде покоління фольклористів принесе світову славу українській науці.

Для З. Лиська, з огляду на певні історичні обставини, цей перший наочний результат збирацької праці не мав продовження. Проте, зразки усної народної творчості, які він зібрав, були неодноразово використані у подальшій етномузикознавчій діяльності. Зокрема, на підставі аналізу гаївок, які кількісно переважають у "Рукописному збірнику...", створено праці "Давність веснянкових мелодій" та "Античні елементи в українській народній пісенності", про що йтиметься далі. Допоміжним матеріалом ставали ці записи і при написанні узагальнених теоретичних праць. Зрештою, всі ці мелодії З. Лисько потім опублікував у своєму зібранні "Українських народних мелодій".

Варто відзначити, що у своїй композиторській діяльності З. Лисько часто використовував народний мелос за вихідний пункт своєї творчості. Будучи композитором модерного напряму (в масштабах української музики), він створив низку мистецьких опрацювань українських народних мелодій, у тім числі і власноруч записаних. Саме такі з них, як "Питалася мати дочки", "Ой, Див, Ладо", "Ой, зацвіли фіялоньки", "Не стій, вербо", "Ой, хо-хо!", "Ой, гаївку красно грають", хоч і залишалися маловідомими та невживаними в широкій концертній практиці, водночас є професійними зразками у сфері музичної обробки народної пісні.

Подальша праця З. Лиська на ниві музичної фольклористики продовжується в двох напрямах. З одного боку, це різні студії з етномузикології, з іншого ж – збір матеріалу та закладення теоретичних підвалин у справі систематизації народнопісенних джерел із метою їх подальшого використання при складанні власного зібрання "Українських народних мелодій". У цьому, другому напрямі своїх пошуків, дослідник став вже на добре прокладену стежку знаними світилами етномузикознавчої думки. Адже від початку XX столітт дехто з дослідників намагається виробити та уніфікувати єдині принципи класифікації зібраного пісенного матеріалу для подолання труднощів, що

“випливають з самого характеру народної пісенної творчості, яка перебуває в стані постійного перетворення” [3, с. 37].

Ще на початку сторіччя фінський дослідник-етномузиколог Ільмарі Крон запропонував свою методику для систематики народних мелодій, вироблену ним на основі вивчення фінського мелосу. Суть його класифікації зводиться до групування народнопісенних джерел за їхніми структурними ознаками. У випадку фінських народних пісень – це, переважно, чотиричастинні побудови з такою ж кількістю каденцій, і саме ці каденції визначальні для І. Крона при упорядкуванні ним багатотомного видання.

Дещо змодифікував цю систему та пристосував її до композиції угорських і румунських народних пісень відомий учений-фольклорист Бела Барток. На українському ґрунті принципи систематики народнопісенних джерел заклали класики українського етномузикознавства Філарет Колесса та Климент Квітка. Їхня методика, очевидно, посередня між І. Кроном і Б. Бартоком, визначається як жанрово-тематичними ознаками, так і структурно-типовими формами пісенного вірша. Ф. Колесса відходить від розподілу пісень за змістом і втілює принцип систематики народно-пісенної творчості за формальними (структурними) ознаками, зауважуючи, що цей метод “був ним перейнятий у фінського композитора і дослідника народних пісень Ільмарі Крона” [3, с. 37].

Не ввійшли, на жаль, у ширший науково-практичний обіг подібні принципи класифікації та систематизації народнопісенних джерел за їхньою ритмічною структурою (виконаних у межах окремих жанрів), які запропонував С. Людкевич у його двотомному зібранні “Галицько-руські народні мелодії”, видані у Львові в 1906–1907 роках [10].

На цім ґрунті, вже вивіренім і часом, і практичними здобутками, постає чи не найвагоміша серед теоретичних студій З. Лиська окресленого періоду – праця “Формальна побудова українських народних пісень”, що з’явилася друком в журналі “Українська музика” протягом 1939 року. Появі розвідки З. Лиська передувала праця з 1930 року визначного німецького музиколога Ганса Мерсмана “Основи музичних досліджень народної пісні” [15]. Власне, будучи протягом 1920-х років завідувачем архіву народної пісні в Берліні, німецький учений у своєму дослідженні намагається вийти за межі вузької системи Крона–Бартока і створити уніфікований принцип класифікації та каталогізації багатотисячного зібрання народних мелодій з перспективою їх подальшого опрацювання. Його принципи типологізації мелодій та створення допоміжних каталогів-покажчиків були, очевидно, враховані З. Лиськом і, безперечно, вжиті в його подальших систематизаційних пошуках.

Звертаючи увагу на важливість методологічних засад розвідки “Формальна побудова українських народних пісень”, зупинимося на ній детальніше. Отож, першочерговим завданням цього дослідження, за визначенням автора, є прагнення виокремити складові частини й основні формальні структури українських народних пісень та визначити, якими методами ці структури складають музичні форми вищого порядку. Окреслює дослідник і свою мету, яка “не має претензії запроваджувати якусь нову систему для сталої класифікації народних пісень, на зразок Ільмарі Крона чи Бели Бартока, а... кинути тільки трохи світла на цю недоторкану ще ділянку і заохотити нею інших дослідників до глибших і основніших студій” [9, с. 34].

У своїй праці З. Лисько на основі детального аналізу українських народнопісенних джерел запропонував новий принцип їхнього упорядкування – за архітектонічною структурою: від найпростіших форм – мотиву, фрази – до складних, типу подвійного

чи потрійного періоду. В такій послідовності він також убачав, очевидно – умовно, певні етапи історичної еволюції пісенних жанрів: від прадавніх, найпримітивніших ритмічних форм дохристиянської архаїки до більш сучасних, розвинених форм.

Вихідним засадничим положенням дослідження є визначення ролі метрики кожної пісні, тобто тактовий поділ народної мелодії. З. Лисько взяв за основу музичний ритм, чи, властиво, метр, невипадково, трактуючи його як найсуттєвіший первісний музичний елемент, що існував від самих початків цього мистецтва. Саме в метроритмічному розгортанні архітектоніки народної пісні дослідник убачав етапи історичної еволюції, які проходила народна, зокрема, українська пісня.

Отож, класифікаційна система музичних форм народної пісні у З. Лиська має такий вигляд:

I. Мотив. Найменша, неподільна частина мелодії, що її схоплюємо безпосередньо, в одному моменті музичної концентрації. В народній пісні все зводиться до одноманітного повторювання цього єдиного мотиву. Ці пісні є останками прадавніх мелодико-ритмічних формул, що повторювалися в безконечність, але у випадку українських народних пісень кожне повторення виповнюється завжди новими, черговими колінами або віршами тексту.

II. Фраза. Ця група ґрунтується в більшості випадків на багаторазовому повторюванні або того самого мотиву, або певної ритмічно-мелодичної формули. Ця формула, власне – фраза, найчастіше має одну – виразну мелодичну лінію. На відміну від мотиву, вона є багатша і довша, простягається на два або й на три такти, має метричні кульмінації і закінчується певною цезурою.

III. Ланцюг мотивів з каденцією. Рідко вживана форма, коли первісно повторюваний мотив залишається незмінений, але після кількаразового його повторення приходить мелодична каденція і, відповідно, відбувається мелодичне завершення мелодичного матеріалу і ритмічно-мелодичне закінчення цілого ланцюга мотивів.

IV. Ланцюг фраз із каденцією. Аналогічна до попередньої форма, де фрази щораз виступають у нових варіантах, чергуються між собою, є ніби перехідною формою між мотивом і справжнім музичним реченням.

V. Речення. Перша більша музично-ритмічна одиниця – форма чітко скристалізована, з ясною провідною думкою і з виразною каденцією, чи мелодичною, а в багатоголоссі навіть гармонічною. Два голосні типи речень: двофразові і трифразові, а поміж ними – різні форми, комбіновані з фраз і мотивів.

VI. Ланцюг речень. Перехідна форма досить великої групи народних пісень, що складається з кількох речень, поєднаних між собою часто механічно, без внутрішнього музичного зв’язку. Як і у випадку з ланцюгом фраз, ця форма є як перехідна до більш досконалої, тобто до періоду.

VII. Сполука двох мотивів.

VIII. Повторювання мотиву + речення.

IX. Речення + повторювання мотиву. Також перехідні форми до періоду, в основі яких є своєрідні механічні повторення, що виявляють певний внутрішній зв’язок і роблять натяк на музичну форму, близьку до періоду.

X. Період. Поєднання в одну цілість двох чи більше споріднених щодо змісту речень. Таке поєднання, яке має свої цезури та каденцію, досягається послідовним розвитком змісту, тобто розвитком однієї музичної думки.

XI. Ланцюг періодів. Також перехідна форма, якій властива досить широка внутрішня розбудованість та механічне поєднання дрібніших структур. Це ніби

декілька пісень-періодів, які не мають особливо глибокого внутрішнього музичного зв'язку, те саме як і ланцюг фраз, ланцюг речень.

XII. Подвійний період. Одна з найбільших форм, що складається з двох споріднених щодо змісту періодів, які з'єднують між собою одну більшу замкнену цілість. Очевидно, що під оглядом ритмічно-мелодичним дослідник визначає велику кількість типів подвійних періодів.

XIII. Потрійний період. Аналогічна до попередньої, найбільш розбудована форма, яка складається з трьох періодів, взаємно між собою підпорядкованих.

Отож, проаналізувавши всі музичні форми українських народних пісень, дослідник поставив перед собою перше питання, які з них у сучасному стані народної творчості є панівні, а які другорядні. У першу чергу вирізняються форми головні, такі як мотив, фраза, речення, період, подвійний період, потрійний період та побічні, такі як ланцюг мотивів із каденцією, ланцюг фраз із каденцією, ланцюг речень і т. д. Отже, саме в такому принципі аналізу та систематизації музичних форм З. Лисько бачив першооснову в дослідженнях народнопісенних джерел. Щойно пізніше, він вважав, можна студіювати інші сфери – мелодику, музичну ритміку, метрику, гармонію і тексти, і в цілісності всіх цих ділянок він бачив повний і вичерпний аналіз народнопісенної творчості. Таким способом З. Лисько звів усі свої спостереження над формальною будовою народномузичного твору винятково до метрики кожної пісні, тобто її тактового поділу. На цьому принципі і вивів він свою оригінальну методику систематизації народнопісенних джерел, ґенеза яких простежується від найдавніших і найпростіших інтонаційних та формотворних типів до найскладніших мелодико-ритмічних структур.

Відзначимо, що праця "Формальна побудова українських народних пісень" і на сьогодні може складати винятковий науковий інтерес. Адже ідеї З. Лиська, що формувалися у 1930-ті роки, відкривали нові ракурси у пошуках основ для систематизації народної пісенності на основі еволюції стилістичних процесів – від найпростіших типів інтонування до найскладніших форм епічної народнопісенної творчості.

Проте, незважаючи на важливість цієї фольклористичної студії, жодного розголосу свого часу вона не отримала, оскільки події 1939-го року і подальша німецька окупація створювали не найсприятливіші умови для розвитку української музичної фольклористики. З. Лисько, вже як емігрант, самотньо продовжував втілювати в життя викладені ним наукові засади, лишень на чужих теренах.

Фольклористична діяльність З. Лиська періоду еміграції: визначні звершення

Власне наступний, еміґрантський період у житті З. Лиська стає для нього часом активної праці саме як етномузиколога, результатом якої стало створення низки спеціальних студій про українську народну пісню.

Передусім варто тут згадати спеціально замовлений для Енциклопедії Українознавства огляд про українську народну музику, що є вимовним свідченням визнання його авторитету, як фольклориста. Водночас лаконічний за формою, але об'ємний за змістом, матеріал З. Лиська поряд із працею Ф. Колесси "Характеристика української народної музики" залишається надзвичайно суттєвим інформаційним джерелом про народну музику і до сьогоднішнього дня.

Враховуючи аналіз найдавніших обрядових пісень (колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські й обжинкові пісні, хрестильні та похоронні – всі вони є залишками прадавнього культу), З. Лисько підсумував, що історичний розвиток

української народної музики йшов у напрямі поширення мелодичного об'єму (ambitus) секунди – терції до об'єму октави і більше, що з формального боку менш-більш відповідає розвитку від короткого примітивного мотиву до періоду і складніших формоутворень.

Визначальним для обох учених є також використання порівняльного методу дослідження народної музики, який із початку XX сторіччя почав широко використовуватися у світовій етномузикології – тобто питання музичної стилістики, взаємодія різних форм і типів мелодії розглядається в контексті розвитку подібних явищ ширшого масштабу та у зв'язку з впливами сусідніх народів.

Отож, ідучи шляхом критичного осмислення вже готових постулатів, З. Лисько, як наступник Ф. Колесси у своїй енциклопедичній статті подав нове бачення історичного розвитку української народної музики у відношенні до її типології та стилістики. Важливі ж засадничі положення про усну природу народної музики, порівняльні методи її дослідження є спільними для обох учених, як і є їхнє спільне палке переконання про велике значення народної пісенності для української музичної культури загалом.

Більшість наступних праць згаданого періоду присвячені вивченню та систематизації найстарішого фонду українських народних мелодій, переважно обрядової пісенності дохристиянського походження, які були для дослідника неначе культурним резервуаром, у якому збереглися стародавні споконвічні традиції народного мистецтва. В них, зрештою, він убачав відбиток усього історичного життя народу в його правдивих культурних і національних особливостях. Тож недаремно вже в назвах досліджень З. Лиська відчувається їхній архаїчний чи ритуальний, прадавньо-культовий акцент.

Серед них – вже згадані вище праці "Давність веснянкових мелодій" та "Античні елементи в українській народній пісенності". Далі можемо назвати студію "Праслов'янська музика", виголошену на сесії НТШ в Міттенвальді 1947 року. В архіві З. Лиська наявні такі назви, як "Іонійські ритми в українських народних піснях", "Лемківська музика". З друкованих матеріалів привертають увагу статті "Українські колядки", "Культові поклики в українських народних піснях", "Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці".

З інших фольклорних тем, над якими працював дослідник, варто згадати аналітичний огляд "Етнографічні записи Порфира Бажанського" та розгорнену статтю-відгук "Чардашові ритми в українській пісенності".

Зупинимося на деяких працях детальніше. Першою з них (за хронологічним принципом) є аналітичне дослідження з 1952 року "Давність веснянкових мелодій" [5]. Джерельною базою для аналізу народнопісенних матеріалів та написання наукової розвідки став цикл весняних обрядових пісень, які дослідник записав протягом 1913–1920 років під час власних польових експедицій у рідне село Ракобути в Галичині.

У своєму дослідженні автор зафіксував всі назви, що згадувалися під час записів – гаївки, веснянки, гагілки, ягілки і вказав, що більшість із них співають майжепрактично від Благовіщення і до Великодня. Детально дослідник також визначив тематику та спрямування записаних пісень. У більшості це дівоцькі пісні, найстаріші з яких ще й досі зберегли старовинний ігровий та хороводний характер. Відповідно їх виконує гурт дівчат, які творять коло, побравшись за руки і таким способом водять різні чудернацькі лінії. Їхнє спрямування виявляє, очевидно, впливи різних старих епох, мабуть, ще дохристиянських, у яких відчувається відгук

культових свят та міфічних вірувань. Другим важливим спрямуванням гаївок автор відзначив у любовних піснях та мотивах кохання, що є неначе попередженням весілля.

Важливий висновок праці З. Лиська становить твердження про спадковість жанру гаївок, який пройшов еволюцію від доісторичних часів і до теперішнього часу зберіг елементи давніх космогонічних образів та своєрідне діонісійське міфологічне начало. Ще однією сталою константою цього жанру З. Лисько вбачав ритмічну однорідність форм, близьких до танцювальних, хороводних фігур. Відзначимо, що у своїй праці дослідник влучно помітив синкретизм цього обрядового жанру, в якому збереглись і залишки магічних культів, і елементи християнських обрядів та свят, і звичайні світські танцювально-хороводні дійства, які в єдиній спільній поєднаній театральній дії творять загальну обрядову цілість.

Аналогічні завдання вирішує наступна праця "Українські колядки: народна творчість, яка сягає в далину тисячоліть" [8]. Приступаючи до вивчення та аналізу одного з найстаріших фондів української обрядової пісенності, З. Лисько зробив висновок, що новорічна різдвяна творчість (колядки та щедрівки) має складний характер з огляду на тексти та музичну стилістику. Поруч із колядками новіших утворень, яким властиві суто церковні, християнські тексти, існують ще й твори, в основі яких закладений ще давніший поганський світогляд і християнські впливи на них відчуваються хіба що поверхово, зовнішньо. Зрештою, збереглися також архаїчні пісні зимового циклу з абсолютно світськими текстами.

Отже, враховуючи давність жанру колядок, дослідник вбачав у його складі різні історичні та відповідно стилістичні нашарування, особливо виділяється група архаїчних, передхристиянських колядок, що неначе чудом законсервувалася досі в українській народній пісенності. Саме цій групі автор дослідження приділив найбільше уваги. Досліджуючи тематичне спрямування архаїчних колядок, З. Лисько слушно відзначив, що їхні тексти яскраво відображають у собі побутові та соціальні відносини суспільства, в якому ці тексти творилися.

У своїй праці З. Лисько доводить існування в цьому жанрі стилізованих форм заклинання, які разом із відповідними обрядовими діями є останком прадавнього, колись живого і загальнопоширеного культу. Заворожування ці засновувались на вірі дохристиянської людини у магічну силу слова, у можливість відповідними побажаннями чи заклинаннями спровадити на іншу людину щастя і добробут чи навпаки – горе і смерть. Заворожували таким способом не тільки ворогів і друзів, але й тварин та сили природи: грім, блискавицю, дощ, вітер, сонце – взагалі все, що підвладне магічним формулам цілого всесвіту.

Отже, за твердженням З. Лиська, небагатьма залишками первісних культових обрядів є наші стародавні коляди, які своїми поетично-гіперболічними описами накликають добробут, урожай, розплід худоби, родинне щастя та й усі інші блага, яких потребували люди у своєму повсякденному житті.

Дослідник підсилив свою думку про архаїчність колядок також аналізом їхньої музичної структури. У цьому сенсі він відзначив мелодії у різних музичних системах, що досить точно відповідають історичним періодам, через які проходила європейська музика у своєму розвитку. Передусім, у колядкових мелодіях яскраво вирізняється значна група пісень, витримана в тетрахордовому складі (тобто в обсязі чотирьох звуків), а у внутрішній структурі мають кілька варіантів, аналогічних до відомих ще з античної музичної теорії так званих дорійських, фрігійських, лідійських тетрахордів.

Наступна група колядкових мелодій засновується на пентатонному складі (в обсязі п'яти звуків) і уникає мелодичних ходів півтонами. Ця система колись була панівною в цілій Євразії. Сьогодні ж вона в народній пісенності трапляється досить рідко, як і рідкими є українські пентатонні колядки, що генетично пов'язані з цим архаїчним культурним стилем.

Також у поле зору дослідника потрапляють колядки, мелодії яких витримані у вузько об'ємному діапазоні, лише на двох чи трьох нотах, в обсязі секунди чи терції. За З. Лиськом, це найархаїчніший тип, що відомий взагалі в музиці. Його примітивна музична будова ґрунтується на одноманітному повторенні єдиного короткого мотиву і є своєрідною піснею-рецитацією.

Важливим узагальнюючим висновком проаналізованої праці З. Лиська видається його думка про те, що зимова обрядова творчість зберегла споконвічні традиції усної народної культури і пов'язала всі її етапи в одну цілість. Саме колядки, як і гаївки, про що йшлося вище, є відбитком великого історичного і передісторичного життя народу чи навіть його предків з прадавніх часів. Це ніби справжня душа народу, що не піддалася жодним засиллям чужих впливів і зберегла історичну, культурну, національну і релігійну традицію.

Аналітичним підходом позначена пізніша праця, що з'явилася вже в США 1965 року – "Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці" [7]. У цій розвідці розглянуто значення тетрахордів у будові українських народних мелодій, а також їхню спорідненість із античною музичною системою, зокрема – із системою древньогрецьких ладів. Про вагомість значення тетрахордової системи для українських народнопісенних джерел побіжно говорилося вже в попередніх працях З. Лиська відносно пісень зимового та весняного обрядового циклу. У вищезгаданій же праці дано узагальнюючий висновок про тетрахордовість у будові народних пісень.

У цьому дослідженні, як і в деяких інших працях, відчувається вплив на фольклористичну концепцію З. Лиська деяких положень праці П. Сокальського "Русская народная музыка, великорусская и малорусская…", особливо тієї частини, що стосується історичної періодизації розвитку ладового мислення в українських обрядових піснях.

На основі дослідів над багатьма джерелами З. Лисько дійшов висновку, що чимала група українських обрядових мелодій функціонує в об'ємі кварти (тобто – тетрахорду). Сюди передусім належать тетрахордові мелодії весільних і обжинкових пісень, що надзвичайно поширені на всій українській території, а також архаїчні колядки і гаївки. Отож, за твердженням З. Лиська, основні тетрахорди – дорійський, фрігійський, лідійський – залишили свій вагомий відбиток у архаїчних джерелах народної пісенності іноді з такими ж архаїчними текстами, що їхню давність можна міряти, очевидно, і тисячоліттями. Також дуже поширеними між українськими народними мелодіями є зразки поєднання в одному октавному ряду двох тетрахордів, особливо це характерне для двоголосних веснянок.

У цій праці З. Лисько підсумував, що тетрахордова система античної музичної теорії зберегла свій відбиток в архаїчній українській народній творчості. Цим він підтверджує певні античні (грецькі) впливи на українську пісенність. Зрештою, зразки мелодій, витримані в діапазоні чистої кварти, зустрічаємо майже в усіх слов'янських народів. Але в українських піснях, за твердженням дослідника, вони трапляються, можливо, частіше, що свідчить про те, що старовинні обряди, як залишки прадавнього старовинного культу, становлять важливу складову в сучасній українській народній традиції.

Важливою працею також видається біографічний нарис З. Лиська про Порфира Бажанського та його етнографічні записи [6]. Це одна з небагатьох на сьогоднішній день розвідок про фольклористичну спадщину цього галицького аматора – композитора та фольклориста. Важливість цього огляду полягає, перш за все, у поверненні у фонди національної скарбниці великої кількості джерел. Адже П. Бажанський свого часу зробив понад чотири тисячі записів народних пісень з усіх регіонів Галичини, частина з яких була опублікована, а більшість зберігається в приватному архіві Романа Придаткевича (США). Ці джерела і стали матеріалом для написання З. Лиськом цієї праці. А в результаті, згодом, значну частину відреставрованих і відредагованих записів П. Бажанського було внесено у зібрання "Українські народні мелодії".

Для нас є очевидним, про це свого часу писав С. Людкевич [11], а З. Лисько у власній праці це також підтверджує, що постать П. Бажанського в історії української музики є і дивною, і трагічною. Від природи меломан та щирий дилетант, він не зміг досягнути в будь-якій сфері своєї музичної діяльності – а вона була надзвичайно об'ємна – бодай видимих конкретних повновартісних результатів. Оцінюючи його записи, З. Лисько відзначив, що вони залишаються вартісні для науки, але зроблені всі досить загадковим способом, тому їх треба наново розшифровувати, відреставровувати. За переконанням З. Лиська, етнографічні збірники народних мелодій П. Бажанського становлять велику практичну цінність, адже в них зафіксовані й таким способом збережені численні пам'ятки народної творчості. Хоча би й завдяки тому етнографічна спадщина П. Бажанського має певний позитив і відповідно повинна займати своє місце в історії української музичної культури як цінне першоджерело для нових дослідників народної творчості.

Логічним завершенням та своєрідним завершальним підсумком усіх попередніх студій З. Лиська у сфері української народної музики є його багатотомне видання "Українські Народні Мелодії" – одна з найвагоміших праць українського етномузикознавства взагалі та один із найбільших збірників у світовій літературі подібного роду. Перші п'ять томів цієї фундаментальної праці вийшли друком ще за життя дослідника наприкінці 1960-х років, як своєрідна "лебедина пісня" визнаного фольклориста.

Резонансну появу цієї монументальної антології у світі за значущістю можливо порівняти із фундаментальною десятитомною "Історією України-Руси" Михайла Грушевського, оскільки "українські пісні – це історія народу, показник його життя, або поетична біографія української людини" [13, с. 83]. Вагомість та суспільне значення цієї праці була вже відзначена в час її виходу президентом УВАН США Олександром Архімовичем, який належно поцінував велич цієї культурної події не тільки для українського музичного світу, але й для культурних діячів світового масштабу, оскільки ця праця "за своїм задумом і обсягом перевершує подібного роду видання інших народів" [2, с. 6].

З особливим ентузіазмом та захопленням вітав появу перших томів цього видання і Василь Витвицький, який не тільки відзначив вагомість та суспільну значимість праці З. Лиська, а й зробив своєрідний докір офіційним українським інституціям: "Діло, якого доконав один-єдиний музиколог, до того, живучи і працюючи не в тиші бібліотечних кабінетів, а при крикливій нью-йоркській вулиці, це діло напевно під силу численним співробітникам … Академії Наук УРСР" [1].

Масштабність, енциклопедичний рівень видання, безперечно, потребують вагомого докладного критичного осмислення. Перш за все варто відзначити найважніші фактичні та теоретичні засади цієї праці:

– згромаджено близько 11 500 народних мелодій з варіантами, вибраних З. Лиськом з усіх доступних йому збірників народних пісень, що були опублікованими чи залишились у рукописах – усього близько двохсот найменувань від кінця XVIII століття до 60-х років XX століття; серед них введено в обіг невідомі досі рукописи Лева Сорочинського, Степана Спєха, Романа Придаткевича, Антона Постоловського, самого Зиновія Лиська;

– повернено більше тисячі одиниць народнопісенної творчості з чужомовних видань, як-от з російських збірників Василя Трутовського або Івана Прача, польських видань Вацлава з Олеська чи Оскара Кольберга, чеських матеріалів Людвіка Куби;

– об'єктивно відібрано народні пісні, незалежно від їхнього соціального змісту та походження, що в умовах панівної тоді в СРСР ідеологічної системи було неможливим;

– зведено всі одиниці до єдиної системи запису з використанням відповідних діакритичних знаків;

– створено відповідні показники, необхідні для зручності користування антологією. Саме показники займають весь перший том "Українських Народних Мелодій", завдяки яким усталено принципи впорядкування та чергування пісень, що, зрештою, облегшує користування повним каталогом.

Перший показник – "показник джерел", у якому за алфавітним принципом подані усі нотні видання, від найстаріших кінця XVIII століття до найновіших середини XX століття, а також рукописних збірок, досі ще не друкованих – усього понад двісті найменувань. Також подані їхні скорочення, під якими вони часто цитуються в томах каталогу.

Наступний – "показник жанрів". У ньому подано окремі жанрові групи і відповідні порядкові числа пісень, які належать до цієї групи, хоча самі пісні розміщені по всіх томах каталогу. Цей показник охоплює основні народнопісенні жанри: колядки, щедрівки, веснянки, купальські, весільні, хрестильні, обжинкові, колискові, ліричні, жартівливі, козацькі, історичні, чумацькі, думи, похоронні голосіння тощо. В окремих групах є поділ і на підгрупи: наприклад, веснянки поділені за темами "Воротар", "Кривий танець" і т. д. Особливо детально поділені пісні весільного обряду.

Наступний показник – територіальний. Він є особливо цінним для дослідження та вивчення музичних діалектів різних етнічних регіонів України. З. Лисько в цьому покажчику виділив окремі регіони, такі як Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина, Холмщина, Волинь, Харківщина, Полтавщина, Кубань і т. д. У межах кожної окремої області пісні поділені ще й на округи, райони, навіть і окремі села, якщо в них записана достатньо велика кількість пісень.

Четвертий показник – "показник багатоголосся та інструментів", в якому виокремлено групи мелодій, що співаються одноголосно, двоголосно, триголосно і т. д. Також виділені в окремі групи мелодії, що виконують на скрипці, бандурі, лірі, сопілці, трембіті та різними інструментальними ансамблями.

Найбільшим за обсягом є "алфавітний показник", у якому зафіксовані початкові слова всіх пісенних текстів і завдяки якому легко знаходити потрібну мелодію.

"Мелодичний показник" групує в собі пісні за різними мелодичними ознаками: за звукорядами, тональностями, мелодичним діапазоном, окремими мелодичними зворотами, може бути надзвичайно цінним у дослідженні мелодики українських пісень.

“Показник ритмічний” згрупував у собі за певними групами різні ритмічні фігури, звороти, такти та передтакти, типові для українських народних пісень. Таким способом згруповані всі народні танці з їх деталізованою, витонченою ритмікою і темпами.

Восьмий і останній – “показник музичних форм”, у якому весь пісенний матеріал поділяється за деталізованими музичними формами вокальних та інструментальних мелодій. Початок іде від найпростішої форми – мотиву, що характерний часто для дитячих пісень, а також для архаїчних обрядових мелодій – і далі шляхом поділу на розвиненіші і складніші форми: фрази, речення, періоду, подвійного періоду, речитативних форм тощо.

Саме цей показник і становить основний зміст самої антології, оскільки в “Українських Народних Мелодіях” упорядником прийнятий принцип послідовної систематизації зразків, виконаний за музичними формами, а саме – “розміщення пісень у порядку зростання їх структурної складності” [4, с. 140]. Про прихильність З. Лиська саме до такого методу йшлося вище. Ще в 30-ті роки, перебуваючи у Львові, дослідник виклав свої систематизаційні принципи у праці “Формальна побудова українських народних пісень”.

Варто лише зауважити, що і цей використаний метод, як подібні систематизаційні принципи Крона–Бартока–Колесси, не позбавлений недоліків, а його ж автор зазначив: “Цей метод групує мелодії за їх музичною формою, починаючи від найменшої, найпримітивнішої форми мотиву і поступаючи до більших, – більш скомплікованих форм фрази, речення, періоду, подвійного періоду і кінчаючи речитативними формами дум та похоронних голосінь. В рамках кожної форми існують дальші підгрупи, що утворюються на підставі мелодичних кадансів. На перший погляд видається, що пісні перемішані безладно, переплітаються матеріали з різних давніших збірників, мелодії чергуються ніби довільно, жанри також перемішані...

Одначе по суті, в Корпусі УНМ панує суворий порядок, мелодії з’єднуються у споріднені групи музичних форм, без огляду на те – до яких пісенних жанрів вони належать. Таким чином гуртуються і стоять поруч найбільш музично споріднені мелодії та їх варіанти з різних територій і з різних побутових чи обрядових жанрів. Таке гуртування пісень дає змогу завести один принцип порядкування всіх пісень, вокальних та інструментальних і улегшує музикологам працю над дослідженням мелодичних матеріалів і відкриття їх варіантів...” [14].

“Українські Народні Мелодії” стали вершиною довголітньої праці визначного українського музиколога та знавця народної пісенності та, водночас, доброю основою в справі подальшого вивчення музичної народної творчості. Це фундаментальне видання, аналогів якому важко віднайти в якійсь іншій національній культурі, є вагомим репрезентативним підтвердженням багатства і невичерпності української народної пісенності усної традиції.

Очевидно, що за фактом появи такого роду фундаментальної праці на еміграції є як і великі позитивні моменти, про які вже багато говорилося, так і певні негативні. З них найбільшим мінусом є те, що через відсутність можливості доступу до архівів і бібліотек України З. Лиськові не вдалося повністю зібрати весь матеріал і, очевидно, незначна частина опублікованих записів не потрапили до зібрання. Проте, завдяки вільним еміграційним умовам, З. Лиськові вдалося об’єктивно, без будь-яких позамузичних тенденцій відібрати всі пісні: зокрема, історичні, обрядові

з релігійною тематикою, бурлацькі, наймицькі, рекрутські та інші, які не могли бути повністю видані в радянських умовах через їх соціальний зміст та походження.

Свідченням великої вагомості корпусу "Українські народні мелодії" може бути і той відрадний факт, що це єдина праця З. Лиська, яка знайшла своєчасний відгук ще в радянському українському музикознавстві, на Батьківщині дослідника [12, с. 508].

Отже, вивчення дослідницької та науково-теоретичної фольклорної спадщини З. Лиська дає можливість зробити певні узагальнення щодо його внеску в українську фольклористику:

– музично-фольклористичні дослідження становлять вагому частку в доробку вченого-мистця і служать його основній меті творчої діяльності – всебічно вивчати та популяризувати українську музичну культуру;

– дослідник-етномузиколог у прагненнях досягти відповідного професійного рівня користується порівняльними й експериментальними методами вивчення та узагальнення досліджуваного матеріалу, даючи йому комплексну всебічну оцінку;

– у своїх музично-фольклористичних працях З. Лисько поєднує науково-практичний та науково-теоретичний досвід попередників, що дало йому змогу впровадити поступ у галузі етномузикології.

Зрозуміло, будучи відірваним від живого побутування української народної пісні, не маючи достатнього збирацького досвіду, а отже – й слухацького багажу, З. Лисько все ж таки не зумів до кінця проникнути в суть традиційної музики. Тому-то йому й не вдалося оминути низки помилок, що, зрештою, зумовлюється ще й тим, що в галузі музичної фольклористики вчений працював радше спонтанно, аніж послідовно (із великими перервами).

Однак, незважаючи на деякі недоліки, чи не найбільша заслуга З. Лиська полягає в тому, що він підійшов до усної народної творчості як музикант: для музики класифікації народної він застосовував саме музичні, а не філологічні критерії, продовживши таким способом добрі починання своїх попередників.

Безперечно, вся фольклористична спадщина З. Лиська потребує ще більшого аналізу та критичного осмислення зі сторони пильного ока етномузикологів-професіоналів. Та незаперечним залишається великий промовистий факт, що зібрання "Українські Народні Мелодії" зайняло чільне місце серед здобутків нашої національної етномузикології, які гідно у світі репрезентують українські культурні надбання. Треба також сказати, що на сьогодні це єдиний найповніший звід українських народних пісень, в якому завдяки розгалуженим покажчикам можна з легкістю відшукати необхідний для наукових студій чи інших потреб народномузичний матеріал.

Підсумовуючи цей короткий огляд фольклористичної спадщини З. Лиська можемо з упевненістю сказати, що він був гідним продовжувачем традицій таких визначних українських учених-фольклористів як Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка. Зрозуміло ж, що постать його повинна знайтися серед визначних діячів української музичної фольклористики XX сторіччя.

Список використаної літератури

1. *Витвицький В*. Народна музична скарбниця / В. Витвицький // Новий шлях. – 1969. – 16 груд.

2. *Витвицький В*. Про події голосні і – тихі / Василь Витвицький // Сучасність. – 1984. – лист.

3. *Грица С*. Ф. М. Колесса (Пам'яті видатного збирача і дослідника українського фольклору) / С. Й. Грица // Питання історії і теорії української музики : Наукові записки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, Вип. 1. – Львів : В-во державного університету, 1957. – С. 26–43.

4. *Лехник Л*. Василь Витвицький: Музикознавча та композиторська спадщина: дис… канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Лехник Любомир Володимирович. – Львів, 2005. – 218 с.

5. *Лисько З*. Давність веснянкових мелодій / Зиновій Лисько // Український самостійник. – Мюнхен, 1952. – Ч. 17–18.

6. *Лисько З*. Порфир Бажанський (1836–1920) / Зіновій Лисько // Вісті : журнал музичного та мистецького життя. – Міннеаполіс, 1968. – Ч. 1–2.

7. *Лисько З*. Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці / Зіновій Лисько // Вісті. – Міннеаполіс, 1965. – Ч. 4.

8. *Лисько З*. Українські колядки: Народна творчість, яка сягає в давнину тисячоліть / З. Лисько // Український самостійник. – Мюнхен, 1954. – Ч. 1.

9. *Лисько З*. Формальна побудова українських народніх пісень / Зиновій Лисько // Українська музика : місячник. – Львів, 1939. – Ч. 2. – С. 33–50; – Ч. 3. – С. 65–73; – Ч. 4. – С. 89–99.

10. *Луканюк Б*. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: до постановки питання // Четверта Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали. – Львів, 1973. – С. 7–14; // П'ята Конференція... – Львів, 1994. – С. 7–11.

11. *Людкевич С*. "Перша сотня русько-народніх мелодій" П. Бажанського // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / ред.-упор., переклад, прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : В-во М. Коць, ТзОВ "Дивосвіт", 2000. – С. 181.

12. *Правдюк О*. Народна творчість. Музична фольклористика / Правдюк О. А. // Історія української музики. – Київ : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 22–45, 502–519.

13. *Савицький Р*., *мол*. Музикознавець – піонер / Роман Савицький, мол. // Сучасність. – Мюнхен, 1973. – Ч. 9.

14. Український національний скарб // Вісті. – Міннеаполіс, 1966, – Ч. 3.

15. *Mersmann H*. Grundlagen einer musikalischen Volkslietforschung / Hans Mersmann. – Leipzig : Kistner&Siegel, 1930. – 140 s.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 21.03.2016

ZYNOVYI LYSKO FOLKLORE HERITAGE DEVELOPMENT IN THE UKRAINIAN ETHNOMUSICOLOGY OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Volodymyr SYVOKHIP

M. Lysenko Lviv National Musical Academy
Department of choral and opera-symphony conducting
5 Nyzhankivsky Str., Lviv, Ukraine, 79602
tel.: 050-663-00-57, e-mail: spilka@mail.lviv.ua

In retrospect assessing the scientific level and significance of numerous musicological and folkloristic works of Zynovyi Lysko, like his contemporaries, we should admit the fact that in the first half of the twentieth century in Galicia was formed a representative Ukrainian folklore and musicological school. In unfavorable political, cultural and social conditions in the absence of national professional musicological center of its formation took place under the influence of the best European schools Z. Lysko was one of the pioneers of this case. His researches were indicated with great scientific and historical value, that laid a solid foundation for further studying of the history of music.

In his research interests Lysko was influenced with musicological and folkloristic concepts of F. Kolessa S. Lyudkevych and M. Hrinchenko and in a line with contemporary methodologies he stated ethnomusicology and historical musicology as a science; acted demanding professional approach to art historical phenomena studied long and often very heterogeneous cultural process in its entirety and versatility.

He set himself the task to collect and compile all the facts, and the development of music associated with social and cultural life of a historical era. His methods of historical research are rather a supporter of bibliographic and biographical descriptive analysis. Obviously such work is a good basis for further researches, although most contain synthetic view on the history of Ukrainian music as a process, subject to certain laws.

In the period of national folklore and musicological school Z. Lysko actively created many of his scientific works, that definitely joined new trends and directions in development of Western ethnomusicology. In this period arose among his most important musical and theoretical work "Formal construction of Ukrainian folk songs", which was published on the pages of "Ukrainian Music" during 1939. The relevance of this work over time is not reduced, as outlined in his scientific principles study of works of oral folk tradition opened the current - in the spirit of the time - new perspectives in the search for bases for organizing folk song tradition based on stylistic evolution processes.

A kind of summary of all folkloristic Z. Lysko became his encyclopedic work - "Ukrainian folk melodies", in 11 volumes which took a worthy place among the achievements of our national ethnomusicology. It must be admitted that today it is the only and the most completed set of Ukrainian folk songs, which due to the branched pointer can easily be found for all the needs for scientific studies or other purposes. Of course, Z. Lysko as folklorist was a worthy successor of the traditions within such Ukrainian scientists folklorists as A. Rosdolsky, F. Kolessa, S. Lyudkevych, K. Kvitka and his figure has taken an important place among the prominent figures of our national folklore music of the twentieth century.

Keywords: folklore, ordering ringtones, ethnomusicology, forming, folklore school*.

* Переклад Зоряни Нестайко.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 199–209
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 199–209

УДК 781.7(477:540)

UKRAINIAN-INDIAN ETHNOMUSICOLOGICAL DIALOG: BEGINNINGS (THE AUTHOR'S EXPERIENCE IN KIRANA GHARANA)

Olha KOLOMYYETS

Ivan Franko National University of Lviv,
Musicology Department,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
tel.: 0322 39 41 97; e-mail: okolom@gmail.com

The article deals with the ethnomusicological "encounter" with traditional music of India, one of the oldest and most well-preserved traditions at the present time. It studies the historical aspects of Ukrainian Ethnomusicology and the sircumstances which caused the gap in foreign cultures studying. The discourse leads to the need to enlarge the themes of the discipline and to start the process of dialog. The research discusses different levels of establishing the dialog, its preparatory, expeditionary (field work) and post-expeditionary phases. Taking the stylistic school – Kirana Gharana – as a case study author shows some of its most characteristic features.
Keywords: Ethnomusicology, dialog, Hindustani style, Kirana gharana, Mashkoor Ali Khan

I. Introduction: dialog with history, collegues and myself

In the pre-Socialist period, Ukrainian ethnomusicology was in step – and sometimes preceded – with the foundational schools of ethnomusicology in Europe and the United States, adapting on its own terms the most important achievements and ideas in the research of music of the oral tradition[1]. Osyp Rozdolsky was one of the first individuals in Eastern Europe to use the phonograph in his fieldwork practice at the beginning of the 20th century – the machine became essential for the development of ethnomusicology[2]. Important archives and collections of oral song tradition, similar to other renowned centers of ethnomusicological research, have existed on the territory of Ukraine, and in many scholarly centers (such as the Shevchenko Scientific Society) were published systematically starting at the beginning of the 20th century[3].

There were differences in approach, however, stemming from the object of scholarly research. In the United States and Europe, early ethnomusicology was more concerned with the traditional folklore of societies at a distance from their own – perhaps a result of the era of colonialism – in the US, as far as we know, there were approximately seventeen thousand phonographic recordings made of indigenous "Native Americans"

[1] In particular, it should be mentioned the principle of classification and systematization of folk melodies by Stanislav Likudkevych, which he used in the collection "*Halytsko-Rus'ki Melodii*" [18] and "which is not something that no way inferior to the famous classification of Ilmari Krohn, but certainly surpassed it from every side" [15, p. 11], [16, p. 48:]

[2] As Iryna Dovhaliuk notes, Osyp Rozdol's'kyy " was first in Europe who started the frontal-systematic, large-scale audio recording of folk music using phonograph, ahead B.Bartoka and Z.Kodayi by as much as six years" [2, p. 70, 121-122]

[3] In particular, the Ethnographic Commission of Shevchenko Scientific Society, which were founded in 1898 [2, p. 64.

© Olha Kolomyyets, 2016

up until 1933 [25, p. 20]. Similarly, in Germany and Austria, where phonography was the most intensely cultivated, the musical traditions of foreign peoples were the priority of scholarly interest for scholars. Carl Stumpf and Otto Abraham were the pioneers in this tradition. They were the first to record the repertoire of musicians from Siam. Erich von Hornbostel joined them in such endeavors. These European scholars were the first to record and study the music of the Japanese and Indians. As a result, the general quantity of phonograms in the 1920s in Germany reached ten thousand from all over the world (Far East, African, South America, and Asia) [3].

Folklorists from Central-Eastern Europe including Ukraine, however, set quite different scholarly tasks and goals in the development of folkloristics and ethnomusicology. They dedicated their attention to the study of native folklore, which at the end of the 19th century was inspired by national-cultural renaissance, "which seized the majority of Central-Eastern European nationalities from the middle of the 19th century" [2, c. 57].

However, in parallel with the cultivation of native folklore studies, at the turn of the 20th century Ukrainian scholars, who were probably acquainted with the achievements of other traditions of ethnomusicology, were conscious of the necessity of studying foreign traditions, though this was done first and foremost to deepen the knowledge of their own musical culture. For example, Petro Sokalskij, a composer and researcher from the end of the 19th-early 20th century in the work "Traditional Music of Rus'", published in 1888, republished in Kyiv in 1959 [19], analyzed different aspects of East Slavic song traditions and compared them with the musical practices of the East [19, p. 150]. The idea of musical "polyglotism" was first declared by a Ukrainian ethnomusicologist Klyment Kvitka in the fundamental text titled "The Needs of Ukrainian Traditional Musical Research," first published in 1925 [4]. In this work, the author notes the inadequacies in the study of the music of ethnic minorities in Ukraine, including the Bulgarians, Moldovans, Greeks, Jews, and Roma [4, p. 2]; he asserts that "Ukraine should take part in the research not only of those peoples who live on its territory, but also those who live outside of it" [4, p. 2–3]; he proposes the release of phonographic recordings for exchange with European and American phonographic archives to "have examples of song and instrumental music of all the peoples of the world"[4, p. 4–5] and generally advocates for the training of the specialist-researcher in disciplines outside of Ukraine, such as the Oriental Music area.

Kvitka, in addition to prolific works on Ukrainian music, also contributed important articles on Armenian musical tradition [5, 6, 7], Turkic influences on Ukrainian music [8], and other musical cultures [9, 10].

Another important figure who reached past Ukrainian topics in folklore was Volodymyr Hoshovskij, who, also known as a founder of cybernetic ethnomusicology [17], worked in the middle of the 20th century and studied the traditional music of the Czechs, Armenians, Azeris, Georgians, and Cherkesse [17, p. 108].

But all of these were "solo flights" – single and nonsystematic projects, which certainly constituted a major contribution to Ukrainian ethnomusicology, but didn't mature into a systematic school. The future, broader direction of ethnomusicological study in Ukraine formulated by Kvitka at the beginning of 20 century was not realized *in corpore*. The contacts established between Ukrainian and European scholars that could have helped to facilitate a program of fieldwork of Ukrainian research abroad were destroyed by the policy of repressions that typified Ukrainian scholarship under the Soviet Union [14, p. 16].

In 1991, when Ukraine gained independence, a new era of scholarship began and stimulated the revival of ethnomusicological centers around the country. Ukrainian

ethnomusicologists found themselves faced once again with the many unresolved questions that had been first posed in the classic texts of Ukrainian ethnomusicology. But, due to several key factors, Ukrainian research continued to concentrate mostly on native tradition, just as it had at its disciplinary start. The main reasons for this are as follows: 1) in the era of independence native tradition became an important symbol of national identification; 2) in certain rural areas where imperial culture had not penetrated, ancient native traditions were still "alive" and thus had to be collected and studied; 3) finally, Ukrainian ethnomusicologists could not easily obtain financial or visa support to conduct fieldwork in other places. This problem persists today.

Now, in the era of globalization, in the age of the internet with its perpetual stream of information, as musicians from different continents travel to Ukraine and participate in diverse events in Ukraine[4], and as students and migrants from different countries arrive in greater numbers to Ukraine every year and vice versa – the need for dialog and "intercultural understanding", as Ursula Hemetek notes in one of her research [22, p. 67], the question of studying foreign cultures has become extremely urgent, and the need to enlarge the themes of Ukrainian ethnomusicology away from the exclusively scientific into the realm of cultural exchange has become apparent.

The characteristic features of one of the oldest and most preserved traditions at the present time – traditional music of India – made me pay attention to this culture. In spite of all the considerable transformational processes in the life of the Indian subcontinent in recent times, and the influence of colonial and other elements, Indian traditional musical culture, both the folk and the high classical, have managed to hold its status quo, as well as its role and function in society. For this reason, Indian traditional music is very interesting for ethnomusicologists of all specialisations: typologist-analysts, comparitivists, historians and expert-practitioners. Therefore, it gives a strong reasons to establish a dialog.

Indian traditional musics, which "exported" numerous religious-cultural phenomena to different continents and at the same time was influenced by different foreign (Persian-Arabic among them) traditions is a very colorful mosaic at present. These are especially characteristic for the Northern part of India, which contains the Hindustani style[5]. Within the Hindustani style, in the sphere of traditional professional musical practice, there are certain unions of musicians in schools (in a wide sense of this word). These schools are called gharana [12]. For the purpose of my fruitful encounter with new cultural environment and, therefore, for deeper analysis of the main aspects of professional musical practice of oral tradition of North India, I decided to concentrate on one of the most significant among most known gharanas in the Hindustani musical culture at present – the Kirana school [26, p. 177–178; 1, p. 111; 23, p. 109].

My process of study of this school could be conditionally divided into three phases: preparatory, expeditionary (field work) and post-expeditionary – the phase which I continue on today.

During the preparatory phase, I acquainted myself with the main sources and research on the subject. However, since this subject lies outside of the scope of Ukrainian ethnomusicology, untouched by native researchers, this was problematic from the very beginning. Thus, a big source of assistance came from setting up contacts with researchers

[4] It could be mentioned, in particular the Annual International Folklore Festival "Etnovyr", wich takes place in Lviv on the eve of Independence Day of Ukraine since 2008 under the auspices of International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts (CIOFF) under UNESCO [28].

[5] The Hindustani style covers not only India but stretches much farther to Pakistan, Nepal, Afghanistan, Bangladesh.

from different institutions in foreign and especially neighbouring countries such as Poland and Belorussia[6], where this sphere of study has a longer tradition. Also, via internet, it became possible to establish contact with the main centers of the study of traditional musical practice in India directly[7]. Thus, our ethnomusicological dialogue started.

The result of my preparatory phase was the compilation of a questionnaire on the basis of sources related to India. The fundamental questions for my research stemmed from Klyment Kvitka's article, published in 1924 in Kyiv, titled "Professional Traditional Singers and Instrumentalists in Ukraine: The program of studying their activity and mode of life" [11]. In this article, Kvitka considers the main questions of professional musical practice in the oral tradition. Based on Kvitka's model, my questionnaire addressed approximately 200 issues dealing with musical training, practice and repertoire in the life of the traditional professional musician. In Ukraine, such questionnaires are considered a necessary component of ethnomusicological practice since they insure a thorough, systematic and considered approach to the study of the problems that will face the researcher in the next, expeditionary (fieldwork) phase of research.

II. Dialog within the tradition. "Speaking" with and without words: "Guru-shyshya parampara" system

My fieldwork took place in 2009 in Delhi, Gurgaon, in the town of Kairana (in Shamli district, Uttar Pradesh) and especially Kolkata, where my activity was concentrated at the ITC Sangeet Research Academy. This Academy is one of the unique musical practical-research institutions of India. Its aim is to preserve and develop the ancient musical traditions of India. During my fieldwork, I conducted 34 interviews in total. Of the twenty subjects questioned, ten belonged to the Kirana gharana.

The vocal school of this Kirana dynasty coincided with the time of the formation of gharanas in North India in the second half of the 19 century, during the period of disintegration of the Mughal Empire in 1857, when professional court musicians were forced to travel from one court to another, sometimes quite far from their homes, looking for adequate employment. Often, the place of origin of such musicians could be identified through musical style. In this regard, the Kirana gharana was not an exception. The dynasty of this school has a large number of musicians. The ancestors of it's vocal "branch," Abdul Karim Khan (1872–1937) and Abdul Wahid Khan (about 1886–1948), came from the town of Kairana, which is close to Delhi. The founders of the tradition played music and instilled their musical practices in many courts of India, raising numerous descendants of the tradition.

One of the direct followers of the Kirana musical practice is its present-day representative Ustad Mashkoor Ali Khan – a singer and teacher who has taught for 31 years at the ITC Sangeet Research Academy, and who was the main interest of my research. Extremely important characteristic of this master is not only his brilliant performing talent and achievements but also preserving the tradition of his musical family by complex (theoretical and practical) education of students-disciples of Kirana gharana in "guru-shyshya parampara system".

---

[6] My special thanks goes to prof. Bożena Muszkalska, prof. Anna Czekanowska, prof. Piotr Dahlig, prof. Zbigniew Prszerembski, prof. Maciej Goląb, mgr. Johanna Gul, prof. Piotr Balcerowicz and also Elena Horokhovick from Minsk National Musical Academy.

[7] Especially I would stress the fruitful contacts with Sangeet Natak Academy in New Delhi, Archive and Research Centre for Ethnomusicology (ARCE) at American Institute of Indian Studies in Gurgaon and ITC Sangeet Research Academy in Kolkata.

At the ICTM Conference in Canada, where in 2012 I presented the text about my musical encounters in India, after my presentation I was asked about the language of the communication with my main informant in Kolkata. I consider this an important question because in this sphere of musical practice one's dialog with a teacher does not always need words or verbal instructions; on the contrary, the most important musical contacts often happen without words.

Musical family is usually developing around the figure of a talented master, whose gift and achievement attract and encourage deep respect. Those who transmit a tradition or "lead" the followers – that is what the word "guru" means [1, p. 192], are outstanding personalities who combine the best achievements of their culture. Honor, expressed in different ways towards guru is close to the way of worshiping religious authorities[8]. A number of symbolic rituals take place in the culture of Hindustani connected with the figure of master/teacher [13].

Since transmission of musical tradition is very important in the concept of a gharana, the question of teaching, as Bonnie Wade notes, is one of the most necessary to discuss [27, c. 3]. Though, not all great singers could be outstanding teachers and vice versa. Concerning Kirana gharana, Mashkoor Ali Khan, perhaps somewhat idealizing his progenitors, emphasized with special reverence that his great ancestors were exceptional ustads. Although, from other side, the information that Abdul Karim Khan and Abdul Wahid Khan had dozens of famous students all over India [21, p. 19–21; 24, p. 9, 43] still probably indicates that this gharana played a significant role not only in performing Hindustani tradition, but also in the education of its followers.

Mashkoor Ali Khan himself enjoys great respect among members of Sangeet Research Academy in Kolkata, first of all as a great ustad who has solid knowledge of his family and effective method of converting underdeveloped student's voice into their most perfect instrument. Being a famous representative of Kirana dynasty and guru of ITC Academy, what is prestigious in itself, he automatically has the right and opportunity to give concerts actively in India and abroad − it is quite typical for various recognized performers of India over the past decades. To a question, "Why don't you take part in concerts more actively?" the answer was, "I can not leave my students for a long time. I see them everyday…"[9].

In a traditional sense, discipleship in the system of "guru-shyshya" means close relationships "face to face" of a student and a teacher and exceptional personal experience, which is found in the assimilation of a follower not only to a musical material and its interpretations, but also to lifestyle and thinking. Maybe, that is why researchers note that every gharana "has its own temperament" [21, p. 5], since ethical and aesthetic norms and even everyday teacher's habits implement in his/her disciples-followers. Only in this way it is possible to get the full legacy of a gharana, its "text" and context.

Talim was named as a class conducted by guru − the special form of communication. There were usually present all students and often some members of Mashkoor Ali Khan's family, in particular his wife; all they watched the musical dialogue of Ustad and shyshyas. The teacher, singing a phrase, payed his attention to every of disciples[10],

[8] In passing, it should be noted that one of the primary meaning "guru" corresponds with the notion of "religious mentor and teacher." Anyway, this concept is associated with spiritual guidance [20, p. 584].

[9] From the interview with Olha Kolomyyets and Mashkoor Ali Khan on 14.08.2009.

[10] Students, both male and female, are present at every lesson. However, in fact male and female students practice separately what, as Mashkoor Ali and students noted, connected exclusively with musical factors, that is different properties of their voices and inconvenience of changing of tambura's range, stringed plucked instrument, which usually accompanies singing of a vocalist.

whose task was to reproduce or develop the offered melodic fragment. It should be noted that during all the classes I took part in[11] I was observing a certain tendency – the first who was "asked" to answer to a musical phrase was always Arshad Ali, the nephew of Mashkoor Ali Khan, the only one among Mashkoor Ali's present disciples member of the family, who has lived with Mashkoor Ali since he was four years old and has studied music with his relative since then. Quite often Arshad Ali practiced longer than others. After his singing, gradually, one by one, as the teacher choose, the other students joined the practice. The source of this phenomenon is a desire to prepare the direct successor of family traditions − the best one, which is natural and can be the paramount importance in the history of any gharana, as, maybe, the obvious fact that this particular student will reproduce a "given theme" as close as possible to the original and thus contribute to better assimilation of material by the others.

The quality of Arshad Ali's singing, which was really high, caused, first of all, one of the most important conditions in the process of learning of a tradition − constant and continuous contact with a mentor. Starting his lessons at the age of four, Arshad Ali Khan, who is now about thirty, has not spend a single day without music, as he explains: much of it he devoted to riaz[12] or learned, listening to his Guru[13].

New age has brought significant changes in the social, political, economic and cultural life of India. The latest trends have become a litmus test in the detection of a sustainable and variable in different displays of traditional culture in South Asia, and music in particular. Transformation_processes proves guru of Kirana gharana Mashkoor Ali Khan noting that gharanas "walls" became more porous than they were. There are more borrowings, both conscious and unconscious, to the tradition, especially in connection with the spirit of competition, which has become dominant in musical circles. This is facilitated by increased access of musicians to different sources of information through electronic facilities and increasing physical mobility of performers[14]. But it seems that the system "guru-shyshya parampara", which until now is inherent to different spheres of spiritual and artistic practices of Indian culture and which concentrates its fundamental values, is the right one of that constants and the most important «tool» of their preservation and continuity in the general flow of transformation of the world's traditional culture and South Asian in particular.

Revealing of these topical issues was possible thanks to one more "dialog". In addition to my mandatory presence at all of the possible classes taught by guru Mashkoor Ali Khan with his students, I also had a chance to have private lessons in the vocal art school of the Kirana. This paradigm of the ethnomusicologist-practitioner-performer, a model popularized by Mantle Hood in the mid-20th century U.S. school of ethnomusicology, also provides a new and exciting model for Ukrainian ethnomusicology, which has traditionally avoided merging performance with ethnomusicological analysis (especially in Western-Ukrainian ethnomusicology). From my perspective, the personal study and performance of this music deepened my understanding of its system and some actual questions of its constant and variable at present.

[11] Students, both male and female, are present at every lesson. However, in fact male and female students practice separately what, as Mashkoor Ali and students noted, connected exclusively with musical factors, that is different properties of their voices and inconvenience of changing of tambura's range, stringed plucked instrument, which usually accompanies singing of a vocalist.

[12] A desciple's self-training in music; exercising.

[13] Arshad Ali, asked about his hobby beyond the music, told that music is the only occupation for his every day.

[14] From the interview with Olha Kolomyyets and Mashkoor Ali Khan on 16.08.2009.

III. A few insights by way of conclusion: searching for the concepts and "correct words"

In the current post-expedition phase, there have been a few key aspects, including the processing of recorded material, that has given rise to a number of problems related to the material that I will now introduce. My position as an ethnomusicologist trained in Ukraine sparked some misunderstandings among some of my colleagues in choosing to look outside of Ukraine – in my case India – for my study. In the initial stage, the question asked often to me was: "Is there really nothing left for you to investigate in Ukrainian music?" After returning from India, and demonstrating my serious intent to move forward on this project – reflected in more than one conference presentation on the subject[15] – the problem of the acceptance of my project in Ukraine shifted, and I found myself confronting the stereotype of Indian music as a Bollywood product – a stereotype that persists from the Soviet era, when the most popular image of Indians on Soviet television was in Bollywood films. And then, there is a problem of the scholarly and musical terms used to describe Indian traditional music, of which very little exist in Ukrainian language. Related to this is the question of musical transcription, and how to assimilate the various techniques, approaches, and mentalities that define the musical transcription; a set of problems that also begs the question of whether it is necessary or possible to translate this music into notation.

Stemming from the result of interviews and discussions with different musicians and researchers, as well as from the study archival sources[16] ,I began to examine a range of important questions connected with the history and practice of Kirana school. Some of them are:

1. At the Kirana gharana, a family tree is in the process of compilation by which it should be possible to trace the continuity of Kirana dynasty from the beginning of the 14 cent. up to the present. The outlines of this family tree demonstrates that the Kirana gharana has evolved as a continuous tradition that reaches back more than seven centuries.

2. The musicians who shaped this gharana were exclusively male. This situation began to change somewhat in the mid 20th century, when musicians of the Kirana gharana began to teach females. Unlike the male students who sought to prolong the traditions of their fathers through musical study, these female students did not usually belong directly to a patrilineal line. However, I should note that of the four

[15] Some of them were: International Conference dedicated to the 70th anniversary of the Department of Folklore Studies named after acad. F. Kolessa at Ivan Franko Lviv National University (Lviv, 15.10.2009) Report on "*Guru- shysh'ya parampara*" *system in Hindustani Classical Music Culture: To the Question of Transmission of Oral Tradition's music*"; The Eighth National Conference "Ukraine - the East in the Twentieth Century: A Dialogue of Languages, Cultures, Civilizations and Educational Systems" (Kyiv, 26. 03. 2010) Report on *To the Question of Gharanas in Traditional Professional Musical Culture of North India : Origin, Development, Transformation Phenomena (A Case Study of Kirana School);* International Conference "Transformations of Musical Education: West - East" (Odessa State Music Academy named after A. Nezhdanova, (15-16. 05. 2010) Report on *Gharana Kirana in the Context of Formation of "Family" Schools in Traditional Musical Culture of North India.*; All-Ukrainian Research Conference "University Musicology" (To the International Day of Music) (Ivan Franko Lviv National University), 2013 Report on *Composition and Improvisation in Indian Music;* All-Ukrainian Research Conference "University Musicology" (To the International Day of Music and 10th Anniversary of Faculty of Culture and Arts) (Ivan Franko Lviv National University), 2014 Report on *Unions of Singers/Bards and Instrumentalists of Oral Tradition of North India as a Factor of Their Professional and Social Adaptation (Discourse in the Context of East and West).*

[16] It was possible to get acquainted with audio materials at the ITC Sangeet Research Academy archive and the Ethnomusicological Center's Archive at the American Institute of Indian Studies in Gurgaon.

daughters of Mashkoor Ali Khan, only one was seriously involved in classical music; in her case, her father was not the primary teachers, but rather her uncle. 3. It should also be noted that, though the Kirana gharana began with both vocal and instrumental schools, today the vocal line is more renowned and characteristic. In my polling of musicians on this subject, the claim that the voice has always been the most important tool in the Kirana gharana tradition was popularly expressed (this essentially corresponds to the general trends of the millennial interpretation of the primary position of the voice in the culture of South Asia). In accordance with this, it was only when the heir to a tradition could not physically sing that he chose a career as an instrumentalist, who according to this tradition is always secondary. However, the presence and longevity of a family of singers and instrumentalists has contributed to the development of stylistic traditions that merge vocal and instrumental features. Thus, the development of complex melody lines, a feature of vocal music which researchers define as the most characteristic traditions in the Kirana gharana, comes presumably as the synthesis of instrumental and vocal techniques.

At the present stage, since concluding my fieldwork, my presentations at various ethnomusicological and Oriental-linguistic Studies conferences in Ukraine have convinced me that, internally, there is a great potential to bridge the gaps between ethnomusicological, historical, linguistic and anthropological approaches to topics such as Indian music. In Ukraine today, the need to expand and develop the study of World Musics of all traditions – including the musical study of India and it remains an important and relevant issue, just as it was formulated in the classic texts of early Ukrainian ethnomusicologists.

References

1. *Дева Б*. Индийская музика [пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. ихайлова] / *Біґамрде Чайтанья Дева* – Москва : Музыка, 1980. – 207 с. [B. Chaitanya Deva. Indiyskaya muzyka [Indian Music. Moskva, 1980. – 207 p.].

2. *Довгалюк І*. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок / Ірина Довгалюк. – Львів, 2000. [*Dovhaliuk Iryna*. Osyp Rozdol's'kyy: Muzychno-etnohrafichny dorobok [Osyp Rozdolskyy: Musical-Ethnographic Heritage. Lviv, 2000].

3. *Квітка К*. Музична етнографія на Заході / Климент Квітка // Етнографічний вісник УАН. – Київ, 1925. – Кн. 1. – С. 72–76 [*Klyment Kvitka*. Muzychna etnohraphiya na Zahodi [The Musical Ethnography in the West] // Etnohraphichnyy visnyk [The Ethnographical Newsletter. Kyiv, 1925. – Vol. 1. – P. 72–76].

4. *Квітка К*. Потреби в справі дослідження народньої музики на Україні / Климент Квітка // Музика. – 1925. – № 2–3. – [*Klyment Kvitka*. Potreby v spravi doslidzhennia narodnioyi muzyky na Ukrayini [The Needs of Ukrainian Traditional Musical Research // Muzyka. 1925. – № 2].

5. *Квітка К*. Дещо про вірменську музику / Климент Квітка // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1903. – Т. 22. – С. 32–37. [*Klyment Kvitka*. Deshcho pro virmensku muzyku [About Armenian Music] // Literaturno-naukovyi visnyk [Literature and Research Newsletter. Lviv, 1903. – Vol. 22. – P. 32–37].

6. *Квитка К*. О некоторых вопросах истории армянской народной музыки / Климент Квитка // Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – Ереван, 2001. – С. 5–24. [*Klyment Kvitka*. O niekotorykh voprosakh istorii armianskoy narodnoy muzyki [Some Questions on the History of Armenian Folk Music] //

Klyment Kvitka. Muzykalnyi folklor i muzykalnaya folkloristika na Kavkazie [Musical Folklore and Folklore Studies in the Caucasus, V.Hoshovsky, ed. – Yerevan, 2001. – P. 5–24].

7. *Квитка К*. Пентатоника в армянской народной музыке / Климент Квитка // Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – Ереван, 2001. – С. 25–40. [*Klyment Kvitka*: 'Pentatonika v Armianskoy narodnoy muzykie' [Pentatonic in Armenian Folk Music] // Klyment Kvitka. Muzykalnyi folklor i muzykalnaya folkloristika na Kavkazie [Musical Folklore and Folklore Studies in the Caucasus, V.Hoshovsky, ed. – Yerevan, 2001. – P. 25–40].

8. *Квітка К*. До питання про тюркський вплив на українську народню мелодику / Климент Квітка // Збірник історико-філологічного відділу АНУ. – 1928. 76–b, С. 374–384. [*Klyment Kvitka*: 'Do pytannia pro tiurkskyi vplyv na ukrayinsku narodniu melodyku [To the Question about Turkic Influence on Ukrainian Folk Melodics] // Zbirnyk Istoryko-philolohichnoho viddilu UAN [Collection of History and Philology Department of Ukrainian Academy of Science. 1928. 76–b. – P. 374–384].

9. *Квітка К*. В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР / Климент Квітка // Бюлетень Етнографічної комісії Української Академії Наук. – 1929. – №11. – С. 1– 5. [*Klyment Kvitka*: V spravi doslidu narodnoyi muzyky neukrayinskykh elementiv liudnosti URSR [In the Question of Research of Folk Music of Non-Ukrainian Elements of USSR' Population] // Biuleten' Etnohraphichnoyi komisii Ukrayinskoyi Akademii Nauk [The Bulletin of Ethnographic Commission of Ukrainian Academy of Science. 1929. – № 11. – P. 1–5].

10. *Квітка К*. З польського фольклору на Україні / Климент Квітка // Етномузика. – Львів, 2011. – № 7. – С. 9–42. [*Kvitka Klyment*: Z Polskoho folkloru na Ukrayini [From Polish Folklore in Ukraine] // *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. Lviv, 2011. – № 7. – P. 9–42].

11. *Квітка К*. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту / Климент Квітка // Збірник Історично-Філологічного Відділу.– № 13 (Праці Етнографічної Комісії). – Вип. 2. – 114 с. [*Klyment Kvitka*: Prophesionalni narodni spivtsi i muzykanty na Ukraini. Prohrama dla doslidu yikh diyalnosti i pobutu [Professional Traditional Singers and Instrumentalists in Ukraine: The program of studying their activity and mode of life]. // Zbirnyk Istorychno-Philolohichnogo Viddilu № 13 (Pratsi Etnohraphichnoyi Komisii) Vyp.2 [Collection of History and Philology Department of Ukrainian Academy of Science № 13 (The Works of Ethnographic Commission) Vol. 2. – 114 p].

12. *Коломиєць О*. До питання про поняття "ґхарана" у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львів. нац. ун-тету ім. І. Франка. Серія Мистецтвознавство. – Львів, 2009. – Вип. 9. – С. 151–166. [*Olha Kolomyyets*. Do pytannia pro poniattia 'gharana' u tradytsiyniy profesiyniy muzychniy kulturi Hindustani (na prykladi shkoly Kirana) [To the Question of 'Gharana' Concept in Hindustani Traditional Professional Musical Culture (The Case Study of Kirana School) // Visnyk of the Lviv University. Series Arts. – Lviv, 2009. – Issue 9. – P. 151–166].

13. *Коломиєць О*. Система "ґуру-шиш'я парампара" у традиційній професійній музичній культурі гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львів. нац. ун-тету ім. І. Франка. Серія Мистецтвознавство. – Львів, 2010. – Вип. 10. – С. 194–207. [*Olha Kolomyyets*. Systema 'guru-shyshya parampara' u tradytsiyniy profesiyniy muzychniy kulturi Hindustani: do pytannia transmisiyi muzyky usnoyi tradytsiyi (na prykladi gharany

Kirana)]. [The 'Guru-Shyshya Parampara' System In Hindustani Traditional Professional Musical Culture: To The Question Of Transmission Of Oral Tradition's Music (The Case Study of Kirana School)] // Visnyk of the Lviv University. Series Arts. – Lviv, 2010. – Issue 10. – P. 194–207].

14. *Луканюк Б.* До історії терміна "етномузикологія / Богдан Луканюк // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Етномузика . Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Вип. 12. – Ч. 1. – С. 9–32. [*Bohdan Lukaniuk*. Do istorii termina "etnomuzykolohia" [To the History of the Term 'Ethnomusicology'] // Etnomuzyka [Ethnomusic]. Lviv, 2006. – № 1. P. 9–32].

15. *Луканюк Б.* Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання / Богдан Луканюк // Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1–3 квітня 1993 р.): матеріали. – Львів, 1993. – С. 7–14.[*Bohdan Lukaniuk*. Kulturo-zhanrova kontseptsiya Stanislava Liudkevycha: Do postanovky pytannia' [The Ludkevych's Concept of the songstypes: An Approach to the Problem] // Chetverta konferenciya doslidnykiv narodnoyi muzyky Chervonorus'kyh ta sumizhnyh zemel': Materialy [The Fourth Conference for Researchers of Folkmusic in Red Rus' and Adjacent Lands: Materials. Lviv, 1993. – P. 7–14].

16. *Нолл В.* Українська етномузикологія в контексті світової науки / Вільям Нолл // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали. – Львів, 1991. – С. 48. [*William Noll*. Ukrayinska etnomuzykolohiya v konteksti svitovoyi nauky [Ukrainian Ethnomusicology in the context of world science]. // Druha konferenciya doslidnykiv narodnoyi muzyky Chervonorus'kyh zemel': Materialy [The Second Conference of Researchers on Folk music of Chervona Rus' Lands (Halychyna and Volodymyria): Materials. Lviv, 1991. – P. 48].

17. *Пасічник В.* Вірменський період Володимира Гошовського / Володимир Пасічник // Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996): Збірник статей та матеріалів. – Львів, 2006 – С. 96–110. [*Volodymyr Pasichnyk*. Virmenskyi period Volodymyra Hoshovskoho [Armenian Period of Volodymyr Hoshovskyi] // Pamyati Volodymyra Hoshovskoho 1922–1996: Zbirnyk statey ta materialiv [Ad Memorium Volodymyr Hoshovsky. 1922–1996: Collection of Essays. Lviv, 2006. – P. 96–110].

18. *Роздольський Й., Людкевич С.* Галицько-руські народні мелодії / Йосип Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906, 1907 (1908). [*Osyp Rozdolsky, Stanislav Liudkevych*. Halytsko-Rus'ki Narodni Melodii [Galician-Ruthenian lands' Melodies], collected on the phonograph by Osyp Rozdolskyy, transcribed and edited by Stanislav Liudkevych. – Lviv, 1906, 1907 (1908)].

19. *Сокальський П.* Руська народна музика. Російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики / Петро Сокальський. – К., 1959. – 400 с. [*Petro Sokal's'kyy*. Rus'ka narodna muzyka [Traditional Music of Rus'. Kyiv, 1959. – 400 p].

20. *Ульциферов О.* Индия. Лингвострановедческий словарь / Олег Ульциферов. – М., 2003. – 584 с. [*Oleg Ul'tsypherov*. Indiya. Lingvostranovedcheskiy slovar' [India. Linguistic and Regional Studies Dictionary. – Moskva, 2003. – 584 p].

21. *Dhar S. The Kirana Legacy /* Sheila Dhar. – Mumbai, 2000. – 29 p.

22. *Hemetek U.* The past and the Present: Ethnomusicology in Vienna. Some Considerations / Ursula Hemetek // Muzyka: Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – Rocznik L/V 2009. – Nr 1 (212). – P. 67.

23. *Kichlu V*. Gharanas in Hindustani Vocal Music / Vijay Kichlu // Aspects of Indian Music. – New Delhi, 2006. – P. 106–112.

24. *Kinnear M*. Sangeet Ratna – The Jewel of Music. A Bio-Discography of Khan Sahib Abdul Karim Khan / Michael Kinnear. – Heildelberg, 2003. – 287 p.

25. *Żerańska-Kominek S*. Koncepcje i Metody Współczesnej Etnomuzykologii węgierskiej / Sławomira Żerańska-Kominek // Muzyka, 1993. – № 3–4. – p. 20.

26. *Wade B*. Hindustani Vocal Music / Bonnie Wade // Garland Encyclopedia of World Music. – V. 5. South Asia. – New York, 2000. – P. 162–188.

27. *Wade B*. *Khyal: Creativity within North India's Classical Music Tradition* / Bonnie Wade. – Cambridge, 1984. – 320 p.

28. www/uk.wikipedia.org/wiki/Etnovyr 25.09.2012

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 21.03.2016

УКРАЇНСЬКО-ІНДІЙСЬКИЙ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНИЙ ДІАЛОГ: ПОЧАТКИ (ДОСВІД АВТОРА У ВИВЧЕННІ ҐХАРАНИ КІРАНА)

ОЛЬГА КОЛОМИЄЦЬ

Львівський національний університет імні Івана Франка,
кафедра музикознавства,
вул. Валова., 18, Львів, Україна, 79008
тел.: 0322 39 41 97, e-mail: okolom@gmail.com

Стаття присвячена етномузикологічній «зустрічі» із традиційною музикою Індії, однією з найдавніших та, водночас, найбільш збережених нині світових культур.

Розглянуто історичні аспекти українського етномузикознавства та обставини, які спричинили прогалину у вивченні іноземних культур. Дискурс у цьому контексті веде до нагальної потреби розширити тематику дисципліни та розпочати багатовекторний діалог. Обговорено різні рівні встановлення українсько-індійського етномузикознавчого ділогу, його підготовчу, експедиційну та після-експедиційну фази. У процесі розгляду предмету дослідження – стилістичної школи ґхарани Кірана, виявлено деякі з найважливіших її характеристик.

Ключові слова: етномузикологія, діалог, стиль Гіндустані, ґхарана Кірана, Машкур Алі Кхан.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 210–218
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 210–218

Т Е А Т Р О З Н А В С Т В О

УДК 792.03:75.071.1]:303.4](438)” 1812”

АНТОНІЙ МАЛЬЧЕВСЬКИЙ БАЧИВ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО?

Майя ГАРБУЗЮК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 71008
тел.: (032)239 42 96, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com

На основі одного документа – акварельного рисунка – зроблено спробу з’ясувати питання, чи міг бути відомий польський поет доби долистопадового романтизму Антоній Мальчевський глядачем вистави Національного театру у Варшаві “Бунт Хмельницького” Ф. А. Г. Жулковського, прем’єра котрої відбулася 20 червня 1812 року. Подано короткий опис рисунка та коротко охарактеризовано виставу у контексті тогочасних суспільно-історичних подій.

Ключові слова: “українська школа” в польській літературі, Національний театр у Варшаві, 1812 рік в історії Польщі, образ українця на польській сцені.

Відомий польський письменник Антоній Мальчевський (1793–1826) належить до тих авторів, від творчості котрих історики красного письменства ведуть початок так званої “української школи” в польській романтичній літературі першої половини XIX століття. Його “український роман” у віршах “Марія” (1825 року) входить сьогодні до літературного канону цього періоду, його вивчають за шкільною програмою, йому присвячено чимало праць польських та українських літературознавців.

Світоглядна та біографічна генеза “української тематики” автора “Марії” добре вивчена, а проте у життєписі та дослідженнях творчого шляху А. Мальчевського залишився майже непоміченим один епізод, пов’язаний із театром. Його висвітлення допомагає увиразнити ранні мистецькі впливи на юного поета, його глядацькі враження, пов’язані з темою України та української історії.

Питання, винесене у загаловок статті, є риторичним чи й провокативним, якщо розуміти його дослівно: адже із самим Богданом Хмельницьким Антоній Мальчевський не міг зустрітися з причин суто хронологічних, дати їхніх народжень розділяють майже двісті років. Ідеться про інше: чи міг А. Мальчевський бачити Богдана Хмельницького як театрального героя – зокрема, на польській сцені XIX століття, на кону Варшавського національного театру? Пошуку відповіді на це запитання присвячена ця стаття.

Про прем’єру мелодрами “Бунт Хмельницького” Фортуната Алоїзи Гонзага Жулковського, що відбулася на сцені Варшавского національного театру у 1812 році

© Майя Гарбузюк, 2016

ми вже писали в окремій статті [1]. Рукопис п'єси, що зберігається у Фонді іконографічних та фотографічних матеріалів бібліотеки Національного музею (Варшава), безумовно потребує подальшого дослідження. Адже цей твір відкриває галерею сценічних образів українців на польській сцені XIX століття і не лише самого гетьмана Хмельницького, а й інших наших співвітчизників. Зважаючи на вкрай малу поінформованість про цей твір серед українських істориків літератури й театру, наведемо найважливішу інформацію щодо цієї події.

Прем'єра мелодрами "Бунт Хмельницького" відбулася 20 червня 1812 року на сцені Варшавського національного театру. Її автор – відомий польський актор, драматург (автор 74 творів для сцени), театральний діяч Ф. А. Г. Жулковський. Інформація про виставу увійшла до трьох важливих польських бібліографічних покажчиків XIX, XX та XXI століть. Ідеться про працю К. Естрайхера "Репертуар 3 800 сценічних творів від 1750 до 1871 року" [4], двотомне видання Л. Сімона "Бібліографія польської драматургії. 1765–1964" [10] та найновіше колективне видання "Польська драматургія. 1765–2005" [6].

На жаль, інформації про саму виставу збереглося вкрай мало. Тому такої особливої цінності набуває збережений у Варшавському Національному музеї рукопис п'єси: невеликого розміру зшиток, що містить 107 сторінок драматичного тексту. За всіма ознаками (як-от прізвища акторів – виконавців ролей та зазначена дата прем'єри) доцільно вважати, що цей рукопис міг слугувати робочим примірником, за яким "вели" виставу.

На титульній сторінці рукопису читаємо:

Bunt Chmielnickiego
Drama w 3 Aktach
ze śpiewaniem
orygimalnie napisana
przez
Aloizego Zołkowskiego
Artysta Dramatycznego
Teatru Narodowego Polskiego
w Warszawie
Pierwszy raz na teatrze wystawiono dnia 20 czerwca 1812.
Osoby
Jan Kazimierz Król Polski – JPan Bogusławski
Jeremiasz Xiąże Wiśniowiecki – JPan Nacewicz
Dymitr Xiąże brat iego młodszy – JPan Wąsowicz
Adam Kisiel Wojewoda Bracławski – JPan Wolski
Stefan Potocki, Chorąży Pancerny – JPan Dmuszewski
Mikolaj Ostrorog Krayczy Koronny – JPan Petrasz
Stanisław Ląckoroński Kasztelian Kamieniecki – JPan Zalewski
Smiarowski Sekretarz Króla – JPan Zdanowicz
Bohdan Chmielnicki Hetman Kozaków – JPan Zieliński
Melania iego córka – JPanna Ebel
Nestora powiernica Melanii – JPani Zdanowiczowa
Tymotey syn Bohdana : Wodzowie – JPan Szymanowski
Dorożenko : Kozaków – JPan Siewrak
Hładki : – JPan Rywacki

Kadłubek Giermek Stefana Potockiego – JPan Kudlicz
Piewonów kochanek Nestory – JPan Krzesiński
Tóchaj-Bey Tatar od boku Chana Krymskiego – JPan Zołkowski
Rycerstwo Polskie
Kozacy

Scena pod Zborowom i w Zborowie. Rzecz się dzieje dnia 18 i 19 Śierpnia Roku 1649 [12, s. 1–2].

Сюжет "Бунту Хмельницького" засновано на відомих історичних подіях – підписанні так званого Зборівського миру поміж польським королем Яном-Казимиром та гетьманом українського війська Богданом Хмельницьким. Автор п'єси обрав складні моменти перемовин поміж польським королем та українським гетьманом, що дало йому можливість розгорнути драматургійно напружену колізію. Майже всі дійові особи твору – реальні історичні постаті, що справді брали участь у подіях під Зборовом. Водночас драматург увів ліричну лінію, представлену парою закоханих: Дмитром Вишневецьким та дочкою Хмельницького Меланією (вигадана особа). Власне, на перетині історичних подій та історії кохання, розгортаються колізії твору.

Попри весь патріотизм та національно свідому позицію драматурга, особливість авторського бачення полягало у принципово вирозумілому, позитивному окресленні образу Богдана Хмельницького. Поданий в експозиції твору як захисник української землі та очільник козацтва, двічі у подальших сценах засудження своїх дітей – дочки Меланії та сина Тимоша – він постає як люблячий батько, котрий залишається проте вірним своєму обов'язку перед повсталим народом. Глибоко драматичною кульмінантою цього персонажа є монолог на початку третьої дії, в якому звучить невимовний біль гетьмана за поразку свого війська. І яким би тенденційно-дидактичним не видавалося вирішення фіналу із прийняттям Хмельницького у королівському наметі та хвалебною риторикою гетьмана на адресу Короля, в цьому драматург не далеко відійшов від історичної правди, оскільки справді примирювальна тактика та мотивація вчинків Б. Хмельницького в момент підписання Зборівського миру досі викликає суперечки істориків.

У тому, що образ українського гетьмана написано із великою долею авторської симпатії, переконує не тільки шляхетність його сценічної поведінки, освіченість, багатогранність персонажа, а й те, що драматург саме в його уста вклав цілковито актуальні як на той час тези про свободу, рівність станів, людську гідність. Ця нова ідеологічна та соціальна парадигма кінця XVIII – початку XIX століть виказувала бажання крізь портрет непересічної, складної постаті української історії по-своєму відтворити новий тип героя – вождя повсталого народу, і водночас героя преромантичної доби з його внутрішніми душевними муками, сумнівами, самотністю, відчаєм.

Доречно тут звернутися до характеристики І. Франка, що її він дав іншому драматичному образу Богдана Хмельницького – у маловідомій трагедії "Богдан Хмельницький" Т.Заборовського (твір написано 1823 року, він не мав сценічної історії). Власне, подаючи розширену інформацію про цю п'єсу в одному з томів "Записок НТШ", І. Франко так закінчив свою публікацію: "...ціла п'єса цікава хіба незвичайним розумінням характеру Богданового і запалом до свободи, в котрім

можемо бачити відгомін ідей великої французької революції і Шіллєрових тираножерних драм" [2, с. 17]. Власне, ці слова І. Франка можемо сміливо поширити і на твір А. Г. Жулковського, хоча написаний він був на майже десять років раніше за трагедію Т. Заборовського. Найпевніше, І. Франко не знав про "Бунт Хмельницького", бо текст п'єси залишився в рукописі, а скупа інформація про варшавську виставу та твір навряд чи могла потрапити у його поле зору. Залишається шкодувати, що із вищезазначених причин ми не маємо Франкової оцінки цього першого сценічного втілення образу Хмельницького.

Як засвідчено на титульній сторінці рукопису, прем'єра вистави відбулася 20 червня 1812 року. У літописі Варшавського національного театру за сезон 1812 року знаходимо інформацію, що "Бунт Хмельницького" був написаний і поставлений з окремої нагоди: "це видовище було дане задля підтримки підупалої компанії німецьких акторів пана Кьоллера, котра сьогодні грала німецькою мовою оперу "Севільський цирульник"" [8, с. 209]. Фактично це означає, що "Бунт Хмельницького" мав забезпечити інтерес глядацької зали і привести до театру публіку. До того ж, як вказано у тому ж джерелі, цього дня прем'єру зіграно в бенефіс актора Вонсовича (виконавця ролі Дмитра Вишневецького). У тому ж літописі знаходимо інформацію, що виставу було зіграно ще двічі: 29 червня та 10 вересня того ж року [8, с. 250], хоча ані в праці Л. Сімона, ані в сучасному бібліографічному виданні "Польська драматургія" цієї інформації не знаходимо. На жаль, даних про те, чи здобула вистава успіх театральної аудиторії, ми не маємо, оскільки відгуків преси на виставу не знайдено. Можна лише припустити, враховуючи триб театрального тогочасного театрального життя (коли вистави сходили зі сцени часто-густо одразу після прем'єри), що три покази "Бунту Хмельницького" упродовж кількох місяців могли свідчити про зацікавленість аудиторії у цій виставі.

Щодо часу появи прем'єри, його важко було назвати сприятливим. Видатний польський історик театру, дослідник і знавець творчості В. Богуславського Збігнєв Рашевський, оцінюючи саме цей літній період 1812 року в діяльності Національного театру, акцентував, що стан театральних справ і через економічні, і політичні, і навіть погодні умови (спека) був вкрай незадовільний [9, с. 162]. За червень зокрема було показано лише п'ять вистав польського театру. Тож якщо візьмемо до уваги, що дві з цих п'яти вистав якраз і становив "Бунт Хмельницького", не складно усвідомити вагомість цього сценічного твору у тогочасному культурно-політичному житті міста та глядачів. Окремо учений відзначав загальне патріотичне піднесення в останній декаді червня, пов'язане із початком наполеонівської війни. Більшість у цих подіях вбачала кінець бездержавності, відновлення Польської корони. Яскравим свідченням тогочасних настроїв слугує знову ж таки театр: 28 червня 1812 року з нагоди проголошення Акту Генеральної Конфедерації у Варшавському національному театрі відбувся безкоштовний показ іншої вистави "Уявне диво або Краков'яки і Гуралі" В. Богуславського, що слугувала своєрідним національно-патріотичним театральним хітом упродовж багатьох років. Чи дивно, що наступного дня, 29 червня, було дано удруге "Бунт Хмельницького"?

Про надзвичайну заангажованість театру та драматургів в історичні події свого часу свідчить також наступна прем'єра Національного театру за щойно створеною п'єсою того ж Ф. А. Г. Жулковського: "Вторгнення в Литву". Ця вистава, написана "за гарячими слідами" наполеонівської звитяги, уперше була показана глядачам

19 липня 1812 року – через дванадцять днів після самого історичного факту взяття наполеонівськими військами Вільна [9, с. 162]. Тож можемо лише дивуватися, наскільки миттєвою була реакція тогочасного театру на актуальні історичні події.

На жаль, по виставі "Бунт Хмельницького" не залишилося навіть афіші – тож будь-яке свідчення про цей мистецький факт має особливу вагу. Надто, якщо до цієї теми долучається біографія ще однієї, невипадкової в багатьох сенсах людини. Отже, тепер перейдемо до життєвої історії Антонія Мальчевського, хоча про його зв'язки з театром не знаємо нічого. Майже нічого.

Як знаємо з життєпису, А. Мальчевський по успішному закінченні Волинського ліцею (Кременець) 1811 року приїхав до Варшави та вступив на військову службу [7, с. 201]. Від 1 вересня цього року у ранзі підпоручника він став слухачем військової артилерійсько-інженерної школи у Варшаві. Школа була розташована на вулиці Медовій, у давньому приміщенні Colegium Nobilium (нині це приміщення Національної театральної академії ім. А. Зельверовича) [7, с. 202]. Як відмінник Волинського ліцею, він демонстрував високі знання та чудово давав собі раду зі складними головними предметами артилерійської школи – математикою та технічним рисунком. Саме в цей рік, припускають біографи, він створив план посилення оборони фортеці Модлін, що на околицях Варшави (на жаль, не збережений донині) [7, с. 203].

Безумовно, як більшість молодших офіцерів того часу, юний А. Мальчевський провадив активне світське життя. Найчастіше, стверджують біографи, він бував у панства Ходкевичів, чий палац був розташований поруч із школою, на вулиці Медовій. Саме захищаючи честь молодої господині палацу, Кароліни Ходкевич, в яку закохувалися чи не всі чоловіки, А. Мальчевський став учасником дуелі. Відбулось це у березні 1812 року, і внаслідок поєдинку дев'ятнадцятирічний юнак отримав поранення лівої стопи. Це завадило йому потрапити на службу одразу по закінченні школи, і він лише 1 травня 1812 року вступив на військову службу у ранзі поручника кінноти.

Тим часом вже 24 червня 1812 року розпочалася війна: наполеонівська армія перейшла кордон з Російською імперією і вирушила на Москву. Без сумніву, можна з великою долею упевненості говорити про особливе звучання прем'єри "Бунту Хмельницького" на сцені Варшавського національного театру у цей період. Адже гасла про свободу, рівність, відданість своєму народові, вкладені в уста Богдана Хмельницького, мали особливе звучання у ці дні. Можна з великою долею вірогідності сказати, що значна частина офіцерів, котрі вже за кілька днів мали вирушати у похід, були в день прем'єри у театрі і дивилися виставу. Чи був серед них А. Мальчевський? Спробуємо з'ясувати це в документах, що збереглися відтоді.

Прем'єра "Бунту Хмельницького" 20 червня була лише однією з подій, якими Варшава проводжала у похід своїх патріотів. Напередодні самого початку походу, тобто 22 або 23 червня військових було запрошено на спеціальне прийняття для офіцерів у палаці Пака, що на вулиці Медовій. Там у розпалі забав та розваг відбулася чергова неприємна подія: А. Мальчевський, захопившись їздою верхи, упав з коня і вдруге пошкодив ще не добре загоєну після травми ногу [7, с. 206]. Це завадило йому стати учасником наполеонівської кампанії і примусило залишитись у Варшаві.

Зоставлений у місті, А. Мальчевський від 1 липня отримав підвищення по службі, посівши посаду польового ад'ютанта генерала Ксаверія Косецького. Проте це не могло цілковито примирити його із невдачею. За свідченням товариша,

Т. Янушевського, невдача із військовим походом стала першим серйозним життєвим ударом для А. Мальчевського [7, с. 207]. Тож лікуючи ногу, він мусив чимось себе розраджувати. Цією розрадою було малювання, адже попри літературний хист, А. Мальчевський залишався добрим рисувальником.

Саме тоді і постала акварель, яка допомагає висвітлити порушене у статті запитання. Малюнок був виконаний надзвичайно старанно на тонкому папері розміром 16,3×10,5 см. На натюрморті з присвятою генералові Людвіку Кропінському було зображено розмаїті речі – книги, ноти, довільно розкидані на робочому столі художника. Предмети ці – а їх на зображенні аж шістнадцять, очевидно, оточували А. Мальчевського у його помешканні, і були дібрані для змалювання невипадково. За задумом художника, очевидно, вони мали відобразити і хаотично-ностальгійний стан його душі, і водночас зафіксувати дорогі серцю предмети. Отже, через натюрморт – традиційно для цього жанру образотворчого мистецтва – його автор прагнув відобразити себе, свої уподобання, "спіймати" свій час та зафіксувати актуальні події, важливі для нього.

Прикметно, що сьогодні ця акварель зберігається у тій самій Бібліотеці Національного музею у Варшаві, що й рукопис "Бунту Хмельницького". Її детальний опис здійснила Й. Сівковська у часописі "Проблеми" 1968 року [11]. Ми ж скористаємось із опису, вміщеного у цитованому вище виданні [7, с. 207–209].

Отже, при сильному збільшенні акварельного рисунка дослідники зображення з'ясували деталі та описали зображені тут предмети, зокрема, назви книжок, нот і т. і. Це, до прикладу[1]: 1) Твори Ж. Расіна, Том 1 (1808); 2) Таблиці відповідності давніх мір та ваг Французьких та Коронно-Польсько-Литовських з новими мірами та вагами... (Варшава, 1811); 3) Приклади для писання французькою, польською та латинською мовами... (Вроцлав, 1803); 4) Драматичні твори Ж.-П. Корнеля. Том 2; 5) Фортифікація Глазго; 6) Курс Архітектури; 7) Філософія хімії; 8) "Газета Кореспондента Варшавського та Закордонного" від 30 червня 1812 року, вівторок; 9) "Варшавська газета", вівторок 1812 року та ін. [7, с. 208].

Під номером 15 опису дослідники фіксують ось що:

"Za pozwolieniem zwierzchności
W Teatrze Narodowym
artyści dramatycznni polscy
pod dyrekcyją JP Bogusławskiego
dadzą pierwszą reprezentację
w cale nowego drama
pod tytulem
Bunt Chmielnickiego" [7, с. 209].

Отже, як переконуємося, на своєму малюнку А. Мальчевський зобразив афішу прем'єрної вистави "Бунт Хмельницького", котра, як ми знаємо відбулась 20 червня 1812 року. Власне, якщо взяти до уваги вищезацитований текст афіші, хроніка його життя в ті кілька днів, могла б виглядати так: 20 червня – прем'єра в театрі; 22 червня – бал на честь офіцерів, котрі вирушають на війну, і травмування ноги; 23 або 24-го його товариші по зброї вирушили у складі наполеонівської армії на схід, а А. Мальчевський вимушено залишився у Варшаві.

Чи дивився він вдруге і втретє вистави "Бунт Хмельницького" – відповідно 29 червня та 10 вересня – сказати важко, бо не маємо про це жодної інформації.

[1] Назви подано українською мовою у перекладі авторки статті.

Оскільки знаємо, що в цей час він перебував у Варшаві, це виглядає достатньо ймовірним. Але те, що він мав бути глядачем першої вистави, 20 червня, можемо припустити із достатньо великою вірогідністю. Адже наявність афіші у приватному помешканні та невипадковість її зображення на акварелі слугують достатньо переконливим свідченням цього.

Можемо також припустити, що молодий офіцер, випускник Волинського ліцею, міг бути особисто знайомим із автором цієї драми, Ф. А. Г. Жулковським. Адже останній також був випускником кременецької школи – щоправда, наприкінці XVIII століття.

Цікавим є й таке спостереження: зображені на акварелі томи драматичних творів класицистів П. Корнеля й Ж. Расіна дають нам підстави наголосити зміну у творчих та світоглядних пріоритетах А. Мальчевського. Адже в описі його бібліотеки 1820-х років, знаходимо вже інші імена: романтиків Ф. Шіллера та Г. Байрона [3, с. 10].

Отже, із зіставлення двох фактів: прем'єри мелодрами "Бунт Хмельницького" та зображення прем'єрної афіші цієї вистави на акварелі А. Мальчевського, можемо зробити кілька припущень.

Найперше з них – про велику ймовірність того, що А. Мальчевський був глядачем цієї вистави. На користь цього твердження складається все: від дати тогочасного перебування поета у Варшаві до зображення цієї афіші на акварелі його пензля.

Не можна не звернути увагу і на контекст, у який вписано це зображення: театральна афіша потрапляє в оточення однорідних за характером предметів. Це томи драматичних творів Ж. Расіна та П. Корнеля, тогочасні газети, ноти полонезу. За позірною випадковістю складових натюрморту можемо виявити своєрідну історію, в якій художник хоче оповісти важливі моменти з власного життя. Тому недаремно поруч із літературними текстами та театральною афішею з'являються Таблиці мір і ваг, граматичні вправи для вивчення іноземних мов та книга, присвячена фортифікаційним укріпленням англійського міста Глазго. Так у долі молодого поета і офіцера поєднувалися війна й мистецтво, інженерні креслення та література.

Але безумовно, головним ключем до прихованого змісту натюрморту є зміст тих видань, що їх заголовки художник зобразив на рисунку. Найважливіший із них – це "Газета Кореспондента Варшавського та Закордонного" від 30 червня 1812 року. Саме в цьому номері було уміщено "Рапорт Депутації" на засіданні сейму 28 червня 1812 року з нагоди проголошення Акту Генеральної Конфедерації та сам текст Акту. В ньому, зокрема, йшлося про відновлення Королівства Польського у давніх географічних кордонах з українськими та литовськими землями включно: "Опріч тривалого переділу для нас не перестали бути братами мешканці Литви, Русі, України, Поділля, Волині; вони, як ми, є Поляками, і так само, як ми, мають право бути ними. Батьківщина, як дбайлива мати, простягає руки до усіх своїх дітей, і кожний член родини, відірваний від неї, завжди має право повернутись в її лоно" [5, с. 795]. У самому ж Акті було засвідчено: "Королівство Польське відновлено і Польська нація заново в єдиному тілі об'єднана" [5, с. 798].

Дивовижно суголосними з цими політичними маніфестами були тексти вистави "Бунт Хмельницького". Тому театральна афіша, зображена на акварелі поруч із газетою, набуває особливої вагомості та значущості. Якби А. Мальчевський не був її глядачем та не знав би змісту – навряд чи у нього б виникло бажання об'єднати ці два об'єкти (афішу та газету, а насправді сцену й державу) в просторі одного

рисунка. І друге: якби вистава залишила Мальчевського-глядача байдужим, також навряд чи знайшла б собі місце на малюнку її прем'єрна афіша. Тож варто говорити, що найвірогідніше А. Мальчевський виставу бачив, і вона його схвилювала. Ба більше, якщо зважити, що на зображенні газета датована 30 червня, а отже акварель постала після цієї дати, можна зробити припущення щодо ймовірного другого перегляду "Бунту Хмельницького" А. Мальчевським, котрий відбувся, як вже було зазначено, днем раніше, тобто 29 червня 1812 року.

Отже, є всі підстави припускати, що А. Мальчевський таки бачив виставу "Бунт Хмельницького" Ф. А. Г. Жулковського. На жаль, нічого, окрім акварельного рисунка, він не залишив собі та нащадкам на пам'ять про цю подію. Зрештою, це був час, коли короткотривалість людського життя наближалася до плинності сценічного мистецтва. Зрештою, сама доля – і вистави, і відновленого Королівства Польського – виявилася дуже короткою та завершилася вже за кілька місяців.

Тривожні, тужливі слова про передчуття скорої загибелі ("тисяча згине, повернуться – кілька" [11, с. 50), котрі у виставі були вкладені в уста Стефана Потоцького (цю роль виконував провідний актор і драматург Варшавського театру Л. Дмушевський) виявилися пророчими. Тож травматичний випадок, завдяки якому А. Мальчевський не зміг стати учасником наполеонівського походу на Росію, насправді зберіг юнакові життя. На жаль, не аж так надовго, бо А. Мальчевський не врятувався від подальших життєвих негараздів та екзистенційних проблем, що призвели до передчасної смерті.

За кілька місяців до смерті, під кінець 1825 року, вийшла друком його "Марія". Між цим твором та "Бунтом Хмельницького" неможливо провести прямі паралелі чи зв'язки. Але поява поетичного "українського роману" "Марія" 1825 року набуває більшої логіки та стає зрозумілішою з огляду на невеликий клаптик паперу із перемальованою рукою А. Мальчевського афішею вистави "Бунт Хмельницького" 1812 року. Бо як і в передсмертній поемі, так і на юнацькій акварелі, незмінними темами для їхнього автора залишалися Польща і Україна.

Список використаної літератури

1. *Гарбузюк М.* "Бунт Хмельницького" Алоїзи Гонзаги Жулковського – перша драма про українського гетьмана на польській сцені XIX ст. / М. Гарбузюк // Pomiędzy. Між. Между. Between. Zwische. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe / red. nauk. I. Guszpit, A. Matusiak. – Wrocław, 2015. – № 1. – С. 109–122. – Режим доступу : http://www.between.uni.wroc.pl/index.php?page=biezacy-numer

2. *Франко І.* Хмельницький – непризнаний польський патріот / І. Франко // Записки Наукового товариства імени Шевченка. – Львів, 1898. – Т. 23–24. – С. 9–17.

3. Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji "Maryi". Materiały sesji naukowej 5–7 V 1995 / pod red. Haliny Krukowskiej. – Białystok, 1997.

4. *Estreicher K.* Repertoar 3800 utworów scenicznych od roku 1750 do 1871. – Kraków, 1871. – S. 22.

5. Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego. – Warszawa, 1812. – 30 czerw. – № 52.

6. *Hałabuda S.* Dramat polski. 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia / S. Hałabuda, J. Michalik, A Stafiej / przy współpracy B. Maresz i A. Przybyszewskiej. – T. 2. M–Ż. – Warszawa, 2014. – S. 1080.

7. “Maria” i Antoni Malczewski. Compendium żródłowe / oprac. Halina Gacowa, przedm. Jarosław Macejewski. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk, 1974. – 416 s.

8. Materiały do dziejów teatru w Polsce. Teatr Wojcecha Bogusławskiego w latach 1799–1814 / red. Z. Raszewski i E. Szwankowski. – Wrocław, 1954. – T. 1.

9. *Raszewski Z*. Bogusławski / Z. Raszewski. – Warszawa, 1972. – T. 1.

10. *Simon L*. Bibliografia dramatu polskiego, 1765–1964. – T. 2 / L. Simon. – Warszawa, 1965. – S. 1121.

11. *Siwkowska J*. “Quod libet” Antonija Malczewskiego / J. Siwkowska // Problemy, R. XXIV: 1968. – № 8 (269). – S. 490–492.

12. *Zołkowski A*. Bunt Chmielnickiego. Drama w 3 aktach, rkps. / A. Zołkowski // Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne Muzeum Narodowe w Warszawie. – № 884. – 107 s.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.2016
Прийнята до друку 25.12.2016

DID ANTONIY MALCHEWSKI SEE BOHDAN KHMELNYTSKYI?

Maiia HARBUZIUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Theatre Studies and actor craftsmanship department,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 71008
tel.: 0322 39 42 96; e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com

Could the famous Polish romantic writer of before-november period Antoni Malczewski watch the perfomance “Khmelnytsky’s uprising” by F. A. G. Zolkovski in Warsaw national theatre on June 20th 1812? This article tries to answers this question, based on the one document: the watercolor painting by A. Malchevski. The article consists of short description of the painting and short characteristic of the performance in the historycal and political context of that period of time. The conclusion on high probability of A. Malchevskyi’s knowledge about this performance is made on the basis of water color painting description and facts from the poet’s life. The range of young poet interests is specified, among interests are – painting, fortification science, dramaturgy and theatre. The thought is expressed about interconnection of early art impressions of A. Malchevskyi with his main work, Ukrainian novella “Mariya”.

Keywords: “Ukrainian school” in Polish literature, Warsaw National Theatre, Poland in 1812, image of the Ukrainian on the Polish stage.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 219–227
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 219–227

УДК 792.071.2(477.83/.86)”1770/1790”

ДО ІСТОРІЇ ПОЯВИ ПЕРШИХ ПРОФЕСІЙНИХ АКТОРІВ В ГАЛИЧИНІ (1770–1790 роки)

Надія ТЕРЕЩУК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (032) 239-42-99, mail: lijaorama@gmail.com

Досліджено історію появи перших професійних акторів у Галичині після приєднання краю до Австрійської імперії. На основі віднайдених історичних фактів простежено шляхи, якими актори потрапляли до Галичини, та чинники, які стимулювали їх розвивати театральну культуру в краї. Проведено аналіз соціального походження акторів та вплив відповідних середовищ на професійні якості актора.

Ключові слова: актори, Галичина, походження, професійні навички, іноземці.

У процесі дослідження розвитку театральної культури Галичини важливе місце займають студії над одним із центральних її носіїв – актором. До сьогодні темі появи перших професійних акторів у краї свою увагу приділяли здебільшого іноземні дослідники: австрійське театрознавство більшою мірою зосереджувалося на історії німецькомовного театру, а польське – польськомовного, з українського боку простежуємо лише поодинокі спроби висвітлення того чи іншого аспекту, який знаходився у безпосередньо тісному зв’язку з українським театром та його діячами. Через актуалізацію нових завдань осягнення історії та культури, існує потреба витворення моделі української театральної культури як такої, що ставить знак рівності між “театром на Україні” й “українським театром”, про що одним із перших згадував у своїх працях Д. Антонович [1]. Відповідно актуальності набувають дослідження, які розглядають історію становлення театральної культури крізь призму ментальних, соціальних чи економічних зсувів. Одним із таких важливих моментів стало приєднання Галичини до австрійської імперії, адже перші відомості про функціонування професійних театральних труп у краї віднаходимо саме з приходом нової влади.

Перші відомості про життя акторів отримуємо фактично від їх імені. У своїй книзі “Dzieje Teatru Narodowego” В. Богуславський залишив чимало унікальних спогадів щодо особливостей життя людей акторської професії, а також описав в окремому розділі біографії кількох своїх колег [3]. Важливе місце серед першоджерел займають листи В. Богуславського [26], Я. Н. Камінського[1], С. Маліновського [20], матеріали публіковані у пресі, спеціалізованих журналах, театральних річниках як Галичини, так і сусідніх земель.

[1] Окремі публікації листів Я. Н. Камінського розкидані у працях багатьох дослідників: К. Естрайхера, С. Шнур-Пепловського, Л. Бернацького, Е. Кухарського, Б. Чарніка, а також у таких літературних часописах, як «Ruch Literacki» (1929), «Afisz teatralny» (1873) та ін.

© Надія Терещук, 2016

Спроби дослідження біографії та діяльності акторів, які виступали у різні періоди в Галичині, побіжно до основної теми проводили польські дослідники ще з середини XIX століття. Завдяки довідкам К. Естрайхера [7], Ц. Ф. Рассмана [18], С. Шнур-Пепловського [23], С. Віндакевича [26], Й. Фрітца [9], Ф. Краттера [14] отримуємо відомості із джерел, які сьогодні вважають втраченими або доступ дослідника до яких ускладнюється розпорошеністю матеріалів віддаленими географічно архівами. Свій внесок у розкриття історичних фактів щодо життя акторів, які працювали у Галичині в окреслений період, внесли такі австрійські, словацькі, польські та українські дослідники, як Є. Ґот [10, 11, 12], М. Чеснакова-Міхалкова [4], А. Міллер [15], З. Рашевський [19], Я. Ролле [20], С. Домбровський [5], Й. Вондрачек [25] та інші.

Беручи до уваги історичні та соціологічні дослідження розглядуваної епохи в типології акторів кінця XVIII століття ми уникаємо поділу за національною ознакою[2], адже у цей час вона не була предметом кризи для самих митців, конкуренція поміж якими обумовлювалася швидше специфікою правил гри на театральному ринку, аніж суто національними чи мовними конфліктами, часто приписуваними істориками того чи іншого політичного табору, які працювали в пізніші часи, коли національна ідентичність виступає на перший план[3].

Серед професійних акторів, які працювали у Галичині протягом 1770–1780-х років, радикальна більшість була "приїжджими". Встановити "малу батьківщину" багатьох "чужинців" надзвичайно складно через мандрівний спосіб життя чи не усіх артистів у той час.

Перші професійні актори, від прибуття до Львова яких істориками прийнято відраховувати початок професійного театру в краї, вважали себе віденцями. Ігнатій Прайнфальк, Карл Йозеф Гельманн та Сімон Фрідріх Кобервейн з'явились у галицькій столиці близько 1774 року. Причиною прибуття двох останніх були розгромні збитки їхньої трупи у Пенцінгу (тоді – одне із численних передмість, сьогодні – чотирнадцятий район Відня), тому "через небезпечно гострі стосунки із цензурою актори експромтом виріши шукати щастя у незвіданому досі галицькому краї. Щодо Ігнатія Прайнфалька ситуація виявилася ще більше показовою: коли актор розповів про бажання їхати до Львова, ніхто у його австрійській трупі не хотів грати з ним у цьому місті [11, с. 16]. Ймовірно акторові довелося набирати нову трупу, як це часто робили його наступники згодом. Наприклад, Франц Антон Ґюттерсдорф, відомий у Східній та Центральній Європі імпресаріо балетів, пантомім та музичних вистав розорившись у Празі виїхав з донькою Єлизаветою спочатку до Варшави, де грав у трупі Константіні [12, с. 21–22], а тоді на

[2] Питання формування національної ідентичності у XIX столітті описала у своїй праці доктор С. А. Хакенбек (Див.: Susanne E. Hakenbeck. Situational Ethnicity and Nested Identities: New Approaches to an Old Problem / S. E. Hakenbeck // Anglo-Saxon Studies Archeology and History. – 2007. – № 14. – P. 19–26).

[3] Дослідження етнографів та антропологів свідчать що у Європі кінця XVIII – початку XIX століть переважна кількість населення ідентифікувала себе за тричленною формою: місце походження (місцевий-чужинець), належність (панський, царський, імператорський) та віра (християнин). Щодо місця походження, то засадничим був термін «батьківщина» – земля, отримана (одідичена) від батька в спадок. З переходом до новітнього часу поняття "малої батьківщини" почало заміщуватися «батьківщиною в великої літери», й перейшло у розряд ідеологічної концепції (Детальніше про це див.: Ґелнер Е. Нації та націоналізм; Націоналізм ; пер. з англ. - Київ : Таксон, 2003. - 300 с.; Weber E. Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France. 1870-1914. – Stanford University Press, 1976. – 615 p.; Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Іван Франко та його спільнота. – Київ, 2006. – 632 с.).

пропозицію зі Львова зібрав нашвидкуруч акторів з Прусії і розпочав у галицькій столиці сезон 1782 року [9, с. 198]. Естрайхер, який наприкінці XIX століття одним із перших взявся за фіксацію історії театральної справи в Східній Європі, писав про трупу Ф. А. Ґюттерсдорфа у Львові як про "голоту стягнену з різних кінців Німеччини, цивілізатори, які понаїжджали у дикий та варварський на їхню думку край" [8, с. 54]. Конкурентом цього антрепренера на початку 1780-х став ще один віденець Йосиф Гільвердінг, шлях до Львова якого пролягав через турне з Германнштадту (сьогодні Тімішоар, Румунія) [9, с. 197], – крайнього південно-східного пункту мандрів європейських акторів, до Відня.

Словацька дослідниця "театрального шовкового шляху" Мілена Чеснакова-Міхалцова пише, що західні німецькомовні актори й режисери у XVIII столітті знайшли собі дорогу на схід та північ через землі Верхньої Угорщини, оскільки та мала добре мощені дороги й німецькомовні міста. Вирушаючи "з Гамбурга в Прагу, а далі до Відня, Пресбурга (сьогодні Братислава. – Н. Т.), вони направлялись до східно-словацького міста Кошице і до Львова в Галичині, або на Варшаву" [4, с. 9]. Цим маршрутом скористався й чех Франц Йосиф Булла, прибуваючи до Львова з міст Буда і Пешт у 1789 році. Трупа цього артиста, за свідченнями В. Богуславського, різнилася високопрофесійними акторами, які, ймовірно, після сімнадцяти років мандрів своїх попередників вже не гребували можливістю осісти в Галичині. Отже, вже з 1790 року Ф. Й. Булла став відправляти на тимчасові гастролі частину своєї трупи зі Львова до Кошиць (на зимовий сезон), а у 1792 році поїхав з кількома акторами до Варшави [12, с. 64], де успішно давав вистави до революційних подій 1794 року. Виступав у Львові впродовж двох сезонів 1787–1789 років й італієць за походженням Карло Тоскані – антрепренер, який утримував до цього часу театр у князівстві Зондергаузен (Тюрінгія, Центральна Німеччина).

Щодо акторів, які прибували до Галичини з півночі, то це були здебільшого польськомовні трупи, шлях до Львова яких пролягав через маршрут Варшава–Люблін або Вільно–Гродно–Білосток–Брест. Зі Львова перші польські професійні трупи вирушали далі – на контракти в Дубно та Кам'янець-Подільський. Про походження цих артистів відомо більше завдяки В. Богуславському, котрий написав біографії багатьох митців, з якими працював у різні періоди свого життя. Жоден з учасників трупи Трусколяських – акторів варшавського театру, які протягом 1780–1783 років виступали у Львові, не походив з Галичини, подібно як і їх наступники – трупа Андрія Мєжинського (чотири рази приїздила до Львова протягом 1784–1788 років) та невеличка трупа акторів із Любліна (виступали протягом січня 1789 року), відомості про яких не зовсім повні через порівняно локальну популярність, але все ж вказують на цю тенденцію.

Серед чисельних списків акторів, які працювали у середині XVIII століття, знаходимо лише одну актрису, народжену 1757 року у Львові – Маріанну Біттнер [24, с. 213]. Її дебют відбувся 1768 року, ймовірно, вже поза межами Галичини, адже пізніші джерела вказують на те, що Маріанна у 1780-х роках була провідною співачкою та драматичною актрисою міського театру у м. Шведт (сьогодні Східна Німеччина) [6, с. 34], де виступала під іменем Нанетт Бюттнер (Nanette Büttner) [13, с. 54]. Подібна статистика є промовистим свідченням стану галицького театрального ринку у 1760–1780 роках.

Ким же були за походженням перші актори, які працювали у Галичині?

Зі збережених на сьогодні фактів чи не найбільшим горнилом, в якому гартувалися майбутні професійні актори на Сході Європи у XVIII столітті було

придворне середовище. Від усіх інших воно вирізнялося тим, що змішувало в одному локальному просторі представників одразу кількох професій та прошарків.

За вертикаллю влади від монарха до посереднього магната місцевого значення принцип створення пристойної придворної трупи тримався на двох китах: запросити вже готових артистів або ж сформувати їх з місцевих селян, кріпаків, придворних та навіть власних родичів. Факти свідчать, що найпоширенішим був досвід змішання різних груп, що сприяло швидкому вдосконаленню театральних сил.

Явище перетворення селян у акторів було цілковито штучним, але взаємовигідним. Селяни, часто закріпачені, отримували можливість вирватись із замкненого кола свого життя, а магнати отримували безкоштовних, порівняно зі запрошеними іноземцями-професіоналами, акторів, танцівників чи співаків. Домашній театр коронного гетьмана Вацлава Жевуського у Підгірцях на Львівщині складався здебільшого зі слуг та місцевих селян. Якуб Словацький – дідусь поета Юлія Словацького був слугою в Підгірцях. У його службовому контракті було записано: “пильність і виразність особливо у рецитації трагедії й комедії” [26, с. 81]. Разом з місцевими на приватній сцені виступали також запрошені професійні актори з Німеччини, Італії чи Франції.

Дослідник містечка Романів, що на заході Житомирщини, О. Кондратюк пише, що граф Юзеф-Август Ілінський, який володів відомим на всю округу театром та балетом, формував свою трупу не лише зі запрошених іноземних артистів, а й місцевих жителів та кріпаків. Генерал Комаровський – частий гість театру в Романові пригадував, як захопили його красиві й багаті костюми акторів і як глибоко він був вражений побачивши після вистави тих же людей у лахмітті [2, с. 14].

У Гродно барон Тузенхаус виховав у своєму маєтку балет із місцевих селян, який 1785 року переїхав до Варшави й доповнив своїми артистами столичну трупу [16, с. 54], а після її розпаду розійшовся більшими театральними антрепризами Східної Європи. Один із вихованців Тузенбаха – Римінський був запрошений із кількома танцівниками у 1795 році В. Богуславським до Львова, аби збагатити танцем музичні постави в театрі [3, с. 121–122].

В Ружані (сьогодні селище на південному заході Білорусі) наприкінці XVIII століття литовський канцлер Олександр Сапєга запровадив свій приватний театр, до складу якого входили сільські діти, вихованці заснованої ним школи [26, с. 103]. Одним із них був Домінік Моравський – актор, який разом з люблінською трупою регулярно виступав у Львові протягом 1791–1795 років, а згодом став директором антрепризи у Вільно [3, с. 316].

Однак не усі придворні актори, які увійшли згодом до професійних труп, походили винятково зі селян. Чимало серед них належало до палацової прислуги та навіть займали окремі посади при дворі. Коли у 1774 році князь Август Сулковський вирішив очолити першу польськомовну сцену у Варшаві, згодом відому як Народовий Театр, основу його трупи склала трійця акторів, вихованих ним у родинному театрі в Ридзині: Яків Гемпінський (1749–1829) – писар канцелярії князя, Барбара Сєраковська (1748–1841) – придворна дама дружини князя Людвіки Сулковської та Кароліна Гроновічова (1752–1800) – невідомого походження, дебютувала у придворному палаці у 1774 році [3, с. 4–5].

У Білостоку в іменини гетьмана Яна Браницького наприкінці XVIII століття давали французьку комедію Детуша “Нічний розбій”, в якому виступали придворні дами гетьманової, “які любо не вміли по-французьки, але віддали ролі на тій мові дуже докладно” [7, с. 45]. Ймовірно, однією з них була Соломія Тешнер

(1759–1800) – донька драпірувальника гетьмана німецького походження, яка виховувалася під опікою гетьманової, сестри польського короля Ізабелли. Після виступів у домашньому аматорському театрі за особистим бажанням монарха С. Тешнер влаштувалася до професійної трупи у Варшаві, а згодом після її розпаду перейшла під егіду Трусколяських, із якими виступала у Львові протягом 1780–1783 років [3, с. 305].

Один із кращих коміків у львівській антрепризі В. Богуславського 1794–1799 років Ян Рилло також починав свій творчий шлях у придворних театрах [22, с. 617], як і його колега Юзеф Нацевич [22, с. 472], який разом із Л. Іванською належав до когорти учасників відомого приватного театру Несвіжі. З цього містечка на півдні сьогоденної Білорусі театральна трупа мандрувала за вимогою господаря до інших його маєтків, наприклад, до Жовкви, де в спеціально збудованому палацовому театрі виставляла італійську оперетту з оркестром привезеним із Литви [16, с. 34]. У своїх спогадах В. Богуславський писав, що коли перебував у Несвіжі 1784 року помістили його Радзивілли жити поряд із Магдаленою Ясінською (дівоче прізвище Лазанська), яка рано готуючи каву "виспівувала біля комина різні українські думи, які меланхолічними своїми мелодіями так вірно передають стан стурбованої душі" [3, с. 322–323]. Невідомо чи була відома згодом актриса українкою, але автор пише далі, що походила "Ніна" з зубожілої шляхетської родини й була віддана батьками через добрі зв'язки антрепренеру придворного театру в Несвіжі, звідки згодом В. Богуславський запросив її до своєї антрепризи. Серед виконавців ролей аматорського придворного театру у Несвіжі знаходимо імена і дітей князів Радзивілл, і їхніх учителів та гувернанток, і несвіжського старосту, і княжну Четвертинську. Окрім того, можна помітити, що навіть на умовній сцені персонажі розподілялися згідно з життєвим статусом. У п'єсі "Дотепне кохання" У. Радзивілл роль дівки "грала негритянка княгині – панна Катерина" [15, с. 30–31].

У документах гетьмана Огінського, власника театру в Слонімі (місто на південному заході Білорусі), віднаходимо ім'я Петронелі Дроздовської (1761 або 1767–1812) – згодом актриси трупи В. Богуславського, відомої ролями комічних матерів та успішними виступами на контрактах у Дубно. У 1780 році молода донька управляючого маєтками стародубського маршала виступала в опері "Телемак" Метастазіо в другорядній ролі Німфи [16, с. 48, 52].

Принцип появи перших антреприз на території колишньої Речі Посполитої тримався на основах феодального устрою в краї, коли магнати відігравали ключову роль у політичному та культурному житті краю, а держава як структура залишалась осторонь або намагалася діяти через вплив на них. Часто на запрошення можновладця чи магната, що проживав у певній сільській місцевості або ж у місті, особисто вподобана ним трупа прибувала розбавити нудьгу місцевих мешканців. Наприклад, Ф. Ґюттерсдорф із не надто високоякісною антрепризою прибув до Львова на запрошення губернатора Галичини графа Бріджідо, й зумів протриматися у місті протягом 1782–1785 років, зокрема завдяки його підтримці. Тоді як Й. Гільвердінг цієї підтримки не мав і змушений був невдовзі покинути місто[4].

[4] Щодо протистоянь обох антрепренерів детальніше висловилися Є. Гот та Й. Фрітц (Див.: Got J. Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie / J. Got. – Wien, 1997. – S. 22–24; Fritz J. Kłopoty teatralne Lwowa / Fritz J. // Studia Lwowskie. – Lwów, 1932. – Bd. I. – S. 197–200.)

Німецькомовні театральні річники та журнали XVIII століття часто писали короткі біографії акторів певної території, міського театру чи антрепризи, в яких згадували або дату народження, або як це часто бувало, дату і місце дебютного виходу артиста на сцену. Через це встановити соціальне походження багатьох із них немає можливості. Польськомовна преса перебувала у цей час на етапі свого формування й лише спогади самих акторів, їхніх сучасників та зібрані дані перших істориків театру здатні розповісти про місця й середовища у яких формувалися майбутні артисти.

Серед акторів, які сприяли розвитку театральної справи на Галичині 1770–1790 років знаходимо кількох міщан – більшість із них отримали шкільну освіту та навіть оволоділи професією перш ніж потрапити до театру. Наприклад, антрепренер та актор М. Есмонд (регулярно грав у Львові та Дубно в трупі А. Мєжинського у 1780-х роках) був за освітою перукарем і ще з 1771 року входив до списку почесних громадян Кракова [22, с. 158]. Домінік Качковський (1763–1805), згодом актор львівської антрепризи А. Мєжинського й В. Богуславського, ходив до школи у Бердичеві після чого вчився музики і співу у Луцьку, співав у костельному хорі [22, с. 273]. Матей Вітковський був сином краківського міщанина й у 1782 році зібравши невеличку трупу акторів створював у Львові конкуренцію трупам Ґюттерсдорфа, Гільвердінга та Трусколяських [9, с. 198]. Актор цієї трупи Ф. Дуршлаг до вступу в театр працював пивничним у найбагатшого краківського винороба.

Бути міщанином у кінці XVIII століття дуже часто означало мати мінімальну базову освіту – шкільну чи домашню, при церковній школі чи при монастирі. Не усі вихідці з придворного середовища мали таку основу, однак з-посеред інших вони вирізнялися хорошим практичним сценічним досвідом, отриманим від колег-іноземців – постійних гостей та вчителів приватних театрів.

Актор антрепризи Ф. А. Ґюттерсдорфа у 1782–1784 роках, а згодом спільної дирекції міського театру у Львові Ф. Булли і Богуславського Йоган Готліб Зумпе народився 1752 року у м. Дрезден [21, с. 194]. Схожа доля спіткала й коміка Франца Ігнатія Пардіні, народженого 1758 року у Відні [18, с. 411]. Після ангажування до Ф. А. Ґюттерсдорфа у 1784 році, актор перейшов до трупи Ф. Булли у м. Буда, після чого регулярно виступав у Львові (з деякими перервами) під проводом останнього та його колеги В. Богуславського з 1793 і до смерті у Львові 1809 року [10, с. 259; 11, с. 22]. Його дружина Маргарита Пардіні народилась 1765 року у Мюнхені, ймовірно у сім'ї акторів, адже театральний календар 1786 року свідчить, що Маргарита виступала на сцені з дитинства [24, с. 147]. Сам антрепренер Ф. Булла народився у Празі, його брат Карл переклав на чеську мову комедію Г. Стефані "Втеча з батьківської любові" постановка якої (за режисури Ф. Булли та його виконання титульної ролі) стала першою чеською виставою в Празі [25, с. 68–79].

Були серед першого покоління й актори шляхетського походження – спадкоємці збіднілих родів та невеличких маєтків. Наприклад, перша приїжджа до Львова польськомовна антреприза після приєднання краю до Австрійської монархії – трупа Трусколяських, з-поміж шести чоловіків містила трьох, які походили сімей аристократів-землевласників: В. Богуславського (1757–1829) сина земельного нотаріуса познанської землі шляхтича гербу Швінка [19, с. 334], який писав у мемуарах що саме "удари неприязної фортуни […] змусили мене поневолі обрати акторський стан" [3, с. 17], К. Овсінського (1752–1799), який походив за спогадами В. Богуславського з шляхетської родини краківського воєводства

[3, с. 245], та Т. Трусколяського (1750–1797) гербу Сліповорон, який одідичив землі на Підляшші [21, с. 95], куди міг повертатися кожного разу, коли віддалявся від театру.

Згодом В. Богуславський відділився від Трусколяських й приїжджав регулярно до Галичини чи то проїздом на контракти в Дубно, чи то заради довготривалого керівництва місцевим міським театром спільно з Ф. Буллою. Кращим актором у його львівській антрепризі був К. Овсінський, про освіту якого директор Народового театру у Варшаві залишив детальні свідчення. Аристократичне походження давало можливість К. Овсінському навчатись у Краківській академії три роки, після чого шкільні стіни хлопець проміняв на вступ до армії Краківської Конфедерації[5]. Згодом він подався до двору королівського примаса Подольського, який брав здібного К. Овсінського у мандри іноземними краями. В Гамбургу він бачив гру Шрьодера, у Відні – Брокмана і Лонге, в Парижі – Лекена, який видався йому найбільш натуралістичним [3, с. 246–247]. Наслідуючи гру відомих акторів заради розваги примаса К. Овсінський після його смерті був прийнятий у 1774 році до трупи Народового Театру й став одним із найуспішніших акторів свого часу. Більше того чимало акторів визнавало К. Овсінського за свого вчителя, який передавав здобутий досвід з побаченої на європейських сценах театральної гри колегам та молодшому поколінню. Актори Т. Маруновська, М. Ф. Пєрожинська, Ясінський, Закревський, які працювали із К. Овсінським у львівській антрепризі Трусколяських та згодом перетиналися в інших трупах “завдячували йому своїми першорядними талантами” [3, с. 252].

Дослідження у сфері ідентичності акторів, які першими брали участь у формуванні театральної культури в Галичині, розвінчує міфи щодо їх переважно низового походження. Навпаки, серед учасників антреприз, які формували театральну культуру в Галичині, знаходимо представників абсолютно різних прошарків соціальної стратифікації, що проходили формацію у здебільшого придворному або шкільному середовищі, рідше – у межах професійної трупи.

Аналіз географії походження акторів доводить, що майже усі представники першого покоління працівників сцени у Галичині були приїжджими із земель Центральної, Північної та Східної Європи, і відповідно носіями різнорідних культур, етносів, традицій у сфері сценічної техніки, що разом із наявною поліетнічною ситуацією у краї, а особливо у його столиці, закладало специфічну якість театру як такого, що догоджає естетичним та культурним смакам широкої публіки.

Список використаної літератури

1. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упоряд. С. В. Ульяновська ; вступ. ст. І. М. Дзюби ; перед. слово М. Антоновича ; додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – Київ : Либідь, 1993. – 592 с.

2. *Кондратюк О*. Романів та родина Ілінських / О. Кондратюк // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2001. – № 7. – С. 91–114.

[5] Те, що В. Богуславський називав Краківською Конфедерацією, було збройним повстанням шляхти проти короля та впливу Росії на його укази у 1768–1772 роках. Однією із центральних вимог повсталих була відміна врівноваження прав іновірних.

3. *Bogusławski W*. Dzieje teatru Narodowego / W. Bogusławski // Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. – Warszawa, 1965. – 358 s.

4. *Cesnaková-Michalcová M*. Geschichte des deutschspachigen Theaters in der Slowakei / M. Cesnaková-Michalcová. – Böhlau, 1997. – 377 s.

5. *Dąbrowski S*. Niedole aktorów w XVIII wieku / S. Dąbrowski // Pamiętnik Teatralny. – 1954. – Zesz. 3–4. – S. 245–248.

6. Deutsche Thalia. – W. Braumüller, 1902. – 569 s.

7. *Estreicher K*. Teatra w Polsce / K. Estreicher. – Warszawa, 1953. – T. 1. – 427 s.

8. *Estreicher K*. Teatra w Polsce. / K. Estreicher – Kraków, 1879. – T. III. – 480 s.

9. *Fritz J*. Kłopoty teatralne Lwowa / J. Fritz // Studia Lwowskie. – Lwów, 1932. – S. 195–207.

10. *Got J*. Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert / J. Got. – Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1984. – 446 s.

11. *Got J*. Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie / J. Got. – Wien, 1997. – Bd. I. – 490 s.

12. *Got J*. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. – Kraków, 1971. – 472 s.

13. Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen: Bd. Vom Weltfrieden bis zur Französischen Revolution 1830 / K. Goedeke, E. Goetze, C. Diesch, F. Muncker, A. Rosenbaum. – L. Ehlermann, 1951. – 730 s.

14. *Kratter F*. Briefe über den itzigen Zustand von Galizien. Ein Beitrag zur Staatistik und Menschenkenntnis / F. Kratter. – Leipzig, 1786. – 276 s.

15. *Miller A*. Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury zachodu (1745–1865) / A. Miller. .– Wilno : Wyd. im. Stanisława i Tekli z hr. Borychów Łopacińskich, 1936. – 265 s.

16. Pamiętniki Józefa Wybickiego, senatora wojewody Królestwa Polskiego. – Warszawa : Nakł. Gebethnera i Wolffa, 1905. – T. II. – 134 s.

17. Pressburger Zeitung. – 3 marz 1795. – №18. – S. 209–210.

18. *Rassmann C. F*. Pantheon deutscher jetzt lebender Dichter und in die Belletristik eingreifender Schriftsteller; begleitet mit kurzen biographischen Notizen und der wichtigsten Literatur / C. F. Rassmann. – Helmstedt, 1823. – 426 s.

19. *Raszewski Z*. Matczyna scheda Bogusławskiego / Z. Raszewski // Pamiętnik Teatralny. – T. 21. – Num. ¾. – 1972. – S. 322–341.

20. *Rolle M*. Seweryn Malinowski / M. Rolle. – Kraków, 1896. – 44 s.

21. *Simek U*. Das Berufstheater in Innsbruck im 18. Jahrhundert / U. Simek. – Köln, 1992. – 194 s.

22. Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965. – Państwowe Wydawn. Naukowe, 1973. – 905 s.

23. *Schnür-Pepłowski S*. U kolebki teatru : (ustęp z dziejów sceny warszawskiej) : 1765–1777 / S. Schnür-Pepłowski. – Lwów : Jakubowski & Zadurowicz, 1895. – 29 s.

24. Theater Kalender auf das Jahr 1779. – Gotha, 1779. – 226 s.

25. Vondráček J. Dějiny českého divadla (Doba obrozenecká 1771–1824) / J. Vondráček. – Praha, 1956. – 688 s.

26. *Windakiewicz S*. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej / S. Windakiewicz. – Kraków, 1921 – 132 s.

27. Z listów Bogusławskiego / [zebr., wyd.] Zbigniew Raszewski. – Warszawa, 1980. – 110 s.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.2016
Прийнята до друку 25.12.2016

TO THE HISTORY OF THE EMERGENCE FIRST PROFESSIONAL ACTORS IN HALYCHYNA (1772–1790)

Nadiya TERESHCHUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of theater studies and acting,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
tel.: (032) 239-42-99, e-mail: lijaorama@gmail.com

The aim of this article is to study the history of origin first professional actors who acted in Galicia after joining the land of the Austrian Empire. Been touched the question of geography origin actors and raised the topic of the myth of their supposed grassroots origins.

The study of actors who first participated in the formation of the demand for theater in Galicia indicate that they came on the scene from nearly all the then existing strata of the population – from the poorest to the richest and debunk myths about the origin of all grassroots actors. Those amateur theater privileged status which excludes transition to the professional stage took part in private households appeared as lovers, acting as playwrights and private philanthropists and later municipal theaters. Besides the specific political and cultural situation in Galicia priori formed labor market acting extremely colorful and heterogeneous, because nearly no local professional actors and stage of embryonic formation of the local environment the majority of artists who were in Galicia during the 1774–1890s were newcomers.

Professional skills this generation received mostly spontaneously, through good luck (marriage to actor (actress), enrollment in the court theater meant a unique opportunity for a diverse audience to learn from professional colleagues foreigners, specially hired teachers or each other), or not a happy coincidence (loss of property, inheritance, complex political situation resulted educated young people to the threshold of professional traveling troupes which are more capable of getting the opportunity to learn the intricacies of performing arts).

This article covers the history of foreign theater enterprises and actors who acted in Halychyna by social and political markers.

Keywords: origin, social strata, population, actors, professional skills, foreigners.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 228–237
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 228–237

УДК 792.071.4.03(575.1)”1936/1952” Верхацький М.

ТЕАТРАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО В УЗБЕКИСТАНІ (1936–1952 РОКІВ)

Наталія ГУБРІЙ

Київський Національний університет театру,
кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого,
кафедра театрознавства,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
тел.: (+8044)272-11-25; e-mail: natashagubrij@mail.ru

Розглянуто основні напрями театрально-педагогічної діяльності М. Верхацького в Узбекистані, його вплив на становлення вищої театральної освіти та створення історії узбецького театру. Стаття є спробою представити і прокоментувати читачам деякі аспекти наукової праці М. Верхацького, яка ще досі невідома українському і, цілком імовірно, узбецькому театрознавству.

Ключові слова: М. Верхацький, театр “Березіль”, узбецький театр, історія узбецького театру, музично-драматичний театр

Михайло Верхацький – одна з ключових постатей в історії українського театру XX століття: режисер, театральний педагог, історик, теоретик, театральний критик. Відданий березілець – М. Верхацький, у складні історичні часи, збагачував українську театральну культуру, сприяв розвитку узбецького театру, адже на теренах узбецької культури змушений був працювати протягом шістнадцяти років. Тому, його театрально-педагогічна діяльність потребує належних наукових студій.

Вищу освіту М. Верхацький здобув у Харківському музично-драматичному інституті (1925–1930). Харківський період творчої діяльності є визначальним у долі митця. Студентські роки М. Верхацького позначені насиченою творчою роботою. Як свідчать документи біографії 1927–1928 років юнак очолював робітничий театр у Новій Баварії[1]; у 1928–1929 роках – працював режисером робітничого театру “Нова культура” (м. Харків); у 1929–1933 роках – був режисером-лаборантом театру “Березіль” [6]. Хоча сам М. Верхацький вважав, що його співпраця з “Березолем” розпочалася 1926-го року [4, с. 108]. Найімовірніше, в цей час (1926–1929 роки) відбулося виховання його художнього смаку, формування уявлення про завдання театрального мистецтва.

Зокрема, М. Верхацький увійшов до складу останнього набору режисерської лабораторії театру “Березіль”, за словами В. Василька, навчався разом із Б. Балабаном, В. Вороновим, Л. Дубовиком та В. Скляренком. Згодом студент М. Верхацький став секретарем режисерської лабораторії, і Р. Черкашин пригадував: “Особливе місце у режлабі посідав вихованець Харківського музично-драматичного інституту Михайло Верхацький. Його велика кругла голова, серйозний вираз обличчя, внутрішня зосередженість виказували натуру інтелектуала […]. Михайло

[1] Нова Баварія – частина м. Харкова, яка розташована в Новобаварському районі.

© Наталія Губрій, 2016

Верхацький став […] пізніше й довіреною людиною, неофіційним особистим секретарем Леся Курбаса" [14, с. 41]. Про довірливі стосунки з Лесем Курбасом, М. Верхацький писав: "Мені довелося протягом багатьох років (1926–1934) спостерігати, як Курбас створював вистави, чути (майже щоденно) його думки, виконувати як режисерові-лаборанту його доручення, часом секретарювати в режисерському штабі, вести практичні заняття у студії під керівництвом Олександра Степановича, бути присутнім при копіткій роботі Курбаса з режисерами театру над їхніми виставами, працювати над його особистим архівом, подорожувати з ним, відпочивати разом" [4, с. 108]. Праця М. Верхацького у "Березолі", особливо спілкування з Лесем Курбасом, беззаперечно позначилися на його подальшій роботі, на ниві узбецького театру також.

У театральний сезон 1932–1933 року, М. Верхацький керував Харківським ТЮГом, і одночасно, працював режисером театру "Веселий Пролетар". (Обидва театри, певною мірою, є продуктом діяльності "Березоля").

Початок педагогічної діяльності М. Верхацького також пов'язаний з "Березолем", адже у мистецькій практиці Леся Курбаса, режисура і педагогіка складали одне ціле. Інтерес до педагогіки посприяв науковим досягненням: у 1933 році в Харківському музично-драматичному інституті він отримав вчене звання доцента [6]. Педагогічний досвід М. Верхацького формувався у студії театру "Березіль", у Харківському музично-драматичному інституті (до ліквідації закладу), а згодом у Харківському театральному технікумі, де він, водночас, був директором і керівником театральної студії.

Радикальні зміни в житті М. Верхацького, передусім, пов'язані з арештом Леся Курбаса і знищенням театру "Березіль". Багато учнів Леся Курбаса влаштовували свою долю в інших мистецьких колективах. Що стосується М. Верхацького, то пізніше його племінник Павло пригадував: "Справа в тому, що після арешту Курбаса дядько Міша якийсь час жив у Кіровограді […]. Потім друзі з Харкова попередили його, що йому потрібно виїхати подалі від України. Він раптово виїхав до Ташкента" [5, с. 18]. Тобто, від політичних репресій митця врятував виїзд до іншої країни – Узбекистану, де він прожив шістнадцять років (1936–1952). Хоча, сам М. Верхацький причину переїзду до Узбекистану коментував так: "[…] згідно з моїм проханням мене Всесоюзний Комітет Мистецтв направив в Узбекистан на роботу в Кокандський театр художнім керівником" [6].

За час перебування в Узбекистані М. Верхацький продовжував працювати у трьох напрямах: режисура, педагогіка, наукові дослідження, робота над якими була розпочата ще у "Березолі". Так, з 1936 по 1939 рік, колишній березілець керував Узбецьким драматичним театром і Театром юного глядача (м. Коканд); у театральний сезон 1942–1943 року, під час війни, знову повернувся до керівництва ТЮГом, але вже в Ташкенті; у 1944–1945 роки – керівник Республіканського театру російської драми (м. Ташкент); у 1945–1952 роках – режисер ТЮГу (м. Ташкент).

Що стосується переліку постановок М. Верхацького в узбецьких театрах, на жаль, нам вдалося встановити лише їх частину. Серед архівних матеріалів знаходимо документ, в якому він назвав близько тридцяти власних вистав, не зазначивши конкретних театрів [3]. Поміж них вистави за творами класиків узбецької літератури: "Фархад і Ширін" А. Навої та "Гульсара" К. Яшена, які, ймовірно, йшли на сценах узбецьких театрів.

Власне, в Узбекистані відбулося вдосконалення його педагогічного таланту. Він викладав у Ташкентському театральному училищі (1939–1940-ві роки) і, одночасно,

був директором цього навчального закладу. Згодом працював у Науково-дослідному інституті мистецтва (1940–1942, 1945–1952 м. Ташкент) [6]. Важлива роль М. Верхацького у заснуванні Ташкентського театрального інституту: "Першим директором інституту (до 1950) був професор М. П. Верхацький" [12]. В одному з досліджень, присвяченому театральній освіті Узбекистану вказано: "В 1945 р. за рішенням Раднаркому СССР та Раднаркому УзССР в Ташкенті відкрився Державний інститут театрального мистецтва, якому ставилось за мету виховання акторів, режисерів, театрознавців. Викладацький склад інституту був з провідних місцевих та запрошених спеціалістів /російських, узбеків, українців і т. д./" [8]. Про свої обов'язки в театральному інституті М. Верхацький писав: "З 1945 року я працюю в Ташкентському театральному інституті – директором (до 1950 р.) і одночасно керівником 2-х курсів з майстерності актора і режисури та завідуючим кафедри" [6].

Очевидно, що за тривалий період педагогічної діяльності в Узбекистані, М. Верхацький виховав цілу плеяду театральних діячів. Встановлення конкретних прізвищ учнів митця в узбецький період може слугувати об'єктом розгляду окремого дослідження. Та попри це, цікавим видається факт: серед архівних матеріалів знаходимо лист невідомої особи від 13 квітня 1968 року, зміст якого засвідчує, що це учень М. Верхацького. Адресант повідомляє своєму Вчителеві про відкриття Навчального театру в Ташкенті (на 450 місць), побудованого зі сторони колишнього будинку М. Верхацького. Про свої ж досягнення скромно пише: "А що стосується мене – також труджуся. Ось уже 9 років працюю ректором інституту. Здається, щось зробив для свого рідного інституту, здається, моя совість чиста і виправдовую те виховання, яке Ви мені дали" [9]. Поки що, не вдалося встановити особу ректора театрального інституту в означений період.

У ювілейний рік митця, учні М. Верхацького видали книгу "Михайло Верхацький. 100", де містяться його статті. Насправді, це лишень окрема частина наукової спадщини, залишеної нам дослідником. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України зберігаються театрально-педагогічні розвідки М. Верхацького, теоретичні розробки, практичні поради режисера та його фундаментальна наукова праця – історія узбецького театру.

Нарис з історії узбецького театру складається з восьми розділів (близько 600 сторінок) і охоплює період 1918–1952 років: 1918 – рік заснування професійного узбецького театру, 1952 – останній рік перебування автора в Узбекистані, коли він міг спостерігати та вивчати розвиток узбецьких театрів. Машинопис праці не датований, тому передбачаємо, що цю дослідницьку роботу він виконував упродовж перебування в Узбекистані.

Рукопис М. Верхацького – це унікальна завершена наукова праця, в якій послідовно відображено не тільки події з історії узбецького театру, а й те, що митець спирався на власний досвід педагогічної та режисерської роботи. М. Верхацький збирав унікальні свідчення акторів, режисерів, які працювали в перших узбецьких трупах, і допомогли йому висвітлити театральний процес тих років.

Головним джерелом вивчення історії узбецького театру радянського доби є матеріали, зібрані самим автором у театрах Узбекистану упродовж 15 років. Як зазначив М. Верхацький, з 1936 року він переглядав вистави не тільки столичних театрів – Узбецького драматичного театру імені Хамзи, Узбецького музично-драматичного театру імені Мукімі, Театру юного глядача імені Ахунбабаєва, Узбецького театру опери і балету імені Навої, а й кокандського, ферганського, андижанського, самаркандського, хорезмського та ін. За весь період М. Верхацький

переглянув 162 вистави [1, с. 20], кожну з яких описав, увиразнюючи режисерську концепцію та акторське втілення. На жаль, ці записи не збереглися.

Відвідуючи обласні театри різних міст Узбекистану (зокрема, м. Коканд), митець виступав з лекціями про систему К. Станіславського, готував відкриті рецензії окремих виставав. Як зазначив сам М. Верхацький, іноді лекційна практика виходила за межі передбачуваного, і він долучався до режисерської роботи в узбецьких театрах: Республіканському ТЮГові ім. Ахунбабаєва, Кокандському обласному театру ім. Хамзи [1, с. 20]. Так, тривав процес роботи над створенням історії узбецького театру і зокрема, його самовідданої праці на теренах становлення узбецького театру, а відтак і національної культури загалом.

У дослідженні М. Верхацький значну увагу приділяв становленню та розвитку музично-драматичного жанру на узбецькій сцені. Прискіпливість українського режисера з авангардним театральним досвідом до синкретичного жанру є невипадковою, адже й на сцені українського театру йшли музично-драматичні вистави. Музикознавець Галина Фількевич наголосила: "Український професійний театр формувався і розвивався як музично-драматичний, адже його витоки – у давньому народному театрі […], у тісному зв'язку музики з драматичною дією вертепу й шкільної драми, в жанровій палітрі репертуару кріпосних театрів і приватної антрепризи, де перевага надавалась нескладним операм та п'єсам з музикою" [13, с. 83]. У цьому контексті пропонуємо ознайомитися з частиною рукописів М. Верхацького, де чітко простежуються тенденції розвитку музично-драматичного жанру в узбецькому театрі 1930-х років.

Безперечно, особливості історичної доби, в умовах якої довелося жити і працювати митцю, позначилися на його авторській манері. Обов'язкові стилістичні конструкції про керівну роль партії, ми свідомо оминаємо, проте вони не применшують наукового значення його праці.

В "Історії радянського драматичного театру" цій темі присвячено небагато інформації: "В цей час обласні театри все частіше звертаються до жанру узбецької музичної драми, що дає їм можливість вповні задовольнити смаки глядачів. До кінця 30-х років всі вони перетворюються в музично-драматичні колективи, продовжуючи, однак, ставити драми" [7].

Схожими були думки М. Верхацького, коли він почав досліджувати це питання: більшість узбецьких обласних театрів проіснували в системі музично-драматичного театру. Хоча, така тенденція становлення характерна не лише для узбецького, а й для українського та російського театрів. Зокрема, Ю. Станішевський пише: "Звичайно, складні процеси становлення та розвитку російських оперних антреприз і українського класичного музично-драматичного театру проходили різними шляхами, проте не ізольовано, а у взаємозв'язку. Безперечно, кожний із цих двох театрів мав певні художні завдання, свої прагнення, свій репертуар. Та обидва вони, хоча й неоднаково мірою, підготували грунт для створення українського радянського оперного театру і, насамперед, його режисерського та виконавського мистецтва". [11, с. 25–26].

Обізнаність режисера М. Верхацького в музичній сфері була на високому рівні, адже цьому передувало виховання за педагогічними принципами березільської школи. Тому, не дивує той факт, що значну частину тексту М. Верхацький присвятив теоретичному обґрунтуванні цього жанру: "Музична драма – це своєрідний театральний жанр, але з тією відмінністю від звичайного драматичного твору, що до його складу входить декілька пісенних і танцювальних номерів, та оркестр

супроводжує не тільки ці номера, але й деякі чисто драматичні епізоди або заповнює іноді шматки п'єси, або навіть окремих декілька реплік, а також антракти. Органічного поєднання драматичних і музичних епізодів цей жанр ще не досягнув. В більшості випадків драматичні сцени перериваються вокальними і танцювальними номерами механічно: один закінчується, другий починається" [2, с. 281].

Це поняття музичної драми містить у собі критичне зауваження митця щодо недосконалості режисури у вирішенні постановок такого роду. Для режисера М. Верхацького було вважливо висвітлити жанрові відмінності музично-драматичного вистави від оперної. Посилаючись на видатного музичного критика, основоположника радянського музикознавства Б. Асаф'єва, він писав: "На відміну від опери, в якій існує, за визначенням академіка Асаф'єва, вокально-симфонічна єдність, де речитативи і високо розвинуті форми ансамблів являються суттєвими сполучними елементами дії, в музичній драмі такої єдності немає. Висловлення ідей, думок і душевних переживань героїв в музичній драмі бере на себе, перш за все, драматург, а не композитор. Ідейні концепції в музичній драмі висловлюються не інструментальними засобами, а мовою дійових осіб, або пісенними засобами. Музика в музичній драмі в цей період була не тільки акомпанементом, старанно підтримуючи в оркестрі мелодії пісні, або ілюструючи ті чи інші зовнішні дії герої п'єси. Ніякої оркестрової розробки акомпанементу немає в музичній драмі, акомпанемент, окрім мелодії нічого іншого глядачеві не несе, жодних нюансів, настрою, атмосфери не передає, музика – суфлер співака.

Музичні номера чергуються один за одним, перетворюючи п'єсу в ряд концертних номерів, пов'язаних між собою драматургічним сюжетом, але не музичною тканиною. Не за смисловим розвитком сюжету, не за емоційним станом вступають в свої права пісня або танець в музичній драмі, а чисто механічно. Органічної необхідності переходу від одного способу виразу думок і почуттів до іншого немає. Пісні і танці виконуються часто як естрадні номера. Вокальні і танцювальні номера, якби відмежовані від мовних шматків п'єси" [2, с. 281–282].

Окрім того, М. Верхацький розглядав узбецький театральний процес з усіх аспектів, приділяючи чимало уваги педагогічному. Він розумів: музично-драматичний жанр ставив перед театром інші завдання, які потребували нових сценічних рішень. Найперше, це стосувалося рівня акторського музичного виконання. Тому нагальною потребою поставало відкриття консерваторії та підвищення рівня акторської майстерності.

"Більшість акторів цього жанру – вихідці з самодіяльних музичних колективів, в яких вони брали участь, як співаки і ніякого досвіду у створенні сценічних образів не мали. Виконання ролей такими акторами у спектаклі довгий час нічим не відрізнялось від естрадного виступу співака. Засвоюючи досвід драматичних акторів, елементарні основи акторської майстерності, вони часто, на жаль, використовували їхні штампи.

Молоді радянські узбецькі композитори пишуть музику до *музичних драм*. М. Ашрафі до п'єси "Ічкарида", Т Садиков до "Лейлі та Меджун" за однойменною поемою великого поета Алішера Навої. Починаючи з "Лейлі та Меджун", п'єсу супроводжує змішаний склад оркестру: ансамбль народних інструментів з невеликим симфонічним оркестром.

Це була перша спроба введення в театрі симфонічного оркестру зі збереженням національного колориту музики, який досягався за допомогою ансамблю народних інструментів.

Музика до п'єси, починаючи з 1934 року вже оркеструється, композитори створюють на основі народної музики нові пісні в більш складних формах: дуети, тріо, двухголосні хори і т. д. Звичайно, що для виконання такої музики потребувались підготовлені співаки та оркестранти, які володіли б єдиною технікою, школою. Для їхньої підготовки була відкрита 15 лютого 1935 року при Московській консерваторії оперна студія (в якій навчалась Халіма Насирова, Мухтар Ашрафі та ін.), а 20 вересня 1936 року відкривається Ташкентська консерваторія" [2, с. 282–283].

Очевидно, автор цих рядків переглядав музично-драматичні вистави в обласних театрах Узбекистану, тому як критик уміло виявив штампи акторського виконання, які існували в багатьох колективах протягом тривалого часу.

"В обласних театрах музичної драми, в цей період, вистави йшли в супроводі ансамблю народних інструментів, що грали в унісон. Співаки виконували вокальні номери в п'єсі, "культивуючи" горлову манеру співу та, ігноруючи вивчення єдиного стилю співу, властивого всім передовим музичним культурам. Ці традиції (унісон та горлова манера) протягом багатьох років закріпились в театрах під виглядом національної форми, колориту, які, звичайно, не мали жодного відношення до цього, адже відображали відсталі в культурному відношенні погляди деяких працівників мистецтва, доволі впливових в області музики. […] тим самим було штучно затримане подальше зростання музично-драматичного мистецтва в Узбекистані" [2, с. 284].

Із такою ж проблемою зіштовхувалися і українські режисери музично-драматичного театру. Зокрема, М. Садовський прагнув вирішити її в процесі роботи над виставою: "Намагаючись утримувати молодих вокалістів від численних штампів, що панували на провінціальній сцені і роками вважалися ознаками досвіду і майстерності оперного артиста, він збуджував творчу фантазію співаків-акторів, заохочував до сміливих пошуків правдивого і психологічно переконливого розкриття людських характерів" [11, с. 50].

Досліджуючи різні етапи розвитку і становлення музично-драматичного театру в Узбекистані, М. Верхацький вважав найпрофесійнішими постановки Державного музичного театру[2]. У театральній енциклопедії, виставам раннього етапу Узбецького театру опери і балету ім. А. Навої присвячено небагато інформації: "Перша вистава – "Халіма" Зафарі. Театр ставив музично-драматичні вистави на сучасну тематику: "Товариші" Яшена (1930), "Із іскри" (1931) та "Кому" (1932) Кадирі, "8 березня" Мухамедова (1932), "Ічкарида" (1933) та "Гюльсара" (1935) Яшена та Мухамедова, "Шторм" Абдули (1934), "Худжум" Яна і Чулпана (1935) з музикою Садикова та інші. Популярними стали інсценівки поем А. Навої, створені Хуршидом, – "Фархад і Ширін" (1933, в 1936 і 1937 в музичній редакції Успенського, Мушеля, Цвейфеля) та "Лейлі і Меджун" (1933) з музикою Садикова" [12, с. 321]. М. Верхацький у межах дослідження детально розкрив класичні вистави: "Гульсара" К. Яшена, прем'єра якої відбулася 9 травня 1935 року та "Фархад і Ширін" А. Навої, прем'єра – 14 лютого 1936 року. Він розглядав ці вистави в контексті, обов'язкової акції того часу, а саме Декади Узбецького мистецтва в Москві 1937-го року.

Характерна риса М. Верхацького як історика театру – це пошук первинних фактів і хронологічна послідовність їх викладу. Перед тим як писати безпосередньо про особливості вистави "Фархад та Ширін" А. Навої в Державному музичному театрі, він відстежив історію постановок цього твору на узбецькій сцені.

"На сцені узбецького театру вперше "Фархад і Ширін" була поставлена в 1922 році Шорахімом Шаумаровим, відомим музикантом; роль постановника

[2] Пізніше Узбецький театр опери і балету імені А. Навої.

звелась до того, що він підібрав з народної музики мелодії для співаків-солістів, хору і оркестрового ансамблю, які виконували музичний матеріал в унісон. Це була перша вистава музичного колективу любителів, в якому всі ролі виконували тільки чоловіки. Традиції релігійних законів минулого були актуальні ще і в цей час.

Вистава показувалась в м. Ташкент, в приміщенні цирку, (колізей) влаштованого під театр і повторювалась всього лиш декілька разів в містах периферії.

До 1928 року, коли "Фархад і Ширін" була поставлена Уйгуром в театрі ім. Хамзи (тоді І-й Зразковий Узбецький Драматичний театр) в м. Самарканді, п'єса більше не йшла".

Сам постановник пізніше, згадуючи цю виставу, говорив, що він прагнув віднестись до долі героїв поеми, як Вахтангов до долі героїв "Принцеси Турандот", тобто іронічно. Для цього Уйгур перед початком кожного акту випускав співака-розкажчика ("баянчі"), який розповідав лялькам, зробленим в стилі лялькового театру ("кугорчак уйюн"), що сиділи з другої сторони дзеркала сцени, події, які будуть відбуватись на сцені. Розповідь "баянчі" лялькам і відношення ляльок до цього, не знищувала у виставі романтичний дух подій, прагнення героїв до високих почуттів любові, хоча і заважала їм заволодіти сприйняттям глядача.

Вперше на узбецькій сцені роль Ширін виконувала дівчина, а не чоловік. Це була Халіма Насирова.

Нічого спільного ні в трактовці образів в постановці 1928 року, ні в загальному рівні мистецтва музикантів (композиторів, співаків, оркестрантів) не було з постановкою 1937 року" [2, с. 296–297].

Також М. Верхацький вважав, що музично-драматична вистава "Фархад і Ширін" А. Навої за сценічним вирішенням максимально наблизилася до опери. Як підтвердження цього факту – масштабна робота композитора над виставою В. Успенського, процес якої розкрито у статті "Моя робота над музикою «Фархад і Ширін»". М. Верхацький надрукував цей текст повністю, а після конкретизував кожне важливе досягнення постановочної групи спектаклю і акцентував увагу на нововведеннях.

"Потрібно доповнити статтю В. Успенського ще такими фактами. Оркестрована музика для повного симфонічного оркестру, без арфи, без введення в склад узбецького національного оркестру. Останній грав на сцені в моментах побутової необхідності.

Ця музична редакція, по суті, являє собою закінчений і цільний зразок національної опери.

Вперше в ній застосовувався речитатив. Створюючи його, В. Успенський прагнув зробити їх інтонаційно близькими до інтонацій узбецької мови.

Звичайний симфонічний оркестр наближався через оригінальну оркестровку до специфічної звучності узбецьких інструментів, зберігаючи таким чином своєрідний"[3].

Автори вперше в історії узбецького музичного мистецтва повинні були, як мені розповідав В. Успенський, розпочати вирішення проблеми розкриття специфіки ладонної будови узбецької пісні, подолання модуляційної бідності, різноманітності мелодійних епізодів, замкнутих в рамках однієї тональності.

Вистава "Фархад і Ширін" цікава і яскрава. Героїко-романтичний характер постановки захоплював і підкорював глядачів, глибиною і чарівною красою почуттів

[3] Незакінчене речення у автора.

та думок позитивних героїв п'єси, які боролись за здійснення мрії, до якої глядачі відносились з великим хвилюванням" [2, с. 300].

Аналізуючи вистави узбецького театру, М. Верхацький значну увагу приділяв оцінці театральних критиків, громадськості міста. Виставу "Фархад і Ширін" А. Навої переглянули провідні театральні діячі російського театру.

"Критика сприйняла виставу з великим інтересом, адже це була майже закінчена форма узбецької опери в її музичному матеріалі, яка вирішувала цілий ряд складних проблем вперше в історії узбецької музичної культури. В зв'язку з цим, було висловлено багато цікавих і важливих думок.

Головним достоїнством музики "Фархад і Ширін" була її народність. Всі мелодії, крім персидських і китайських танців, – узбецькі за своєю основою, вони взяті з невичерпного джерела – народної пісні. Автори, при їхній обробці, в більшості випадків, зберегли суттєві риси народної музики: ясність, простоту, виразність, барвистість.

Пошуки композиторів в області створення речитативу оцінювались критикою досить позитивно.

Про вистави Узбецького Музичного Театру, показаних під час Декади, висловлювались провідні діячі російського радянського театру: Кніпер-Чехова, Корчагіна-Александровська, Нежданова, Немирович-Данченко, Москвін, Хмельов, а також робочі, колгоспники, представники трудової делегації Франції.

Всі вони раділи успіхам будівництва культури в Узбекистані, захоплювались акторською грою, приємною і чарівною музикою, та виключною віртуозністю майстрів танцю, цього шедевру узбецького мистецтва.

Їх думка висловлена видатним актором М. П. Хмельовим. Він писав: "Найкраще у виставі "Фархад і Ширін", – його життєва правдивість і глибока народна мудрість. Радісно бачити, що за такий короткий термін братський узбецький народ створив чудовий театр. Я глибоко схвильований майстерністю учасників спектаклю. Всі, навіть епізодичні ролі, зроблені акторами з великою любов'ю і теплом. Дуже чуттєвий, проникливий і світлий образ створений виконавицею ролі юної принцеси Ширін, заслуженою артисткою Халімою Насировою. Вона, безсумнівно, володіє великими драматичними і музичними даними. В окремих сценах Халіма Насирова піднімається на велику драматичну висоту. Справжньою правдою життя в образі Ширін, Халіма Насирова захоплює глядача і примушує жити разом з героїнею п'єси. Яскраве враження створює стара Ясуман в талановитому виконанні актриси Літфі Саримсакової. Більше всього у виставі мені сподобались танці. Воістину, це шедеври мистецтва".

Особливий успіх мав на декаді танцювальний колектив і серед них такі майстри танцю, як Тамара-Ханум, Мукаррама, Тургунбаєва, а також їх учениця Розія Карімова та інші.

Виняткова рухливість тіла, витончена поетична пластика, принадність грації, чіткий ритм, не дивлячись на складність його малюнку і різноманітність змін, передача найменших відтінків почуттів в "танці" рук, оцінювались всіма, як шедеври мистецтва.

Багато похвального було сказано про диригента Мухтара Ашрафі, віртуоза на бубні Аста Алім Камілова, режисера вистави Юнгвальда-Хількевича та художника вистави Афанасьєва.

Вистава була дуже тепло прийнята театральною громадськістю" [2, с. 302–303].

Отже, за шістнадцять років перебування в Узбекистані, М. Верхацький яскраво виявив свій зрілий талант та надзвичайну працездатність. Різнобічною мистецькою діяльністю – власними постановками в узбецьких театрах, як перший ректор театрального інституту, театральний критик та історик, М. Верхацький вніс значний вклад у розвиток узбецької театральної культури. Це рідкісний випадок, коли відомий режисер однієї культури так ґрунтовно і послідовно протягом багатьох років працював на ниві іншої.

Наукова праця з історії узбецького театру М. Верхацького висвітлює його як історика, досвідченого теоретика і театрального критика. Представлена робота є лише першою спробою розкрити цей винятковий як для української, так і узбецької культур факт плідного багатогранного дослідження.

Список використаної літератури

1. *Верхацький М*. Нарис з історії узбецького театру: розділ I, II // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. № 1389. – Оп. №1. – Спр. № 115. –135 арк.

2. *Верхацький М*. Нарис з історії узбецького театру: розділ VI–VII // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. №1389. – Оп. №1. – Спр. №117. –116 арк.

3. *Верхацький М*. Перелік поставлених вистав в театрах України та Узбекистану // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. № 1389. – Оп. №1. – Спр. № 114. –2 арк.

4. *Верхацький М*. Скарби великого майстра / М. Верхацький // Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський – К.: Проза, 2004. – С. 108.

5. *Верхацький П*. Історія покоління сім'ї Верхацьких/ М. Верхацький // Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський – К.: Проза, 2004. – С. 18.

6. Документи до біографії Верхацького М. П.: особовий листок з обліку кадрів, автобіографія, біографічна довідка // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. №1389. – Оп. №1. – Спр. №151. – 8 арк.

7. История советского драматического театра: в 5 т. Т. 4. / отв. ред. Е. Полякова. – М.: Наука, 1968. – С. 369.

8. *Левіна О*. Театральна освіта Узбекистану: до проблеми виховання національного актора: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 "Театральне мистецтво" / О. Левіна. – Ташкент, 1985. – 21 с.

9. Лист невстановленої особи Верхацькому М. П. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. № 1389. – Оп. №1. – Спр. № 148. – 1 арк.

10. Програми вистав у постановках узбецьких театрів // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. № 1389. – Оп. № 1. – Спр. № 154. – 61 арк.

11. *Станішевський Ю*. Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва/ Юрій Станішевський // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К., 2006. – С. 11–82.

12. Театральная энциклопедия: в 5 т. Т. 5. / отв. ред. П. Марков. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – С. 321–323.

13. *Фількевич Г.* Музика і український театр: започаткування контекстів та взаємодії / Галина Фількевич // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К., 2006. – С. 83.

14. *Черкашин Р.* Ми – березільці: театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. – К.: Акта, [2008]. – С. 41.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.2016
Прийнята до друку 25.12.2016

THEATRE AND TEACHING ACTIVITIES IN UZBEKISTAN MICHAEL VERHATSKOHO (1936–1952)

Natalia HUBRII

Kyiv National University of Theatre, Film and Television Ivan Karpenko-Kary,
Department of theater science,
40 Yaroslav Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
tel.: (+8044)272-11-25; e-mail: natashagubrij@mail.ru

Michael Verhatskyy – one of the key figures in the history of Ukrainian theater of the twentieth century: the director, theater teacher, historian, theorist, theater critic.

Higher education M. Verhatskyy won the Kharkiv Institute of Music and Drama (1925–1930), and Kharkiv period of creative activity is determining the fate of the artist. M. Verhatskoho work in the theater "Berezil", especially communication with Les Kurbas, undoubtedly affected his further work in the field of Uzbek theater as well.

Radical changes in the life of M. Verhatskoho primarily related to the arrest and destruction Kurbas Theatre "Berezil". From political repression, the artist saved travel to other countries – Uzbekistan, where he lived for sixteen years (1936–1952)

During his stay in Uzbekistan, M. Verhatskyy continued to work in three areas: direction, education, research. Yes z1936 to 1939, he led the Uzbek drama theater and Young People (m. Kokand) in the 1942–1943 theater season, during the war, he returned to the leadership TYuHom, but in Tashkent; in 1944–1945 years – head of the National Theatre of Russian Drama (m. Tashkent); in 1945–1952 years – Director Spectators (m. Tashkent)

Uzbekistan is improving its teaching talent. He taught at the Tashkent Theatre School (1939–1940.) And at the same time was the director of this institution. M. Verhatskoho important role in founding the theater Tashkenskoho and Theatre Institute.

Essay on the history of Uzbek theater M. Verhatskoho – a unique scientific work completed. He collected evidence of the unique actors, directors who have worked in the first Uzbek corpses and helped him to highlight the theatrical process those years. The study M. Verhatskyy pays great attention to the establishment and development of musical-drama genre on the Uzbek scene v1930's.

Thus, the basic directions of theatrical and educational activities M. Verhatskoho in Uzbekistan, its impact on the development of higher education and creation of theatrical history of the Uzbek theater. The article is an attempt to present readers and comment on some aspects of the scholarly work of M. Verhatskoho which is still unknown Ukrainian and probably Uzbek theater studies.

Keywords: M. Verhatskyy, theater "Berezil", Uzbek theater, Uzbek history of theater, music and drama theater.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 238–245
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 238–245

УДК 792.091.8(477.54-25)”1935/1936”

ОСТАННІ ГАСТРОЛІ ТЕАТРУ ІМЕНІ ВС. МЕЙЄРХОЛЬДА У ХАРКОВІ (1935–1936 РОКИ) В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ МІСТА

Агнія ПАШКЕВИЧ

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
вул. Євгена Коновальця, 18-Д, Київ, Україна, 01133
e-mail: agnia_l_@mail.ru

Досліджено гастрольну діяльність Вс. Мейєрхольда та його театру в Харкові 1935–1936 років. У науковий обіг введено тексти рецензій харківських критиків, присвячених приїзду Вс. Мейєрхольда до Харкова, які досі не публікувалися. Досліджено Харків як культурний осередок.

Ключові слова: гастролі Вс. Мейєрхольда, театри Харкова, мистецтво Харкова, Харків – культурний центр.

У другій половині 1930-х років інтенсивність культурного життя Харкова радикально змінюється. Передусім це пов’язано з переносом столиці до Києва. Ю. Шевельов згадував: “Для Харкова це була тоді подія убивча. Більшість культурних сил покинула місто, дотації зменшилися катастрофічно, будівництво, крім промислового, зійшло майже нанівець. […] Це нищення культурного життя Харкова і російщення його збіглися з загальним зниженням культурного життя в Радянському Союзі, і кумулятивний ефект був дуже виразний” [14]. Ю. Шевельов також зазначив, що так само разюче змінився і “театральний пейзаж”: “Від театрів тепер вимагалася газетна агітація плюс невеликий відсоток класиків, виконуваних без експериментування і оригінальності” [14].

У “столичний” період до Харкова приїздило чимало провідних театрів – МХАТ, МХАТ-2, Камерний театр, Театр ім. Є. Вахтангова… Однак, як свідчить Ю. Шевельов, найбільшою любов’ю харківського глядача користувався саме театр ім. Вс. Мейєрхольда. Можливо, це і є причиною того, що коли після 1934 року потік колективів значно зменшився, гастрольні маршрути мейєрхольдівців все одно продовжують приводити їх до Харкова.

Про гастролі 1935–1936 років відомостей збереглося небагато. Нам доступні лише короткі анонси, завдяки яким можемо встановити репертуар, запропонований глядачам під час цих приїздів.

Відомості про приїзд театру ім. Вс. Мейєрхольда до Харкова в 1935-му знаходимо наприкінці січня. Однак жодної розгорнутої рецензії у пресі відшукати не вдалося, не зважаючи на те, що гастролі, вочевидь, тривали близько трьох тижнів – з 10 лютого до 3 березня. За вказаний період знаходимо лише кілька анонсів, з яких стає зрозумілим, що в Будинку Червоної армії трупа показала дві вистави – “Останній рішучий” Вс. Вишневського та “Жорж Данден” Ж. Б. Мольєра, які чергувалися між собою і пройшли по кілька разів.

© Агнія Пашкевич, 2016

Особливістю цього приїзду, порівняно з попередніми, можна назвати той факт, що в приміщенні, в якому грали свої вистави гастролери, паралельно відбувалися концерти. Раніше театр передавали у розпорядження трупи на весь гастрольний період, афішу не "розривали" повідомлення про виступи інших колективів. Можливо, причиною відсутності реакції преси цього разу став той факт, що на шпальтах газет друкували відгуки переважно на нові для Харкова вистави, а тим, що виставлялися не вперше, уваги фактично не приділяли. Але публіка, як і раніше, реагувала бурхливо. Скажімо, у своєму листі Всеволоду Вишневському Вс. Мейєрхольд писав: "До речі, в Харкові п'єса твоя мала ще більший успіх, ніж у Ленінграді. Тут у нас максимальні збори та безліч овацій" [6]. Отже, подібний успіх, ймовірно, й зумовив рішення Вс. Мейєрхольда приїхати того ж року до Харкова вдруге.

Вже за місяць, 8 квітня, знаходимо замітку, з якої дізнаємося, що наприкінці травня планується новий приїзд театру ім. Вс. Мейєрхольда – цього разу навіть у повному складі трупи, до того ж з відомим актором Ігорем Ільїнським, який на той час вже залишив цей колектив. Гастролі мали відбутись у театрі ім. Т. Г. Шевченка. Також були заявлені вистави, з якими планувався приїзд: "Дама з камеліями", "33 непритомності", "Весілля Кречінського" та "Ліс" [13].

Утім, плани дещо змінились, і трупа приїхала на два тижні до театру музичної комедії. 30 травня в газеті "Ленінська зміна" з'явилася інформація про те, що ранковим поїздом приїжджає режисер та художній керівник театру Всеволод Мейєрхольд, а напередодні, 29 травня, виставою "Весілля Кречінського" почалися гастролі [10].

А вже 6 червня 1935 року читачі газети "Ленінська зміна" могли ознайомитися з розгорнутим інтерв'ю Вс. Мейєрхольда, у якому розглянуто подальшу роботу театру [8]. Режисер повідомив, що до 30-річчя революції 1905 року театр замовив п'єсу, присвячену цим подіям драматургові С. Д. Мстиславскому. Окрім того, до роботи залучені самі учасники повстання в Москві на Червоній Пресні. Початок репетицій за розрахунками Вс. Мейєрхольда припадав на період гастролей у Ленінграді (серпень–жовтень), куди трупа мала прямувати після Харкова. Ставити ж виставу режисер планував сам за допомогою асистентів – М. Боголюбова, провідного актора театру, та режисера й композитора М. Басілова. Далі, до сторіччя від дня смерті О. Пушкіна, збиралися підготувати виставу "Борис Годунов" [8].

Розповів Вс. Мейєрхольд і про внутрішню роботу театру, де одночасно працювали три групи акторів. Кожна група на чолі з провідним актором обирала собі п'єсу, залучала до роботи одного з режисерів і розпочинала постановку. В той час перша група працювала над п'єсою В. Шекспіра "Отелло", де "роль Отелло виконує негр Вейланд Роод" [8]. Друга – саме готувалася до роботи над "Примарами" Г. Ібсена (Освальда мав грати М. Царьов, фру Альвінг – О. Давидова, пастора – В. Громов). Третя ж група, на чолі з З. Райх, мала одночасно працювати над "Норою" Г. Ібсена та "Мадам Сан-Жен" В. Сарду. Окрім того, після закінчення роботи над п'єсою, приуроченою 1905 року, та ж сама група мала розпочати підготовку вистави до Жовтневої революції [8].

Віддаючи данину часові і намагаючись продемонструвати лояльність до влади, Вс. Мейєрхольд організував майстерню, присвячену промові Й. Сталіна для театральної молоді, куди мали бути залучені відмінники з усіх трьох курсів театральної школи, яка працювала при театрі. Завдяки роботі майстерні планувалося й підвищення кваліфікації деяких вже працюючих акторів театру. В кінці інтерв'ю

режисер розкрив також імена авторів, які тоді саме писали п'єси для нового театру Вс. Мейєрхольда (його мали закінчити будувати у 1936 році). Це Ю Олеша, Л. Сейфуліна, Л. Кассіль, К. Федін та О. Безименський [8].

Невдовзі в тій же газеті з'явилася рецензія на виставу "33 непритомності" за підписом "Мих. Муцит". Нам вдалося з'ясувати, що це був молодий журналіст, недавній випускник Київського інституту Михайло Муцит (пізніше – керівник військового відділу газети "Красный Крым", якого згадує відомий письменник К. Симонов у книзі "Різні дні війни. Щоденник письменника") [12].

Рецензент високо оцінив роботу режисера та акторів: "Заслуга Мейєрхольда ще й в тому, що цим спектаклем він підніс значення водевілю до рівня серйозного драматургічного спектаклю" [7]. Відзначається і майстерність та старанність усіх акторів-виконавців. Утім, детальніше виокремлюється лише гра З. Райх у ролі вдови-поміщиці. Автор розповідає, що актриса створила образ "без зайвої манірності, з іронічно ніжною граціозністю", в якому особливо вражає "вмілість майже з математичною точністю володіти своїм голосом і дикцією" [7]. Посилаючись на столичних колег, М. Муцит говорить, що вони відзначили деякі спірні моменти вистави. Однак, на його думку, Вс. Мейєрхольд безперечно впорався з твором А. Чехова [7].

Ці гастролі були особливо цікавими для харківських критиків та глядачів, адже історія однієї з заявлених вистав – "Дами з камеліями" почалася саме у Харкові. Тут, з 6 по 12 червня 1933 року, під час гастролей театру містами України, Вс. Мейєрхольд розпочав перші репетиції [5, с. 58]. Спектакль повернеться сюди лише у 1935 році, вже гучно відомий у Москві та Ленінграді, знов-таки під час гастролей мейєрхольдівської трупи на чолі з режисером.

Ця вистава, яку дослідники пізніше назвуть етапною у творчості режисера, безумовно, посіла провідне місце в історії театру XX століття. Неоднозначно сприйнята критикою, вона, тим не менш, мала величезний успіх у глядачів. Розгромні та піднесено-схвальні рецензії і повні аншлаги в театрі. Саме цією виставою завершить своє існування Театр ім. Вс. Мейєрхольда, залишившись яскравим спалахом на сторінках мемуаристів та у спогадах сучасників. Історія жінки-рабині, жінки-іграшки в руках розпусного буржуазного суспільства. Питання про ставлення до неї вже в сучасному Вс. Мейєрхольдові суспільстві комуністичному…

Особливо цікавим стає для нас порівняльний аналіз відгуків на виставу російської та харківської критики, тому зупинимося на цьому питанні докладніше. Для зіставлення візьмемо три найбільші рецензії московських та ленінградських критиків: Вс. Вишневського "Після вистави "Дама з камеліями" в Театрі Вс. Мейєрхольда" ("Литературная газета", 6 квітня 1934 року), О. Гвоздєва ""Дама з камеліями" (До постановки Вс. Мейєрхольда)" ("Рабочий и театр", № 13, 1934 року) та Ю. Юзовського "Про "Даму з камеліями" та красу життя" ("Литературный критик", № 6, 1934 року). Також розглянемо рецензію харківського критика М. Романовського "Гастролі театру ім. Вс. Мейєрхольда. «Дама з камеліями»" ("Соціалістична Харківщина", 4 червня 1935 року).

Відверто негативною є рецензія Вс. Вишневського: "Я в очі кажу правду […] трясу це дерево, щоб перевірити, що падає з нього – стиглі, соковиті фрукти чи осіннє листя, що всихає…" [1]. І, аналізуючи рецензію, можна дійти висновку, що "Дама з камеліями", за термінологією Вс. Вишневського, не що інше, як сухе листя. Засуджуючи взагалі "сумнівний" текст п'єси, Вс. Вишневський зазначив, що

заявлені Вс. Мейєрхольдом зміни (перенесення дії з 1850-х в 1870-ті роки, Париж Тьєра, викриття експлуатації, світ придушення жінки) давали підстави очікувати на сміливу та рішучу переробку [1]. Втім, на думку автора, очікування не справдилися. Образ головної героїні вщент розкритикований за невідповідність витонченої та піднесеної Маргарити Готьє реальності. На переконання Вс. Вишневського, Вс. Мейєрхольд красивою картинкою прикриває весь бруд та сміття реального життя з його проблемами та непринадністю [1]. Цілком зрозумілою стає позиція пролетарського письменника, який, точно відчуваючи зміни тогочасного світу, відстежив цькування Вс. Мейєрхольда владою, яке саме набирало обертів, і активно взяв у ньому участь.

Втім, не всі поділяли таку позицію. Зокрема, О. Гвоздєв у своїй рецензії сперечається з думкою багатьох критиків про невідповідність п'єси О. Дюма-сина радянському репертуарові і закиданню Вс. Мейєрхольду думок про те, що ставити її взагалі не варто було. Автор наголосив на цінності такої роботи в плані знаходження методу трактування на радянській сцені "суперечливого" спадку французької драматургії XIX століття. Аналізуючи внесок режисера у виставу, О. Гвоздєв говорив, полемізуючи з твердженням, що вистава Вс. Мейєрхольда не здатна задовольнити народні маси, про безсумнівну майстерність постановки, яку із захопленням сприйняли глядачі.

Намагаючись виправдати Вс. Мейєрхольда, рецензент відзначив і той факт, що вистава поставлена не в механічному методі побудови (що часто закидали режисерові), а в реалістичному, створюючи зовсім нову для нього систему образів. О. Гвоздєв акцентував, що роль З. Райх – найбільш відповідальна, адже саме через почуття героїні глядач може відчути всю нелюдськість її оточення, зрозуміти соціальну сутність вистави. Втім, акцентовано і на деяких недоліках. Загалом, рецензентові хотілося б бачити ще більше жаги життя у героїні, більше життєподібності у спілкуванні з середовищем, у якому вона живе (цей докір певною мірою перегукується і зі словами Вс. Вишневського). Гра актриси відзначена дуже схвально. Автор докладно зупинився на створеному актрисою образі, головною рисою якого названо людяність: "Зерна людського в нелюдському оточенні". На думку О. Гвоздєва, постановка змушує більш глибоко дивитись у методи трактування драматургії минулого і дуже побіжно відзначивши, що у виставі існують деякі невідповідності задуму режисера [2].

Рецензія, що належить Ю. Юзовському, побудована перш за все на гострій полеміці із вищезгаданою статтею Вс. Вишневського. "Вишневський трясе дерево. І перетворює на друзки. А треба б обережніше. Дерево дорогоцінної породи на кожному кроці не зустрінеш" [14, с. 419]. Однак, не дивлячись на це, Ю. Юзовський виступив на боці критичного сприйняття вистави. Втім, його критика спрямована на драматурга, а не режисера, чию безсумнівну майстерність він визнає. Що ж до драматурга, то рецензент назвав його пласким обмеженим буржуа, а його п'єсу – банальною та ханжеською, яка "зліплена для доводу однієї лише тези: «проститутка теж людина»" [14, с. 417].

Втім, зазначив і те, що врешті-решт Вс. Мейєрхольд явно не приймає драматурга, це не його автор. Рецензент заявив, що режисер прибрав весь пафос та мелодраматизм О. Дюма-сина, в результаті чого начебто реакція глядачів пояснюється винятково майстерністю Вс. Мейєрхольда. Окрім того, Ю. Юзовський наполягає, що режисер грав **сюжет** п'єси, бачив в ній те, чого там не було. Відзначив критик і професійну гру Зінаїди Райх. Однак, на відміну від О. Гвоздєва, вважав, що

квінтесенцію вистави до глядача доносить не Маргарита. Він зазначив, що вистава побудована як музичний твір, і саме музика складає сутність і тканину вистави, завдяки чому глядач повинен зрозуміти кохання, страждання і смерть Маргарити [14, с. 421]. Зрештою, запитуючи себе в кінці рецензії, чим саме поганий спектакль, автор відповіц, що вся краса вистави, все, що естетично може бути сприйнято глядачем, слугує лише задля демонстрації "лицемірного" сюжету О. Дюма-сина [15, с. 422–423]. Отже, цілком очевидно, що, спрямовуючи свій критичний пафос на драматурга, Ю. Юзовський намагався захистити режисера.

Аналізуючи харківську рецензію М. Романовського, бачимо, що так гостро поставлене критиками питання про драматурга викликає у нього інші міркування. Рецензент, хоча і зазначив, що п'єса Дюма-сина другорядна, стверджував, що Вс. Мейєрхольд додав до неї величезну кількість барв. І, апелюючи до своїх російських колег, зауважив, що трагічна тема любові, любовної поезії й прози в світі, де все продається, має велике соціальне значення. "«Дама з камеліями» і мусить саме так звучати, щоб на перший план вийшов цей біль жінки, що гине під гнітом лицемірних забобонів і фарисейської буржуазної моралі" [11].

Критик схилявся до думки, що режисер підійшов до матеріалу не зовні (оскільки засуджували виставу саме за зовнішньо-незвичайний, занадто реалістичний для Вс. Мейєрхольда підхід), а з середини і навіть полемізував з думкою багатьох колег про "аполітичність" "Дами з камеліями": "Режисер передає всі почуття героїв з такою силою і правдою в образах свого спектаклю, що спектакль цей, нібито такий аполітичний, насправді хвилює, бичує, кличе" [11]. На думку автора рецензії, "«Даму з камеліями» можна поставити так, що вона буде вся, як суцільний зойк болю, як (сплеск) соціального гніву" [11].

Загалом М. Романовський високо оцінив виставу, вирізняючи її надзвичайну музикальність, пластичність, живописність, майстерність режисера та виняткову художню красу. Характеризуючи "Даму з камеліями" Вс. Мейєрхольда, він неодноразово використовував епітети "прекрасний, "чудовий" [11]. Окрему увагу приділено і виконавцям головних ролей – Зінаїді Райх (Маргарита Готьє) та Михайлові Царьову (Арман Дюваль). Як і О. Гвоздєв, відзначив зростання Зінаїди Райх як актриси, порівняно із ролями Аксюши в "Лісі" та городничихи у "Ревізорі". Втім, щодо образу Армана Дюваля, він не побачив в Царьові "русифікації", називаючи його суто французьким молодим чоловіком свого часу [11].

Завершує рецензію критик також схвальними словами: "Прекрасна вистава. Велика, достеменна майстерність. Величезна художня щирість. І все разом – винувальний акт світу людського страждання, світу, що культивує це страждання" [11].

Отже, підбиваючи певний підсумок, можемо зробити висновок, що вистава Вс. Мейєрхольда, як завжди, викликала неоднозначну реакцію. Більшість недоліків її вбачали в обраній слабкій, на думку радянських критиків, драматургії. Однак категоричність рецензентів щодо художньої якості п'єси викликає сумніви, оскільки, написана на гідному професійному рівні, вона й досі користується попитом. Майстерність же режисера фактично не викликала сумнівів, так само як і чудова акторська гра і цікаві декорації. Варто відзначити і той факт, що рецензія в Харкові була найбільш схвальна з усіх. Імовірно, це було обумовлено певним пієтетом, з яким харківські критики ставилися до Вс. Мейєрхольда, якого в місті приймали незмінно-захоплено у пореволюційні роки.

Навіть доволі консервативний у своїх поглядах М. Романовський, який часто критикував вистави "лівого" театру, роботу Вс. Мейєрхольда оцінював надзвичайно

високо. Це не означає, що харківські критики, ніби під гіпнозом від вистав режисера, ладні були будь-які його вистави сприймати як геніальні. Приміром, І. Туркельтауб, в один з гастрольних приїздів Вс. Мейєрхольда до Харкова, порівнюючи побачену виставу із московською, написав на неї розгромну рецензію, зазначаючи її невисокий рівень, порівняно зі стаціонарною постановкою режисера.

Завершуючи розповідь про "Даму з камеліями", хотілося б навести фрагмент із неопублікованих нотаток Юліани Полякової про враження від цієї вистави відомого харківського вченого, архітектора Олександра Лейбфрейда, який, за спогадами багатьох, хто знав його, мав феноменальну пам'ять, що давало йому можливість через багато років пригадувати найдрібніші виразні деталі того чи іншого сценічного твору: "Перша сцена, "гра в коники", коли Зінаїда Райх з'являлася така жвава, принадно-прекрасна, переможна, а попереду, зв'язані якимось шарфом-упряжжю, гарцювали чоловіки, які зображували цих самих коників. Вона керувала ними, а здавалося, що керує життям, і що так буде завжди. Олександр Юрійович пригадував і сцену гри в карти, коли з абсолютно точним розрахунком Райх скочувалася по гвинтових сходах і падала на стіл – жива ставка в грі, одушевлений виграш, не жінка, а річ…" [9]. Так О. Лейбфрейд розповідав про виставу аж через 70 років після того, як побачив її на сцені.

Рецензії на "Даму з камеліями" та "33 непритомності" були чи не єдиними об'ємними публікаціями періоду гастролей 1935 року. Втім, можемо зробити висновок, що гастролі були успішними, оскільки одні і ті ж вистави давали часом по дві на день, а квитки харків'яни миттєво розкуповували.

Востаннє режисер зі своїм театром приїхав до Харкова у вересні 1936 року. Репертуар був доволі різноманітним ("Лихо розуму", "33 непритомності", "Весілля Кречинського", "Ліс" і так званий "Великий концерт" з окремих театральних номерів). Вистави знову давали по два рази на день. Можемо лише припускати, що на спектаклі Вс. Мейєрхольда був стійкий попит, оскільки на них продавали попередні абонементи. На жаль, відгуків про ці гастролі не знаходимо. Ймовірно, це було пов'язано з кількома причинами, однією з яких вважаємо зростаюче цькування режисера в пресі з боку влади. Не можна оминути увагою і той факт, що газети поступово ставали дедалі більш політично заангажованими, а отже – мистецька критика вже не займала в них того місця, як раніше. Порівняно з попередніми приїздами Вс. Мейєрхольда, інформації про театр з'являється значно менше. Власне, в цьому плані все повертається до самого початку, коли у перший приїзд театру Вс. Мейєрхольда до Харкова гастролі майже не були висвітлені в пресі. Однак на другу половину 30-х років кардинально змінилася ситуація з глядачами, оскільки, за спогадами режисера, вистави збирали повні аншлаги, тоді як у дореволюційний період публіки на його експериментальних постановках було небагато.

Ось так неоднозначно закінчився дійсно яскравий період гастрольної діяльності Вс. Мейєрхольда в Харкові. Впродовж років змінилося на повне визнання критиками та глядачами і ставлення до самого режисера. І, звичайно ж, гастролі такого відомого майстра та його трупи не могли не вплинути на театральне мистецтво Харкова, стимулюючи саме пошуковий та експериментальний напрями його розвитку.

Список використаної літератури

1. *Вишневский Вс*. После спектакля. "Дама с камелиями" в Театре Вс. Мейерхольда / Вс. Вишневский // Литературная газета. – 1934. – 6 апр.

2. *Гвоздев А*. “Дама с камелиями” (К постановке Вс. Мейрхольда) / А. Гвоздев // Рабочий и театр. – Ленинград, 1934. – № 13.

3. *Гвоздев А*. “Дама с камелиями” (К постановке Вс. Мейрхольда) / А. Гвоздев // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С. 410–416.

4. *Голоха В. Л.* Театральная жизнь Харькова во второй половине XIX – начале XX вв. / В. Л. Голоха // Культурна спадщина Слобожанщини: Культура і мистецтво. – Харків, 2004. – Ч. 2. – С. 48–65.

5. Мейерхольд репетирует : в 2 т. Т. 2. Спектакли 30-х годов. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой ; вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1993. – 431 с.

6. *Мейерхольд Вс*. Письмо В. В. Вишневскому / Вс. Мейерхольд // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. Ч. 2. (1917–1939) / В. Э. Мейерхольд; ком. А. В. Февральского. – Москва : Искусство, 1968. – 643 с.

7. [Муцит Михайло] Образи поміщицької Росії. “33 обморока” в театрі ім. Вс. Мейєрхольда / Мих. Муцит // Ленінська зміна. – 1935. – 127 (248). – 8 черв.

8. Над чим працює наш театр // Ленінська зміна. – 1935. – 126 (247). – 6 черв.

9. *Полякова Ю*. Мейерхольд в Харькове : Чужое воспоминание / Ю. Полякова // Вспоминая А. Ю. Лейбфрейда / Ю. Ю. Полякова. – Харьков, 2013. – С. 21. – Рукопись.

10. Приїзд Всеволода Мейєрхольда // Ленінська зміна.– 1935. – 123 (244). – 30 трав.

11. [Романовський М.] Гастролі театру ім. Вс. Мейєрхольда. “Дама с камелиями” / М. Р. // Соціалістична Харківщина. – 1935. – 4 черв.

12. *Симонов К. М*. Разные дни войны. Дневник писателя. 1941 год / Константин Симонов. – Москва : Грифон М, 2005. – 528 с., ил.

13. Театри в Харкові влітку // Соціалістична Харківщина. – 1935. – 8 квіт.

14. *Шевельов (Шерех) Ю. В*. Я – мене – мені… (і довкруги): Спогади у двох томах. Т. 1. : В Україні / Юрій Шерех. – Харків : Березіль; Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 2001. – 475 с.

15. *Юзовский Ю. Ю*. О “Даме с камелиями” и красоте жизни / Ю. Ю. Юзовский // Литературный критик. – М., 1934. – №6 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С. 417–428.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.2016
Прийнята до друку 25.12.2016

THE LAST TOURS OF V. MEYERHOLD'S THEATER IN KHARKOV (IN 1935–1936) AGAINST THE BACKGROUND OF THE CITY'S CULTURAL LIFE

Agniya PASHKEVICH

Modern Art research Institute
of National Academy of Arts of Ukraine
18-D Shchors Str., Kyiv, Ukraine 01133
e-mail: agnia_l_@mail.ru

During the second half of 1930th the intensity of Kharkiv's cultural life changed significantly. First of all, it was connected with the relocation of the capital from Kharkiv to Kiev. Vs. Meyerhold continued visiting the city together with his theatre, in spite of the fact that the flow of guest actors decreased substantially.

Changes in cultural life of the country influenced the stage director's life and had an effect on his theatre. Nevertheless, Kharkiv's public attitude to Vs. Meyerhold remained unchanged till the last tour of this man of art. The period during the end of 1920s and mid 1930s proved to be one of the most striking periods in the history of Kharkiv tours of the stage director.

The article analyses in detail the information about visits of Vs. Meyerhold and his theatre in 1935–1936. During this period he paid a visit twice in winter and spring 1935 and the last time he attended Kharkiv in the autumn of 1936. The comments of Kharkiv critics and audience are deeply analyzed. All of them are based on publications of those times and recollections of director's contemporaries.

The decline in information about tours in the local press can be called the most significant change of that period. Ever growing pressure put on the director and incremental engagement of newspapers can be considered as the reason for that decline. We can observe a certain return to the situation when in 1908 the press almost overlooked Vs. Meyerhold's visit. But in 1930 the situation with the audience changed greatly. According to director's recollections all performances were drawing full house.

Undoubtedly, Vs. Meyerhold troupe's visits stimulated searching and experimental tendencies in the development of Kharkiv's dramatic art and prepared the base for the forthcoming reforms.

Keywords: V. Meyerhold's guest performances; Kharkiv theaters; arts in Kharkiv; Kharkiv as cultural center.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 246–254
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 246–254

Х О Р Е О Л О Г І Я

УДК 793.3:37.015.311]-053.2

ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНІ Й СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ДИТЯЧОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Олена МАРТИНЕНКО

Бердянський державний педагогічний університет,
кафедра хореографії,
вул. Шмідта, 4, Бердянськ, Запорізька обл., 71100
тел.: (+38061) 53-36-244; e-mail: rector@bdpu.org

Розглянуто погляди відомих мистецтвознавців, педагогів, психологів, філософів різних часів щодо раннього залучення дітей до танцювального мистецтва з метою їх різнобічного й гармонійного розвитку та сучасні підходи до організації хореографічної діяльності в шкільних та дошкільних установах; розкрито внесок видатних теоретиків та практиків у розвиток теорії та методики дитячої хореографії.

Ключові слова: дитяча танцювальна діяльність, дитяча хореографія, різнобічний розвиток дітей, навчально-виховна функція хореографії, система дошкільної та шкільної освіти.

Історично сформовані погляди відомих мистецтвознавців, педагогів, психологів, філософів різних часів підкреслюють доцільність раннього залучення дітей до танцювальної діяльності з метою їх різнобічного і гармонійного розвитку (Василь Верховинець, Джон Локк, Лукіан, Карл Орф, Платон, Софія Русова та інші). Тому з глибокої давнини елементи хореографічного мистецтва як складові компоненти педагогічних систем багатьох країн долучали в естетичне, розумове, моральне, патріотичне і фізичне виховання.

Давньогрецька система “мусической освіти” спиралася на поєднання різних видів мистецтв (музика, танець, поезія та інше). Головним засобом виховання мистецтвом, акцентував Платон, є поезія, музика і гімнастика за умови свободи дитини, коли дитя виховували не силою, а в процесі сценічної і танцювальної гри. Танець він вважав прекрасним засобом, що створює гармонію дитячої душі і допомагає упорядкувати рух серця.

Акцентуючи вплив танцю на всебічний розвиток людини, давньогрецький філософ Лукіан писав: “…танець не тільки дарує насолоду, але й є корисним глядачам, добре їх виховує, багато чому вчить. Танець вносить лад у душу глядача, зосереджуючи погляди на красивих видовищах, захоплюючи слух прекрасними звуками і виявляючи прекрасну єдність душевної і тілесної краси” [9, с. 52].

Родинні і суспільні традиції залучати малюків до забав зі співом, іграми, хороводами, підтримувати і заохочувати вільний танець дітей властиві педагогічним системам багатьох народів, бо музичний рух відповідає потребам і можливостям дитини. Англійський філософ і педагог Д. Локк метою навчання вважав підготовку

© Олена Мартиненко, 2016

“ділової людини”, джентльмена, який повинен вирізнятися “витонченістю у зверненні”. З цією метою в систему навчання він рекомендував долучати танці, фехтування, їзду верхи, музику і пластику. У своїй книзі “Думки про виховання” він зазначив: “... танці, більше ніж, що б там не було, повідомляють дітям пристойну впевненість і вміння триматися і, таким чином, готують до суспільства старших; тому танцям слід навчати якомога раніше, лише тільки діти стають до цього здатними” [8, с. 68].

Ще один англійський педагог Роберт Оуен акцентував важливість раннього залучення дітей до танцювальної діяльності та рекомендував впроваджувати “в школу для маленьких дітей” (від 1-го до 5 років) заняття танцями і гімнастикою під музику як засіб фізичного та естетичного виховання [17].

Теоретичні основи виховання і розвитку дітей за допомогою рухливих ігор, у зміст яких входять елементи хореографії, розглядав німецький педагог Фрідріх Фребель. Він керувався, з одного боку, наявністю в іграх танцювальних рухів, які “дарують дитині радість”, з іншого – виділяв музику як регулятор гри. Він запропонував практикам опис німецьких рухливих ігор зі співом, систематизуючи їх як: “хороводні танці”, “хороводи”, “пісні-марші” і “прекрасні ігри” (“танець з переплетіннями”, “танець хвиль”). Автор відзначав “певний закон”, за яким діти рухаються в іграх: “рух, ритм і звук – все це пов’язано воєдино; тілесна, духовна і моральна діяльність – все об’єднано в прекрасне ціле” [16, с. 470].

Німецький теоретик експериментальної педагогіки Вільгельм Август Лай пропонував закінчувати вивчення певної теми такими заняттями, як ліплення, драматизація, танці, спів, що сприятиме творчому відношенню дітей до навчання, кращому запам’ятовуванню матеріалу, розвитку уяви і моторики [17].

Представники штайнеровської або вальдорфської педагогіки (більш відомої у світі як культурно-просвітницький рух) важливу роль відводять танцям і евритмії (рівномірність ритму в музиці, в танцях і мові) та вважають, що це сприяє послідовному і цілісному розвитку особистості дитини. Так, Рудольф Штайнер наголошував, що ці два види мистецтв сприяють прояву фізичного і духовного в людині [7, с. 24].

Психолого-педагогічна концепція Р. Штайнера лежить в основі деяких сучасних моделей “вільного” естетичного виховання, проте в їх структурі переважає музична та образотворча діяльність, а евритмію і танець вивчають поверхово або частково входять у зміст музичних занять.

Німецький педагог і композитор Карл Орф вважав танець одним із ефективних засобів всебічного розвитку дітей і пропагував його як частину своєї музично-виховної системи, яка отримала визнання в усьому світі. У структуру уроку з музичного виховання він залучав елементарні рухові завдання: вправи на швидкість реакції і гімнастичні вправи, спрямовані на формування постави, розвиток пластичності рухів, звільнення м’язів від напруги.

Актуальним у наш час є положення К. Орфа про можливість і необхідність залучення всіх дітей до музично-ритмічної і, зокрема, танцювальної діяльності: “Я не думав про виховання особливо обдарованих дітей, а мав на увазі виховання на ширшій основі, що дало б змогу охопити і малообдарованих дітей. Досвід переконав мене, що рідко можна зустріти зовсім немузичних дітей, що майже до кожної можна знайти підхід, кожну спонукати до взаємодії і, відповідно, сприяти розкриттю прихованих здібностей” [20, с. 58].

Українська педагогіка також накопичила достатню кількість даних про використання танцювальної діяльності у вихованні та навчанні дітей. На доцільність використання українських ігор, хороводів, танців у дитячих садках України вказувала С. Русова. Вона пропонувала "знайомити дітей з різними національними танцями ... Національні танці – це ціла поема, цілий комплекс прекрасних, ритмічних, живих рухів, які захоплюють дітей" [13, с. 85].

Розвиваючи педагогічні погляди на танець як засіб естетичного, фізичного та національного виховання, видатний український композитор, хореограф, етнограф і педагог В. Верховинець розглядав народні ігри зі співом, хороводи, танцювальні рухи як найефективніші засоби всебічного розвитку дитини, починаючи з раннього дитинства.

Цінність ідей В. Верховинця полягає в тому, що він виділив виховну значущість українського танцю, видав збірку українських ігор, хороводів і танців "Веснянка", розробив рекомендації з навчання дітей рухам українського танцю. Відповідно до цих рекомендацій "приступати до розучування танцювальних рухів треба лише тоді, коли діти освоїли підготовчі вправи, запам'ятали хоча б кілька положень рук, а вихователька зрозуміла значення тренованості" [4, с. 301]. Автор зазначив що знайомити дітей з танцювальними рухами обов'язково тільки через гру, оскільки "в грі ці рухи будуть закріплюватися і нести певне смислове навантаження". Дітей, на його думку, доцільно залучати до самостійного складання танцювальних комбінацій (спочатку простих з двох рухів, а потім складніших), що сприятиме розвитку фантазії, творчої ініціативи і "з дитинства будити бажання якомога глибше пізнавати прекрасний світ танцювального мистецтва" [4, с. 303].

Останнім часом намітилася позитивна тенденція щодо проведення хореографічних занять у дошкільних та шкільних установах України. Це пов'язано з впровадженням педагогічних інновацій у практику сучасної освіти, з реалізацією інтересів дітей до мистецтва, із задоволенням природної рухової активності дітей та профілактикою відхилень у їх фізичному розвитку (порушення постави, плоскостопість, ожиріння та інше). Однак хореографію вводять у навчально-виховний процес як додатковий предмет (заняття).

Відповідно до нової редакції Базового компоненту дошкільної освіти, варіантна частина презентує освітні лінії "Комп'ютерна грамота", "Іноземна мова", "Хореографія", "Шахи" [2]. Однак рекомендовані нововведення не знайшли відображення у змісті діючих державних програм навчання і виховання дошкільнят. Винятком є програма розвитку дитини дошкільного віку "Я у світі", в якій змістовна лінія "Хореографія" охоплює молодший і старший дошкільний вік, детально розкриває вікові можливості освоєння основ хореографії, основні освітні завдання, особливості організації хореографічної роботи, показники компетентності дитини для кожного вікового періоду [12].

Навчальний план початкової школи також передбачає вивчення предмета "Мистецтво" (2 години на тиждень), у зміст якого залучено варіативну дисципліну "Хореографія". Не зважаючи на це, більшість шкіл України залишають цю рекомендацію поза увагою, віддаючи перевагу традиційним видам мистецтва – музичному та образотворчому. Це, на наш погляд, пов'язано з низкою проблем. Одна з них – механічне перенесення методів і прийомів навчання танцювальних рухів з практики роботи самодіяльних дитячих колективів. Обумовлено це відсутністю навчальної літератури зі шкільного курсу хореографії, що підштовхує педагогів-

практиків до адаптації матеріалу, призначеного для використання в позашкільних закладах, а це не завжди є виправданим.

Друга проблема, з якою стикаються вчителі хореографії – це визначення змісту цієї дисципліни. Аналіз мистецьких програм, рекомендованих для шкіл, показав, що їхні автори дещо звужують змістовну сторону навчально-виховного процесу на уроках ритміки та хореографії. У розділі "Хореографія" варіативної програми "Мистецтво" (Людмила Масол та інші) сформульовані такі завдання: формування вміння передавати за допомогою рухів настрій, емоції й почуття; оволодіння елементами народної пластики; залучення до імпровізації під музику [11]. Ще одна програма "Мистецтво" (О. Щолокова та інші) у розділі "Музика з елементами пластики" основною метою уроків хореографії визначила розвиток творчої уяви дитини [10].

Відсутність державних програм з хореографії, призначених для дошкільних та шкільних установ, спонукає педагогів до використання авторських програм з хореографічного навчання і програм, розрахованих на роботу в системі додаткової позашкільної освіти. Однак жодна з проаналізованих нами програм не відповідає специфіці роботи дошкільних та шкільних закладів: у одних – змістовна сторона не завжди відповідає віковим можливостям дитини; в інших – пропонується тільки навчально-тренувальний матеріал, а виховні і розвиваючі завдання хореографії не враховуються; треті – розраховані на роботу з дітьми, що мають хореографічні здібності; четверті – не передбачають цілеспрямовану роботу з формування хореографічних умінь, оскільки хореографію в них розглянуто як складову частину художньо-комплексних занять.

Отже, відсутність чітких програмних вимог з організації хореографічної роботи в системі дошкільної та шкільної освіти ускладнює впровадження хореографії в практику роботи цих навчальних закладів.

Аналіз методичної літератури з організації дитячої танцювальної діяльності також свідчить про нестачу матеріалу, який розкриває специфіку роботи з дітьми. Дитяча танцювальна діяльність частково представлена в методичних розробках, що розглядають питання музично-ритмічного виховання дітей: "Музика і ритміка в дитячому садку", "Музично-ритмічне виховання в дошкільних установах", "Музично-рухові вправи в дитячому садку" та інші. Ці посібники мають велику практичну значущість, оскільки музично-ритмічний розвиток є одним із першочергових завдань і важливою складовою хореографічного навчання. Взагалі наукові дослідження в галузі музично-ритмічного виховання дітей проводили: Наталя Вєтлугіна, Юлія Двоскіна, Ангеліна Зіміна, Марія Румер, Марина Палавандішвілі, Світлана Руднєва, Кіра Тарасова, Зоя Ушакова та інші.

Методичні підходи до дитячої хореографії найповніше представлені в репертуарних збірках виданих для практичних працівників. У них містяться сюжети, тематика, зміст і види дитячих танців. Усі ці збірники несуть корисну інформацію для вчителя хореографії, однак на практиці, як правило, служать лише орієнтиром у виборі теми, сюжету, підбору танцювальної лексики і розташування танцюючих на майданчику. Це пояснюється тим, що робота з дітьми над створенням танцю є творчою, а не зводиться до механічного перенесення постановки за записом на будь-який дитячий колектив без урахування вікових та виконавських можливостей дітей. Окрім того, зміст деяких танців, що представлені в збірках, з часом втрачає свою актуальність, сучасність і, як наслідок, не несе в собі художньо-виховної цінності.

Проблемі вивчення виховного потенціалу хореографії взагалі, а також питанням естетичного та культурологічного значення дитячого танцю, зокрема, присвячені дослідження Кима Василенка, Карена Геворгян, Петра Коваля, В'ячеслава Нілова, Олени Фокіної, Юлії Хижняк, Наталі Хайкари, Антоніни Шевчук та інших. Наприклад, Аліса Тараканова розкриває значущість виховних форм роботи в системі хореографічного виховання, Жанна Чечіна висвітлила особливості розвитку художньо-творчих здібностей школярів на уроках хореографії. Дослідження Ольги Риндіної та Юліани Гончаренко присвячені естетичному вихованню дітей засобами хореографії в системі позашкільної освіти, а Володимира Годовського – виявленню особливостей керівництва виховним процесом, взаємозв'язку художніх і педагогічних завдань, що вирішуються в дитячому хореографічному колективі. Ю. Хижняк пропонує створення культурного середовища, яке визначає шляхи впливу хореографічного мистецтва на моральні уявлення та культуру поведінки дитини. П. Коваль виділив та обґрунтував критерії морального виховання молодших школярів, які можна формувати засобами хореографії та ритміки.

Ким Василенко надавав пріоритет національним танцювальним традиціям, знайомство з якими необхідно починати з раннього дитинства, оскільки саме в цей період закладаються основи громадянських рис, починає формуватися національний менталітет. Тому автор редагував кілька збірок українських народних танців, призначених для роботи з дітьми.

Велике практичне и теоретичне значення, на наш погляд, становить дисертаційне дослідження А. Шевчук, присвячене впливу українських музично-хореографічних традицій на музично-руховий розвиток старших дошкільнят [19]. Автор теоретично обґрунтував, розробив і практично перевірив методику ефективного використання українських музично-хореографічних традицій у системі дошкільної освіти; виділено найдоцільніші педагогічні умови залучення старших дошкільнят до різновидів українського народного танцю.

У теорії хореографічного навчання чимало уваги приділено і проблемі розвитку дитячої танцювальної творчості.

Дитяча танцювальна творчість традиційно розглянута як засіб передачі музично-ігрового образу за допомогою виразних танцювальних рухів у музичних іграх, як самовираження дитини в імпровізаціях і вигадуванні нових танцювальних елементів відповідно до особливостей музичного твору, складання простих танцювальних етюдів і композицій.

У дослідженнях Надії Георгян представлено опис дидактичної моделі роботи з молодшими школярами з розвитку творчості засобами музичної ритміки, визначено вимоги до змісту матеріалу (наступність у змісті музично-ритмічної освіти вихованців дитячого садка і початкової школи; взаємодія з предметами художнього циклу, фізичною культурою; емоційна спрямованість змісту навчання та інші), розроблено програму навчання і виділено критерії оцінювання творчих музично-ритмічних здібностей молодших школярів [5].

У роботах Тетяни Чурпіти представлено аналіз народних та авторських казок, які можна використовувати як основу для створення музично-рухового образу в процесі занять хореографією [18]. Єлізавета Голікова рекомендувала будувати роботу над створенням танцювальних композицій на основі співтворчості педагога і дітей, а репертуар підбирати з урахуванням поєднання в ньому фіксованих форм рухів, показаних хореографом і елементів творчих знахідок дітей.

Сергій Акішев у своєму дисертаційному дослідженні визначив та обґрунтував педагогічні умови необхідні для формування дитячої танцювальної творчості: 1) навчання на музичних заняттях з метою збагачення музичного сприйняття дітей; засвоєння певного обсягу знань і уявлень про танець, збагачення словникового запасу відповідною термінологією; оволодіння навичками виконання танцювальних елементів і вільного комбінування їх; 2) формування творчих проявів у танці в умовах самостійної художньої діяльності дитини шляхом застосування творчих завдань, що стимулюють виникнення танцювально-ігрових ситуацій; 3) співучасть педагога в творчій діяльності дітей; організації навколишнього предметного середовища (наявність фонотеки, атрибутів, елементів костюмів) [1].

У дослідженні Олени Горшкової розглянуто проблему формування музично-рухової творчості дошкільнят у сюжетному танці. Показником творчих проявів дітей автор вважає: оригінальність рухів, їх новизну, індивідуальність (неповторність у композиціях інших дітей). Навчаючи старших дошкільнят музично-руховій творчості, вона дотримувалася такої послідовності: від освоєння дітьми мови рухів на основі розробленого автором словника пантомімічних і танцювальних рухів – через вільну імпровізацію в колективному та індивідуальному танці на теми казкових персонажів – до виконання розгорнутих сюжетних танців типу музичних казок “Ріпка” і “Колобок” [6].

Останнім часом інтерес дослідників спрямований на інтеграцію різних видів мистецтв та художньої діяльності (Юліана Ушакова, Раїса Чумічова, Віра Шацьких, Борис Юсов та інші). Серед реальних причин інтересу до цього напряму художньої педагогіки науковці називають: мінімальну кількість часу відведеного на знайомство з мистецтвом; потребу в освоєнні культури і мистецтва з опорою на регіон і загальнолюдські цінності; відірваність предметів художнього та естетичного циклів від реального життя; вимоги часу у вихованні творчої активної особистості.

Система взаємодоповнення та взаємодії мистецтв представлена в дисертаційному дослідженні Ю. Ушакової “Педагогічні особливості занять образною хореографією з дітьми молодшого віку”. Запропонована нею модель занять охоплює три напрями: перший – знання і розуміння руху як джерела створення образу себе, образів-символів рухів у танці; друге – знання та вміння, які збагачують образ танцю як засобів зв’язку з іншими видами мистецтв; третє – використання образної хореографії для розвитку інтересу до історії культури, мистецтва, навколишнього світу. Матеріалом для створення образу, на її думку, можуть служити – образи природи, іграшки, персонажі малих літературних форм, колірні плями, форми різного характеру, музичні звуки, образи реальних предметів і образи дитячої фантазії [15].

Окрему групу представляють науково-педагогічні дослідження, в яких хореографію розглянуто як одну зі складових у системі навчально-виховної роботи з дітьми.

Проблему навчання танцю на уроках фізичної культури в школі вивчали: М. Бурцева, Л. Билєєва, Н. Глушак, О. Пядишева та інші. У їхніх дослідженнях висвітлено питання оздоровчого ефекту танцювальних вправ, їх позитивний вплив на фізичний розвиток дітей, визначено обсяг і зміст танцювального матеріалу для уроків фізичної культури з урахуванням різних вікових груп.

Сучасна теорія і методика фізичного виховання дошкільнят рекомендує долучати танцювальні рухи в зміст ранкової та ритмічної гімнастики (Ольга Богініч, Едуард Вільчковський, Тетяна Ротерс та інші), будувати на їх основі деякі сюжетні

заняття (пластик-шоу балет Михайло Єфименко), насичувати ігровими танцями й образними танцювальними рухами різні форми роботи з фізичного виховання (Олена Сайкіна, Жанна Фірілєєва).

В окрему групу можна виділити дослідження, які розкривають роль танцювальних рухів як стимулюючого чинника в розвитку мови, в освоєнні процесів письма, читання, рахунку, в корекції мовних відхилень (М. Кольцова, А. Лурія, Є. Мастюкова, М. Певзнер, А. Фомін, Є. Чаянова). Наприклад, у дослідженнях А. Фоміна наголошено, що танцювальні рухи та їх елементи можна використовувати під час ознайомлення дітей з абеткою за допомогою виразних та ідентичних пластичних характеристик букв і звуків, а розроблена Л. Дзержинською методика корекції відхилень у розвитку глухих дошкільнят засобами ритмічної гімнастики і танцю продемонструвала позитивний вплив рухів і музики на фізичний розвиток глухих дітей, вдосконалення їхніх рухових навичок, зниження захворюваності та поліпшення постави.

Ще один напрям наукових розробок у галузі хореографічного навчання стосується проблеми підготовки педагогів-хореографів, майбутніх учителів хореографії, керівників хореографічних колективів (Людмила Андрощук, Олена Бурля, Степан Забредовський, Олена Таранцева, Тетяна Сердюк, Тетяна Тарасенко та інші). Так, С. Забредовський вивчав педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі їх професійної підготовки, О. Єршова розкрила теоретичні та методичні основи пластико-хореографічної підготовки фахівців соціально-культурної діяльності, Т. Тарасенко – взаємозв'язок традиційних та інноваційних методів у професійній підготовці керівників дитячих хореографічних колективів, О. Таранцева – ефективність формування хореографічних умінь майбутніх учителів засобами українського народного танцю, Т. Сердюк – формування художньо-естетичного досвіду майбутнього вчителя хореографії, Ірина Радченко – особливості формування етнокультурної компетентності студентів засобами хореографічного мистецтва. У науковому дослідженні Л. Андрощук визначено умови формування індивідуального стилю діяльності майбутнього педагога-хореографа. Наукові праці М. Рожко присвячені обґрунтуванню педагогічних умов, спрямованих на удосконалення процесу формування пластичної культури студентів хореографів.

На жаль, жодне з перелічених досліджень не розкриває специфіку підготовки педагогів для хореографічної роботи з дітьми. Частково цю проблему порушено в дисертації Богдана Стаська "Педагогічна спрямованість хореографічної підготовки майбутніх учителів початкових класів". Ми підтримуємо позицію автора і вважаємо, що фахівець, який навчає дітей хореографії, повинен не тільки володіти виконавською майстерністю, а й педагогічними вміннями, а також знати психічні та фізичні особливості кожного вікового періоду, анатомію і фізіологію дитини, педагогічні та методологічні принципи організації та керівництва хореографічною роботою з дітьми, особливості змісту та форм заняття [14].

Змістовну характеристику основних компонентів професійно-педагогічної діяльності керівника дитячого хореографічного об'єднання представила у своїй дисертації О. Бурля. Вона розробила модель формування педагогічної майстерності керівника колективу й апробувала методику з удосконалення педагогічної та хореографічної підготовки майбутніх учителів хореографії [3]. У дисертації Юлії Герасимової розкрито особливості розвитку педагогічних якостей у професійній підготовці вчителя хореографії.

Отже, актуальність занять хореографією в роботі з дітьми безперечна, що визначається в багатьох дослідженнях. Теоретики та практики в різні часи наголошували на багатофункціональності танцювального мистецтва і важливості його застосування в навчально-виховному процесі. В сучасних умовах бажано звернути увагу на масове залучення дітей до хореографії шляхом впровадження ефективних форм та методів роботи в систему шкільної та дошкільної освіти.

Список використаної літератури

1. *Акишев С. В.* Активизация творческих проявлений в танце старших дошкольников : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / С. В. Акишев. – Москва, 1989. – 186 с.

2. Базовий компонент дошкільної освіти / Богуш А. М., Бєлєнька Г. В., Богініч О. Л., Гавриш Н. В. та ін.; наук. кер. А. М. Богуш. – Київ : Видавництво, 2012. – 26 с.

3. *Бурля О. А.* Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об єднання: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.06 "Теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності" / О. А. Бурля. – Київ, 2004. – 20 с.

4. *Верховинець В. М.* Весняночка / В. М. Верховинець. – Київ : Музична Україна, 1989. – 342 с.

5. *Георгян Н. М.* Розвиток творчих здібностей молодших школярів засобами музичної ритміки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Загальна педагогіка та історія педагогіки" / Н. М. Георгян. – Луганськ, 1998. – 22 с.

6. *Горшкова Е. В.* Обучение яыку движений как средство формирования у дошкольников музыкально-двигательного творчества: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Е. В. Горшкова. – Москва, 1989. – 251 с.

7. *Грюнелиус Э. М.* Вальдорфский детский сад: Воспитание детей младшего возраста / Э. М. Грюнелиус ; пер. с нем. М. В. Тольской. – Москва : Мир книги, 1992. – 72 с.

8. *Локк Дж.* Мысли о воспитании : Педагогические соч. / Джон Локк. – Москва, 1939. – 106 с.

9. *Лукиан.* О пляске : собр. соч. / Лукиан – Москва ; Ленинград, "Академия". – Т. II. – 1935. – 152 с.

10. Програма "Мистецтво" для 4-річної початкової школи / О. П. Щолокова, Л. В. Ващенко та ін. // Початкова школа. – 2001. – № 8. – С. 45–49.

11. Програма "Мистецтво" для 4-річної початкової школи / Л. Масол, Е. Бєлкіна, Л. Бзовська, О. Даниленко // Початкова школа. – 2001. – № 7. – С. 29–35.

12. Програма розвитку дитини дошкільного віку "Я у світі" (нова редакція) : у 2 ч. Ч. II. Від тьох до шести (семи) років / Аксьонова О. П., Артемова Л. В., Мартиненко О. В. та ін.; наук. кер. О. Л. Кононко. – Київ : ТОВ "МЦФЕР Україна", 2014. – 452 с.

13. *Русова С.* Дошкільне виховання / С. Русова. – Укр. видавництво в Катеринославі, 1918. – 162 с.

14. *Стасько Б. В.* Педагогічні спрямування хореографічної підготовки майбутніх вчителів молодших класів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук :

спец. 13.00.01 “Загальна педагогіка та історія педагогіки” / Б. В. Стасько. – Київ, 1993. – 23 с.

15. *Ушакова Ю. В.* Педагогические особенности занятий образной хореографией с детьми младшего возраста : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Ю. В. Ушакова. – Москва, 2001. – 190 с.

16. *Фребель Ф.* Подвижные игры, как целое, выводимое из жизни ребенка и наклонности его к игре / Ф. Фребель // Педагогические сочинения / перевод с нем. – Москва : Книгоизд. К. И. Тихомирова, 1913. – Т. 2. – Детский сад. – Гл. XVII. – С. 423–510.

17. Хрестоматия по истории зарубежной педагогике / сост. А. К. Пискунов. – Москва : Просвещение, 1981. – 527 с.

18. *Чурпіта Т. М.* Соціально-педагогічні проблеми розвитку творчої уяви молодших школярів засобами хореографічного мистецтва (на матеріалі використання казок) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Т. М. Чурпіта. – Київ, 1998. – 162 с.

19. *Шевчук А. С.* Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників / А. С. Шевчук. – Фастів : Поліфаст, 2005. – 332 с.

20. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / сост. Л. А. Боренбойм. – Москва : Сов. композитор, 1976. – 368 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

HISTORICAL-PEDAGOGICAL AND MODERN APPROACHES TO THE CHILDREN’S DANCING ACTIVITY

Olena MARTINENKO

Berdyansk State Pedagogical University,
4 Schmidt Str., Berdyansk, Reg. Zaporizhzhya, 71100
tel.:(+38061) 53-36-244; e-mail: rector@bdpu.org

Article deals with point of view of prominent cognoscentes, pedagogues, psychologists, philosophers of different times, their opinion about involving children to the Dance art with the aim of their versatile and harmonious development. There are analyzed modern approaches to the organization of choreography activity at school and preschool establishments. It is revealed the contribution of outstanding theorists and practicing scientists to the development of theory and methodic of children’s choreography.

Keywords: children’s dancing activity, children choreography, versatile development of children, educational function of the choreography, system of preschool and school education.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 255–261
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 255–261

УДК 793.5/7 (745/749)

ВАСИЛИНА СТЕПАНІВНА ЩУРАТ-ГЛУХА (СХИІГУМЕНІЯ ВЕРОНІКА) – ЗАБУТА ПОСТАТЬ ЛЬВІВСЬКОЇ СЦЕНИ

Олександр ПЛАХОТНЮК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Наукова, 50/37, Львів, Україна, 79060
тел.: (+38066) 738-94-13, e-mail: vidlunnya@gmail.com

Проаналізовано життєвий та творчий шлях Василини Степанівни Щурат-Глухої, останньої представниці відомої української родини Щурат – дитячі роки, навчання у школі та здобуття фахової освіти танцівниці; професійну діяльність артистки балету та помічника режисера драматичного театру; прийняття постригу в монахині; останні роки життя схиігумені Вероніки.

Ключові слова: Василина Щурат-Глуха, артистка балету, помічник режисера, громадська діяльність, катехізація, схиігуменя.

Василина Степанівна Щурат-Глуха – артистка балету, помічник режисера драматичного театру, громадська діячка, літератор, поетеса, науковець, викладач катехізису, монахиня, настоятелька монастиря.

Народилася Василина 12 квітня 1949 року у Львові у відомій та шанованій українській династії. Мати Олександра Володимирівна Щурат (дівоче прізвище Гургула) (1909–1996). Батько Степан-Ігор Васильович Щурат (1909–1990).

Василина є нащадком двох відомих родів Галичини. Її дід по матері Володимир Гургула був греко-католицьким протоієреєм, співробітником (так тоді на Галичині називалася посада клірикального священика) Свято-Успенської церкви (вона знана як Успенська Руська церква у Львові), однієї з найдавніших православних церков міста.

Саме він провів в останню путь поета Івана Франка. Отець Володимир приїхав до тяжко хворого І. Франка, який все життя сповідував себе атеїстом, і мав з ним бесіду. Зустріч мала відбутись і наступного дня, бо отець збирався прийняти офіційну сповідь, та вночі І. Франко помер. Отець Володимир був дуже принциповим у всьому, що стосувалося віри і канонів Церкви, але не позбавив благодаті нерозкаяного І. Франка та відспівав його. Лише Господь знає, якою була остання розмова І. Франка та о. Володимира, та очевидно, о. Володимир у цій бесіді відчув ознаки розкаяння поета. Через рік о. Володимир помер, залишивши матушку (бабцю Василини) з 6-ма доньками. Наймолодшій було 8 років, це була мати Василини [1].

Оксана Володимирівна Гургула – мати Василини навчалася в консерваторії польського музичного товариства у Львові у класі гри на фортепіано Олени Оттазової, сольфеджіо Софії Свйонтковської, музичні форми й аналіз викладав Йосип Коффлер, хоровий спів Адам Солтис. Закінчила консерваторію 1934 року.

© Олександр Плахотнюк, 2016

Окрім любові до музики й пісні, мама Василини професійно займалася хореографією. Вивчала її у Львові у 30-х роках XX століття на курсах ритміки в учениці Жака Далькроза Софії Свйонтковської, та трирічній школі "Художнього танцю" у Львові, що вела учениця Мері Вігман Зиновія Чичевська. Вже 1940 року проходить хореографічні семінари у Львівському обласному домі народної творчості. Працювала викладачем хореографії студії драматичного театру ім. Горького упродовж 1945–1948 років, у цей же час обіймала посаду балетмейстера цього театру. На жаль, у радянський період змушена була піти з театру і працювати музичним вихователем у дитячих садках, викладачем ритміки у Львівському педагогічному училищі № 1 на дошкільному відділі (сьогодні це педагогічний коледж Львівського національного університет імені Івана Франка). Олександра Володимирівна є не тільки автором комплексу музично-рухових ігор, сценаріїв та танцювальних композицій для дітей дошкільного віку, а й наукових розвідок у системі музично-хореографічного виховання дітей та молоді. Володіла ще й великим літературним талантом, видала збірки прози та оповідань.

Другий дід – по батькові – був людиною ще більш відомою. Василь Григорович Щурат (1871–1948), академік АН України, науковець – філолог, літературознавець, фольклорист, перекладач (його переклад "Слова о полку Ігоревім" на українську мову 1907 року вважався найкращим до появи перекладу М. Рильського), поет, один із засновників Львівського тайного українського університету 1921–1934 років перший його ректор, директор Львівської бібліотеки АН УРСР, організатор філій "Просвіти", Українського інституту для дівчат. Дійсний член Наукового Товариства ім. Шевченка (НТШ). Досліджував Почаївський "Богогласник" (1790 року), який належить до найвпливовіших пам'яток давньоруського письменства XVIII століття і цікавий тим, що багато поміщених у ньому співів стали народними, виконувалися не лишень під час церковних святкувань: Різдва, Великодня, але й увійшли до репертуару лірників, а також співалися у церквах, заповнюючи паузи у богослужіннях. На його честь і названо онуку Василиною.

Батько Василини Степан Васильович Щурат теж присвятив життя літературознавчій роботі, досліджував творчість І. Франка кандидатську і докторську роботи присвятив вивченню саме його творчості, займався перекладами, серед яких твори В. Маяковського, забороненого тоді у СРСР С. Єсеніна. Видавав два часописи – "Наша батьківщина" та "Світло і тінь" (захоплювався фотографією). Наражаючи себе на смерть, під час німецької окупації Львова переховував євреїв. Зазнав політичного тиску в радянські часи. У різні періоди працював у Львівському відділенні інституту літератури та Львівському університеті [2, с. 702].

Шкільну освіту Василина здобула у середній трудовій політехнічній школі № 4 м. Львова з поглибленим вивченням англійської мови упродовж 1955–1964 років. Її дитяча мрія танцювати здійснюється, і в 1966–1968 роках вона навчалась у Львівській хореографічній дитячій неповній середній школі по вул. Дорошенка.

Ця школа була заснована у Львові 1957 року, фундаментом для її створення стала балетна студія при оперному театрі, яку очолював Олександр Павлович Ярославцев. На той час існувала школа з чотирирічною формою навчання, це була перша і єдина державна хореографічна школа на всій Західній Україні. Директором цієї школи тоді була Галина Калениківна Абакунчик [3, с. 2].

По закінченні восьмого класу вступила на навчання з клубної справи спеціальність хореографія у Львівський культосвітній технікум. Навчалася тут з 1964 по 1967 рік. На той час в училищі працювали викладачі хореографічних

дисциплін Романа Василівна Абакунчик, Галина Калениківна Абакунчик, Михайло Самойлович Заславський, Вікентій Матвійович Рудчик, розпочинали свою викладацьку діяльність Олег Семенович Голдрич та Єдуард Йосипович Бутинець [4, с. 117–121], клас класичного танцю в молодої танцівниці вела Ніна Тимофіївна Балухіна, саме вона розвинула в молодій Василині бажання стати професійною танцівницею.

Роки навчання в училищі – це шлях творчого зростання і розкриття мистецьких здібностей, що потім проявляться в театральній діяльності. Диплом отримала з відзнакою. Саме навчання за спеціальністю хореографія надихнуло на та непереможне бажання працювати в театрі.

Були спроби й отримати вищу освіту. У 1967 році вступила до Львівського державного університету імені Івана Франка на історичний факультет, спеціальність історика. Потім коли вже працювала в театрі ім. М. Заньковецької адміністрація театру рекомендувала Василину до вступу в Київський інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Та з різних причин не судилося (Цяінформація не підтверджена документально. – *О. П.*).

З 16 листопада 1967 року розпочала працювати артисткою балету у Львівському театрі опери і балету імені Івана Франка спочатку на півставки, а з січня 1970 року по травень 1978 року працювала в театрі на повну ставку. Звільнилася з театру за власним бажанням. Як артистка балету працювала у складі кордебалету (на той час трупа налічувала більше сотні артистів балету). Виконувала ролі Принцеси-матері балет “Лебедине озеро” [5, с. 11], Феї драже у балеті “Лускунчик” на музику П. Чайковського, Курочки у балеті для дітей “Лікар Ай-Болить” на музику І. Мороза [6]. Можливо, фізичні дані в неї були неідеальними як для солістки балету, та все ж вона відзначалася чудовою музикальністю, ідеальною хореографічною пам’яттю та неймовірним бажанням танцювати на сцені, постійно працювала над собою, не зупинялася при невдачах. Мала широке коло спілкування поміж колег артистів не тільки оперного театру, а й інших театрів та мистецького середовища України.

По завершенні кар’єри танцівниці з березня 1979 року переходить працювати у Львівський театр ім. М. Заньковецької. Вже у театрі починає виконувати обов’язки помічника режисера

Тут зовсім інша специфіка роботи на відміну від артистки балету. Тепер в обов’язки Василини Степанівни входило розроблення графіку роботи з випуску окремих вистав, визначення термінів проведення репетицій, відповідальність за виготовлення предметів сценічного оформлення і декорацій, запису чи розучування музичного (шумового) супроводу і представлення їх на розгляд безпосередньому керівникові. Проведення репетиції з артистами у постановці нових та капітально-поновлених вистав, введення артистів у вистави поточного репертуару. Співпрацювала вона з режисерами у доборі літературного та музичного матеріалів, виконувала чергування в день показу вистави, а також іншу часом чорнову і невдячну роботу.

У творчому доробку Василини Щурат є співпраця з режисерами над такими виставами, як “Пригоди бравого вояки Швейка” Я. Гашека, режисер Ю. Евременко (1983) [7, с. 156], “Дикий ангел”, режисер О. Ріпко [8, с. 14], “Так переможемо” М. Шатрова, режисер Б. Козак (1987) [7, с. 156], “Отелло” В. Шекспіра, режисер А. Бабенко (1985) [7, с. 156; 9, с. 11] та інші.

З першим її чоловіком, Василем Васильовичем Пасенюком особисте життя не склалося, вони розлучилися 1973 року (дата одруження невідома. – *О.П.*).

А ось коханням усього її життя став Володимир Йосипович Глухий (1938–1988) народився він у Добромилі, Старосамбірського району, Львівської області. Познайомилися вони ще в роки її кар'єри як артистки балету і прожили разом аж до його смерті. Історія про це безмежне кохання може слугувати не одному літературному твору. На жаль, дітей у них не було.

Володимир закінчив філологічний факультет Львівського університету (1960), акторську освіту здобув у студії при Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1961), клас викладача Богдана Тягна. Акторська доля непроста. Зіграно більше сотні вистав у деяких виставах по дві–три ролі в різний час. Звання Заслуженого артиста УРСР присвоєно 1978 року [10], хоча Володимир був і безпартійним, а в радянський час це було вагомою причиною у відмові присвоєння звання.

Радянська влада дуже "опікувалася" представниками відомих українських родин. Однією з форм такої опіки було залучення до активної супільно-громадської роботи, тобто потрібно постійно тримати в зоні зору. Яскравим прикладом такого "опікунства" є життя Василини Щурат-Глухої, тут як зазвичай членство в комсомолі і профспілковій організаціях, інакше, ані освіти, акар'єрного зростання в радянському суспільстві неможливо було отримати. На додачу ще членство у спілці театральних діячів України, всесоюзному товаристві "Знання", українському товаристві пам'ятників історії та культури, участь у творчій лабораторії "Діалог" та інших громадських організаціях, дійствах та залучення до суспільних заходів. Захоплювалася Василина й водінням машини, любила домашніх тварин. Та після смерті чоловіка й матері світське життя втратило сенс.

З розвалом радянського суспільства в 90-х роках XX століття виходить з підпілля Греко-католицька церква, що для більшості українців Західної України стала тим довгоочікуваним знаком свободи. Родинним сповідником Васили і її матері Олександри був ієромонах-студит Севастіян (Дмитрух). Василина Степанівна у 1991 році проходить курс вивчення катехзації при першій діючій у Львові Українській Греко-католицькій церкві, що на той час діяла в Шевченківському гаю. Згодом розпочала працювати в недільній церковній школі, викладала курс катехізації для дітей.

Згодом Василина повністю відсторонюється від мирського, зокрема світського життя, та приймає постриг черниці Студитського Уставу (1992 року), стає монахинею монастиря Святої Покрови, що розміщується в приміщенні колишнього монастиря бенедиктинок (пл. Вічева, м. Львів).

Минає певний проміжок часу, і за збігом невідомих обставин, відповіді на ці питання вже важко знайти, а можливо, й не треба шукати, Василина перейшла під опіку православного монастиря. Отець Севастіан поділився на відкритті виставки, присвяченій родині Щурат у Львові: "Ви знаєте, багато було пересудів, коли вона Василина, будучи Студиткою, перейшла в православний монастир, але я її не засуджую. Я радий, що балерина з театру, з середовища, де було розбещення, алкоголь, цигарки, все-таки прийшла до Бога. Прийшла і залишилася дуже близько" [11].

У монастирі Василина прийняла нове ім'я на честь святої великомучениці Варвари. Вона стала ігуменею Варварою, настоятелькою Свято-Преображенського жіночого монастиря. Львівський Свято-Преображенський жіночий монастир відкрито в квітні 2003 року. Монастир розміщувався протягом півтора року в селі

Сопошин біля м. Жовкви Львівської області. Восени 2006 року монастир переїхав до Львів на вул. Дороша, 6/1. Тут, у квартирі на першому поверсі, обладнали домову церкву, келії на сім насельниць і трапезну-кухню. Настоятелькою Свято-Преображенського жіночого монастиря у Львові в період від дня заснування 2003 року до 2014 року і була ігуменя Варвара.

Глибока віра в Бога спонукала прийняти смиренну обітницю великої схими. У православних ченців це правила чернечої поведінки. Постриг у схиму тривалий і поділяється на дві частини: оголошення і власне постриження. До першої частини належать: перше напучення, складання обітниць, напучення за обітницями, молитва й наречення новим іменем. У другій частині виконують саме постриження й одягання у схиму. 21 грудня 2014 року єпископ Львівський і Галицький Філарет звершив постриг у ігумені Варвари (Василини Щурат-Глухої) у велику схиму з новим ім'ям на честь святої праведної Вероніки. 28 грудня, вранці цього ж року схиігуменя Вероніка померла [14].

За заповітом схиігумені Вероніки її тіло поховали у Свято-Пантелеймонівському жіночому монастирі (Феофанії) міста Києва.

За заповітом матері Василини п. Олександри все майно родини Щурат передано Успенському Унівському монастирю студійського уставу. Дотепер у квартирі Щурата у Львові збережена атмосфера родинного житла, велика бібліотека львівських учених, перекладачів, публіцистів, яка містить унікальні видання, збереглось і все облаштування кімнат, колекція картин, старовинних меблів, а також великий сімейний архів документів, рукописів, фотографій.

Для нащадків Василина Щурат-Глуха залишила декілька науково-мистецьких праць, а саме: упорядкувала спогади, рецензії, листи свого чоловіка-актора та видала книгу "Володимир Глухий: недограна роль" (1993) [10], де вміщено розповіді самого актора, його спогади про свою долю, життєпис сильної особистості тут тісно переплітається з колізіями часу. Ця нига містить спогади актора і режисера театру ім. М. Заньковецької Федора Стигуна, письменника Дмитра Герасимчука, Олександри Щурат, Василини Щурат та інших діячів культури й мистецтва, які особисто знали Володимира, та власні роздуми Глухого про долю. У пам'ять про свого діда написала статтю "Василь Щурат і "Просвіта"" (2010) [15]. Тут вона описала біографічний шлях та особистість доктора філософії В. Щурата, який приділяв значну увагу культурно-освітній праці серед народу. Його активна життєва позиція висвітлена на прикладі діяльності в товаристві "Просвіта", яке удостоїло науковця звання Почесного члена товариства "Просвіта".

Список використаної літератури

1. Землі Галицької стиглий колос // Газета "Колокол". – 2015. – № 15, 2 лютого. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.hram-feodosy.kiev.ua/colocol/152/768

2. Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка : в 2 т. Т. ІІ : Л–Я. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 764 с.

3. Юність Балету. Мистецько-інформаційний вісник. – Львів: № 1, листопад–грудень, 2016. – 12 с.

4. *Голдрич О*. Муза мого життя. Автобіографічний нарис / упоряд. О. Кузик // О. Голдрич. – Львів : Сполом, 2008. – 280 с.

5. Театральний Львів / Українське театральне товариство. Львівська філія / № 3–4 (901–902) 1969 рік. – Львів : Друкарня газетного видавництва ОК КП України 1969. – 31 с.

6. *Паламарчук О*. Музичні вистави Львівських театрів (1779–2001) / О. Паламарчук. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – 448 с.

7. *Кулик О*. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. Кулик. – Київ : Мистецтво, 1989. – 166 с.

8. Театральний Львів // Українське театральне товариство. – Львів, 1985. – № 1, січень. – 30 с

9. Театральний Львів / Спілка театральних діячів України. – Львів : Львівський виробничий комбінат СТДУ, 1988. – № 4 (1054). – 26 с.

10. Володимир Глухий: недограна роль. Спогади. Рецензії. Листи / упоряд. В. Щурат-Глуха. – Львів : Край, 1993 – 120 с.

11. *Полищук Н*. "Щураты. Львовськая семья" – выставка изчезнувшего рода. Украина сектантская [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ukrsekta.info/clauses/2718-schuraty-lvovskaya-semya-vystavka-ischeznuvshego-roda.html.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

VASYLYNA SHCHURAT-HLUKHA (VERONICA SHYIHUMENIYA) THE FORGOTTEN POST LVIV SCENE

Oleksandr PLAKHOTNYUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Direction and Choreography,
50/37 Naukova Str., Lviv, Ukraina,79060
tel.: (+38 066) 738-91-13, e-mail: vidlunnya@gmail.com

The article gives an overview of the life and creative career of Vasylyna Shchurat-Hlukha – the last member of the famous Ukrainian family of Shchurat.

Vasylyna Shchurat-Hlukha was a ballet dancer, an assistant director of the drama theatre, a public figure, a writer, a poetess, a scholar, a teacher of catechesis, a nun and an abbess.

She was born on the 12th of April 1949. Her father was Stepan Shchurat, her mother was Olexandra Shchurat (nee Hurhula),

Vasylyna was a heiress to the two famous Galician families. Her maternal grandfather, Volodomir Hurhula, was an Archpriest of the Greek-Catholic Church, a clergyman in The Sviato-Uspenskaya Church, one of the oldest Orthopdox Churches in Lviv.

Her paternal grandfather, Vasily Schurat, was a Member of the Academy of Science of Ukraine, a philologist, a poet, a literary historian, a folklorist and a translator. He was also one of the founders of the Secret Lviv Ukrainian University and its first president, the Chief Librarian of the Lviv Library of the Ukrainian Academy of Science, the organizer of the affiliated branches "Prosvescheniye" (translated as education, awareness, enlightment).

Her father, Stepan Shchurat, was a Doctor of Science and a literary historian. Her mother, Oleksandra Hurhula, was a musician and did some professional choreography.

Vasylyna received her education in the Lviv Public School and Lviv School of Choreography. Then she attended Lviv Cultural and Educational School majoring in choreography. She was a member of corps-de-ballet in Ivan Franko Opera and Ballet Theatre in Lviv (at that time the company had up to 100 members). She performed the parts of the Princess-Mother in Swan Lake, Sugar Plum Fairy in Nutcracker and Chicken in children ballet Doctor Aybolit.

After the end of her dancing career she started her work as an assistant director in the M. Zankovetska Lviv Theater.

In the 1990's Vasylyna attended a course of catechesis at the first functional Ukrainian Greek-Catholic Church in Lviv. Eventually she became a nun of Studite Order. After some time she moved to the Orthodox Monastery and became the Hegumenia Varvara of the Holy Transfiguration Nunnery. She took the vow of humility and adopted a new name in honor of the Saint Veronica. She Died on the 28th of December 2014.

Keywords: Vasylyna Shchurat-Hlukha, ballet dancer, assistant director, history of Lviv Opera, M. Zankovetska Lviv theatre, katehizatsiya, shyihumeniya (schema-abbess).

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 262–270
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 262–270

О Б Р А З О Т В О Р Ч Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 008:[061.23:7](477)“10/17”
УДК 7.03:[061.2](477)”10/17”

РАННІ ФОРМИ МИСТЕЦЬКИХ ОБ’ЄДНАНЬ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ (XI–XVIII століть): історико-культурний контекст

Ганна ГАВРИЛІВ

Львівська національна академія мистецтв,
кафедра історії і теорії мистецтва,
вул. Кубійовича, 38, Львів, Україна, 79011
тел.: 067 340 02 46, e-mail: hhhannusya@yahoo.com

Розглянуто різні зразки об’єднань мистецько-виробничих сил упродовж усієї історії українського мистецтва, подано їх визначення та систематизацію. Попри те, що мистецтвознавча практика вивчає мистецькі товариства як такі, що виникли в XIX столітті, тут акцентуємо на існуванні ранніх форм мистецьких угруповань ще за часів первіснообщинного ладу. Виділено виробничі, художні та просвітницькі прототипи мистецьких інкорпорацій; панські, магістратські, монастирські та громадські об’єднання; а також утворення, що є прямими прототипами мистецьких товариств чи частково володіють їхніми ознаками.

Ключові слова: мистецькі угруповання, ремісничі майстерні, монастирські майстерні, приватні феодальні князівські та панські майстерні, майстерні-мануфактури, ікономалярські майстерні, осередки народного і професійного малярства, ремісничі та художні цехи.

Історія світового мистецтва багата на різні форми інкорпорації мистецького життя. Особливо яскраво мистецькі об’єднання – товариства, асоціації та спілки – виділяються на тлі XIX–XX століть. Науковці підтверджують, що об’єднання мистців творили широкий простір існування культурно-мистецької спільноти. Сучасні форми мистецьких об’єднань ввібрали в себе ознаки та досвід багатьох прямих та опосередкованих “предків” попередніх епох. Цікаво відстежувати ці форми та структури у ранні періоди розвитку, ознайомитись із їх прототипами, поглянути, звідки вони черпають своє коріння.

Звертаючись до глибин української цивілізації, маємо підстави стверджувати, що ранні форми мистецьких об’єднань існували на території України ще кілька тисячоліть тому, за часів первіснообщинного ладу. Зокрема, зарубинецьке *племінне мистецтво* – кераміка, ковальство та ювелірна справа – творилося общиною. Залишки поселень зарубинецької культури (II–I століть до н. е.) свідчать, що їх уклад життя мав родовий характер, а господарство всієї общини, з якого згодом виділилося ремесло, було спільним. Для черняхівської культури (II–VI століть) притаманний дещо вищий рівень організації ремісників, про що свідчать знахідки кружальних керамічних виробів, залишки майстерень та випалювальних печей [17, с. 7−17].

© Ганна Гаврилів, 2016

З VIII–X століть, коли патріархально-родові зв'язки замінили територіальні общини та виникли древньоруські феодальні міста, спостерігаємо поширення ранніх виробничих об'єднань – *ремісничих майстерень* з виробництва та обробки каменю, металу та кераміки [17, с. 25−44]. У Київській Русі завдяки активним культурним обмінам, торгово-економічним зв'язкам, наростаючому місцевому попиту та класовому розшаруванню активно розвивається ремесло. Першими утворилися майстерні з виробництва високотехнологічного декоративно-ужиткового і монументального мистецтва – скла, литого металу, будівельної та оздоблювальної кераміки (черепиця, кахлі, плитка). Про наявність давнього місцевого склоробства свідчать залишки склоробної майстерні в Комарові під Києвом з III–IV століть. Під час археологічних розкопок 1951 року на території Київської Лаври поблизу Успенського собору виявлено залишки типової князівсько-монастирської майстерні XI століття, що виготовляла смальту для мозаїки, видувне віконне скло та полив'яні керамічні плитки. Також знайдено рештки давніх скловарень на околицях Галича [3, с. 11]. Кроки виробників до здешевлення та перебазування ближче до джерел палива і сировини зумовлюють виникнення в XIII столітті нового типу схожих на мануфактури склоробних підприємств із попереднім поділом праці, що імовірно дав початок українським гутам. В наступні століття виробництво гутного скла набуло небаченого розвитку, зокрема, на початку XVIII століття лише на одній Чернігівщині зафіксовано понад 120 підприємств [18, с. 70].

Феодальна руська верхівка замовляла дорогі мистецькі вироби і відповідно стимулювала розвиток ювелірного мистецтва, художнього виготовлення зброї, обробки металу, дерева та кістки. Ужиткове мистецтво для феодальної знаті творять *приватні князівські майстерні*. У княжих родинах було поширеним гаптування і шиття перлами, яке спершу провадили жінки з допомогою дворової челяді, а потім почали утворювати власні майстерні. Зокрема, приватна гаптарська жіноча майстерня була в маєтку Андрія Боголюбського [17, с. 77−85]. Прикрашання тканин, як церковного, так і світського вжитку, розвивалося також у *майстернях при монастирях та церквах*, де найчастіше працювали жінки [2, с. 33].

Своєрідною формою територіального гуртування ремісників були *ремісничі поселення "кінці",* що зосереджувалися в передмістях чи займали окремі вулиці і заселялися сім'ями представників одного ремесла [18, с. 70]. До прикладу, ще в XI столітті в Києві на Подолі спільно селилися дьогтярі, гончарі та кожум'яки. Їх виробництво тривало аж до початку XIX століття, а місцевість досі називається Гончарі-Кожум'яки. Звідси і назви вулиць у деяких старовинних містах – Ткацька, Шевська, Різьбярська тощо.

Зразком прогресивних добровільних об'єднань митців-виробничників, що сприяли розвитку ремесла в художньому та технічному аспектах, були міські та містечкові *цехи (ремісничі братства)* і ремісничі майстерні. Цехи як організації ремісників однієї або кількох близьких спеціальностей виникли в руських містах ще в XI–XII століттях, у зв'язку з необхідністю обстоювати свої економічні та професійні інтереси, нести повинності на користь міста і захищатися від феодалів. Проте формування традиційного цеху відбулося в XIV–XV століттях на теренах Галицько-Волинської землі, зокрема в містах з магдебурзьким правом, куди під час феодальної роздрібненості і татарських нападів перемістилися зі Сходу центри художніх ремесел, торгівлі та товарного виробництва.

Найважливіша особливість цеху – відсутність розподілу праці: кожен ремісник був і творцем, і виконавцем, і часто продавцем. Організація мала хоругву, емблему,

печатку та ощадну скриньку. За кожним цехом була закріплена частина міських укріплень, за станом яких він повинен був стежити і в разі нападу захищати. Діяльність цеху спершу регламентувало звичаєве право, потім – устав (статут), за яким диференціювали працівників цеху, визначали їхні права та обов'язки, вимоги до якості продукції, тривалість робочого дня, оплату праці тощо [18, с. 12]. Цех складався з майстрів, підмайстрів і учнів. Для опанування ремесла учневі треба було пройти кількалітню науку у цеху та здійснити навчальну мандрівку, протягом якої виконати іспитову роботу на звання майстра – "майстерштук" [6, с. 22]. Найдавніші відомі цехи – ткацький у Самборі (1376 року), чоботарський у Львові (1386 року), шевський у Перемишлі (1386 року), металообробні цехи у Коломиї і Луцьку, ткацький у Комарно, конвісарський у Києві (XV століття). Найперший офіційний статут належав львівському полотняному цеху (1459 року) [3, с. 22].

На початок XVII століття у Львові – найбільшому тогочасному центрі ремісничих сил – нараховувалося 6 000 цехових і нецехових ремісників разом з їхніми сім'ями; майстри 133 спеціальностей утворювали 33 об'єднані ремісничі цехи "varii artifici brondensis", тобто, корпорації ремісників різних художніх спеціальностей [3, с. 14–23]. Специфіка виробництва і поглиблення суспільного поділу праці стимулювала розпадання об'єднаних цехів на окремі вузькоспеціалізовані. До прикладу, львівський ковальський цех у XV–XVI століттях був єдиним об'єднаним металообробним цехом, від якого поступово відділилися слюсарі, ливарники (людвисари і конвисари), мечники, котельники, бляхарі та ювеліри (золотарі) [18, с. 29–31]. Деякі професійні субспільноти були настільки чисельні та впливові, що утворювали свої ремісничі братства. У 1601 році львівська міська рада надала дозвіл на заснування братства мулярам-підмайстрам [3, с. 39]. Подібно до цехів часто під опікою міських магістратів функціонували ремісничі майстерні, кожна з яких провадила свою індивідуальну художньо-стилістичну лінію. У хроніках згадано міську ткальню поясів у м. Станіславі (1744 року) , де навчалися народні умільці з різних кутків Західної України і на основі традицій якої розвинулося виробництво слуцьких поясів [6, с. 23].

Паралельно з демократичними цеховими формами, що набули поширення в містах, у провінціях при маєтках правлячої верхівки існували феодальні за суттю *панські маєткові майстерні*, що використовували кріпацьку працю. Особливої популярності в XV–XVI століттях набуло ткацтво килимів за східним взірцем ("домова робота"), яке виконували кріпаки "коверники" [2, с. 33–37].

На початку XVIII століття на всіх українських територіях, підвладних Речі Посполитій та Російській імперії, виникли численні *панські, шляхетські, магнатські, поміщицькі та гетьманські професійні майстерні-мануфактури*. Вони являли собою перехідні форми від ремісничого до індустріального суспільного виробництва, що часто спиралися на ручну працю, проте вже містили ознаки фабричного укладу. В цей період відбувся небувалий розквіт численних промислів, особливо килимарства, шпалерництва та золототкацтва. Відомі текстильні мануфактури на Правобережжі – ткацька майстерня Конєцпольських у Бродах (з 1641 року), килимарська фабрика Чарторийських у Корці, фабрика Потоцьких на Тульчинщині, майстерня Мурата Якубовича у Замості, майстерня гобеленів польського шляхтича Валеріана Стройновського в Горохові та мануфактура гобеленів київського стольника Олізара в одному з його маєтків на Волині. На Лівобережжі діяли килимова майстерня при дворі козацького гетьмана Павла

Полуботка в с. Михайлівці на Сумщині, гетьмана Кирила Розумовського в Батурині на Чернігівщині, родини Букарів у с. Іванополі на Житомирщині, родини Томарів поблизу м. Пирятина на Полтавщині, Олексія Розумовського в с. Черняхівці на Київщині, в XIX столітті – мануфактура Петра Розумовського поблизу с. Биків на Чернігівщині [2, с. 33−39; 6, с. 24; 9; 18, с. 140−175].

Частково ознаками мистецьких угруповань володіли монастирі, що також становили зразки організованої колекціонерської, видавничої та іконописної діяльності. Примонастирські спільноти займалися переписом книг, видавали рукописи та манускрипти, чим також сприяли розвитку книжкової мініатюри. Для прикладу, в Сучавському монастирі багато разів скопійована і оздоблена 352 мініатюрами Тирновська Євангелія [16, с. 48]. При друкарнях Києво-Печерської та Чернігівської Лавр існували середовища народного та професійного граверства [5, с. 4]. Монастирі також функціонували як книгосховища та відповідали за формування збірок іконопису. В XV столітті на Галичині та Волині активно зросла кількість православних монастирів і на кінець століття перевищила півсотні. Згідно з чернечими статутами, кожен братчик зобов'язаний був займатися рукоділлям чи іконописом. Природно, при більшості монастирів функціонували *монастирські іконописні майстерні та школи* [14]. Монахи з Лаврівського монастиря новчали "мистецтву малювання" [12].

Іконописну та малярську майстерні при Києво-Печерській Лаврі заснував ще за Русі (наприкінці XI століття) Аліпій Печерський. На початку XVII століття тут активно функціонувала об'єднана граверсько-ікономалярська майстерня, де працювали гравери-малярі Тимофій Петрович (ТП), Леонтій Монах (ЛМ), Ілля, Прокопій, Парфеній Малковицький та Михайло Фойнацький. У 1620-х роках в ній надруковано численні серії гравюр-ілюстрацій до лаврських видань "Анфологіон" (1619 року) та "Служебник" (1620 року). Наприкінці XVII століття відбувається поділ на осередок друкарсько-граверської справи – Київську академію – та ікономалярську майстерню-школу при монастирі. Лаврська майстерня проектувала іконостаси для культових споруд Чернігівщини, Полтавщини та Слобожанщини і фактично визначала високий рівень усього українського барокового мистецтва для центральної та лівобережної України [14; 16, с. 52−73].

Одна із ранніх форм мистецьких об'єднань – *іконописні майстерні, "кола" та осередки народного та професійного мистецтва*, що почали виникати на території західної України ще за часів Пізнього Середньовіччя та мали за завдання спільну виробничу діяльність – внутрішнє оздоблення церков та храмів. Ґрунтовне вивчення архівних матеріалів дає підстави стверджувати про існування в XV столітті в географічному ареалі Галичини та Карпат розбудованої мережі периферійних осередків професійного та народного малярства, що впливали на розвиток малярської практики та чинили вирішальний вплив на контекст мистецького життя на місцях. Відомі малярські осередки існували в Яворові, Радружі, Городку, Комарно, Щирці, Буську, Білому Камені, Камянці-Бузькій, Посаді Риботицькій, Самборі, Дрогобичі, Судовій Вишні, Жовкві та Рогатині, на території теперішньої Польщі (Сянок, Ліски, Новий Санч) та Словаччини (Сніна, Буковська Гірка і Красні Броди) [1, с. 7–8]. Дехто з дослідників схильний стверджувати професійну орієнтацію малярських провінційних осередків на тогочасні мистецькі центри – Львів та Перемишль [1, с. 66−104]. Інші, навпаки, наголошують, що осередки були достатньо самостійними і між ними існували радше творчі партнерські зв'язки, ніж визнання авторитету одного центру чи однієї майстерні [16, с. 47].

Перша відома іконописна майстерня існувала ще в XIV– на початку XV століття в с. Ванівці при Воздвиженському монастирі на Лемківщині (тепер – Польща). Ванівська майстерня в своїй малярській практиці сповідувала синтез візантійської іконографії з новим розумінням живописності та яскраво вираженими національними рисами. Враховуючи велику кількість нерівних за майстерністю та відмінних за манерою виконання ікон воздвиженсько-ванівської групи, а також велику спадщину пізніших житійних і Богородичих ікон та "Страшних судів" з навколишніх сіл з притаманними їй рисами, можемо стверджувати, що Ванівська майстерня створила розвинуту місцеву іконописну школу на міцних художніх і духовних позиціях та мала широке коло послідовників протягом усього XV століття [12].

У період бароко в другій половині XVII–XVIII століть сильна професійна іконописна майстерня сформувалася в Жовкві. На той час місто належало покровителю мистецтв та відомому колекціонерові творів бароко королю Яну III Собєському, який сприяв місцевій школі ікономалярства. З нею пов'язана творчість малярів Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Демяна Роєвича, Івана Поляховича, Томи Веселовича, Василя Петрановича, Михайла Рудкевича, Михайла Скрицького, Мартина Альтомонте, та скульпторів Юрія Шимановича, Путяцького, Кулявського, Саковича, Стобенського [16, с. 77]. Для забезпечення можливості виконання замовлень на іконостаси Жовківська майстерня тримала в своєму складі художників, столярів та різьбярів з групою помічників, учнів та підмайстрів (В. Заславський.) До мистецької спадщини Жовківського малярського осередку належать іконостаси для церкви св. Трійці в Жовкві, монастирів у Крехові, Межигір'ї та Краснопущі, а також світське мистецтво – портрети та батальні картини.

Частково рисами мистецьких об'єднань володіли *братства* – всестанові громадські національно-релігійні організації православних українських міщан, що в XV–XVI століттях виникають у містах і селах України. Братства не були безпосередньо мистецькими організаціями і мали широку компетенцію інтересів – від суспільно-політичних до культурно-просвітницьких, проте значна частка їхньої діяльності мала мистецький вектор. Зокрема, братства виступали фундаторами церков та їх внутрішнього оздоблення (іконостасів), замовниками художнього обладнання для них, утримували художні школи та граверсько-друкарські відділи. Найвпливовішим в українській історії було Львівське (Успенське, Ставропігійне братство, 1585–1788 роки), до якого входило близько 50 ремісників, крамарів, інших заможних національно свідомих міщан та жителів передмість. Братство утримувало шпиталі (притулки для хворих і всіх непрацездатних), "гімнасіон" (українську міську братську школу), друкарню (перше громадське видавниче підприємство України), львівський малярський цех, а також протягом XVI–XVIII століть фундувало будівництво "руського кварталу" та ансамблю Успенської церкви.

Гуртування соціально активних митців-ремісників під опікою братств створювало можливість для налагодження міжнародних творчих контактів. Наприклад, член братства Лаврін Филипович був учасником організованого в 1599 році Львівського ставропігійського посольства до Варшави, маляр Пилип Федорович у 1603 році їздив з братськими дорученнями до Ясс, художник Теодор був посланцем Львівського братства до Вишенського сейму у 1607 році [5, с. 47–62]. Варто зазначити, що українські братства підтримували зв'язки з Балканським півднем, Константинополем та Афоном. Зокрема, сербські та грецькі емігранти-малярі творчо співпрацювали з місцевими українськими майстрами, а молдавські братства надавали велику підтримку в культурних починаннях львівському братству[14].

Завдяки фундуванню православних культових споруд та використанню праці "схизматиків", українські братства виконували функцію гуртування передових мистецьких українських сил та чинили фундаментальний вплив на підтримку та розвиток національного вектора в українському мистецтві. Їх діяльність суттєво обмежувала вплив клерикальних та феодальних кіл на розвиток мистецтва, чим дала можливість розвитку ренесансу в синтезі з національними традиціями.

Певні риси мистецьких товариств притаманні католицьким релігійним *орденам*, особливо єзуїтському ордену (Товариству Христа), що провадив активну просвітницьку діяльність на території України. Показовою є його програма, де архітектура сприймається як одна з можливостей "демонстрації блиску і духовного універсалізму ордена". Архітектори, які працювали під покровительством єзуїтів, – ще одна досить численна та різнохарактерна група західноукраїнських зодчих, що об'єднувала провідних майстрів з європейським іменем і їх вихованців – місцевих ченців єзуїтів і випускників католицьких колегіумів [3, с. 36−37].

Окрему увагу хочемо звернути на *художні цехи*, що за своєю організаційною структурою та художніми пріоритетами були найближчими прототипами мистецьких товариств, які існували на теренах України в кінці XIX–XX століть. Як уже зазначалося, цех виник як нова корпоративна форма організації мистецької діяльності, що забезпечувала легітимний захист ремісникам. Львівські художники в XVI столітті належали до спільного цеху малярів, золотників та конвисарів, перемишльські – до об'єднаного цеху малярів, ювелірів та конвисарів. У 1596 році за ініціативою львівського архієпископа Яна Дмитрія Соліковського спеціальним декретом Львівського міського уряду засновано перший в Україні самостійний малярський, винятково католицький цех. Засновниками Львівського малярського цеху стало 8 малярів-католиків: Ян Шванковський (голова), Ян Галлюс, Каспар Спанчік, Ян Рудольт, Йосиф Вольфович, Ян Зярнко, Яков Лещинський, Микола Ружинський; покровителями – арцибіскуп Соліковський, львівський магістрат, король Жигмонт III та папський нунцій Маляспіна. "Всі вони засипали новоскладену установу своїми привілеями, ординаціями, наданнями й т. п.", що мали силу на територіях Руського, Волинського та Подільського воєводств. Цеховики самі обирали керівництво – 18 жовтня на Луки. Ймовірно, їхнє приміщення було на Краківській, 22, про що свідчить збережений рельєф зі зображенням святого над входом у будинок. До привілеїв цеху належали право виняткового обслуговування костелів у межах міста, не брати участь в оборонних операціях, малювати портрети і корогви для поховальних церемоній тощо. Були випадки отримання малярами шляхетського титулу [5; 11].

Професійним завданням цеху було виконання церковного та костельного живопису. Політична місія – усунення з ринку некатолицьких майстрів, спричинене непримиримим ставленням до українського живопису та присутності православних ікон у католицьких храмах. Також 1625 року Перемишльський об'єднаний цех, згідно з новим статутом, зобов'язувався допускати до членства лише римо-католиків. У зв'язку із новим декретом схизматики (православні українці та вірмени) опинилися поза цехами, тож тепер не мали права малювати ікони для храмів, окрім своєї конфесії, утворювати власні творчі організації та вільно продавати свої твори. Крім відвертих санкцій, велася тиха боротьба засобом інтриг: майстрів нового цеху львівський міський уряд назвав "справжніми і правдивими", а нечленів – "патрачами". До таких свого часу віднесено і визначних українських малярів Лаврентія Пухалу та Федора Сеньковича, а також відомих лише за іменами Семена,

Федька, Івана, Романа, Федька Малаха, Васька, Лавриша, Іванка, Олександра, Хомку, Павла та Орфина. У таких обставинах більшість малярів-русинів, – а таких тоді у Львові налічувалося 75, – переїхала у львівські передмістя, на які не поширювалася юрисдикція міського уряду, та потрапила під опіку православних братств. Фактичні вимоги професійної конкуренції примушували нецехових малярів не відставати від тогочасної "моди" та виконувати роботи високого професійного рівня. Внаслідок активної боротьби "схизматицьких" малярів католицький цех змушений був частково допустити до членства вірменів та "руських" уніатів. З початку XVII століття до провідного складу цеху входили майстри-українці Лаврентій Пухала, Севастьян Корунка, Федір Сенькович, Микола Петрахнович. У 1660-х цех взяли під опіку православне братство та релігійно-етнічні громади [4; 5; 10; 16].

Одна із функцій художніх цехів – сприяння збуту творів мистецтва. До прикладу, багатолюдний Київський іконописний цех (XVIII століття), що підпорядковувався Києво-Могилянському магістрату, виробляв продукцію на продаж численним прочанам Києво-Печерської лаври та київських монастирів [5, с. 62].

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що сучасні мистецькі об'єднання сягають корінням іще племінних форм ведення господарства з часів первіснообщинного ладу. Форми та особливості різних зразків мистецьких товариств виникали та зріли, залежно від суб'єктивних цілей їх утворень та від історично-культурного контексту, в якому вони існували: основним завданням ремісничих цехів, майстерень та маєткових мануфактур правлячої верхівки була організація та впорядкування виробництва творів мистецтва; художні цехи та іконописні майстерні мали за ціль впровадження нових мистецьких тенденцій, передавання мистецького досвіду та отримання високого професійного рівня мистецтва; монастирські спільноти, братства та ордени виконували більш просвітницькі функції та надавали підтримку митцям. Мистецькі об'єднання були як саморегульовані, організовані на добровільних засадах вільних громадян, так і керовані зверху феодальними структурами, що застосовували кріпацьку працю.

Маємо приклади як неформальних мистецьких утворень, так і офіційних, зареєстрованих у магістратах організацій з чітким регламентом та формалізацією діяльності на основі статутів та декретів. Були малі периферійні осередки та кола народного малярства, що лишали по собі особливі, проте локальні сліди; а поряд із ними – потужні культурно-мистецькі центри, що манили іногородніх корпоративністю свого життя, що були колисками визрівання цілих когорт українських митців, які визначали вектор руху всього українського мистецтва. І хоча одні форми мистецьких інкорпорацій за своєю структурою та програмними завданнями є прямими "пращурами" традиційних мистецьких об'єднань, а інші лиш частково володіють притаманними їм рисами, усі вони так чи інакше вплелись у специфіку формування мистецьких об'єднаннях XIX–XX століть.

Список використаної літератури

1. *Александрович В*. Майстри "малих" осередків українського малярства історичного перемишльсько-львівського регіону першої половини XVII ст. / В. Александрович // Соціум. Альманах соціальної історії. – Київ : Інститут історії України НАН України, 2000. – Вип. 10. − С. 9–30.

2. *Голод І.* Осередки західноукраїнського художнього ткацтва барокової доби / І. Голод // Вісник ЛДІПДМ. − Львів, 1993. – Вип. 4. − С. 32–42.

3. *Голод І.* Міське ремесло Західної України XIV–XVIII ст.: курс лекцій / І. Голод. – Львів : ЛНАМ, 1994. – 196 с.

4. *Голубець М.* Велика історія України / М. Голубець. – К. : Глобус, 1993. – 741 с.

5. *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII столітті / П. М. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1983. – 181 с.

6. *Запаско Я.* Нариси з історії українського декоративно-ужиткового мистецтва / Я. Запаско. – Львів : Видавництво Львівського університету, 1969. – 192 с.

7. *Ісаєвич Я.* Львівська братська друкарня / Я. Ісаєвич // Енциклопедія історії України : у 10 т. / ред. В. А. Смолій. – Київ : Інститут історії України НАН України, 2009. − Т. 6. − 338 с.

8. Історія українського мистецтва в шести томах. Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття / під ред. М. П. Бажана. – Київ : Жовтень, 1967. – 472 с.

9. *Когут Г.* Професійні майстерні на “килимовій мапі” України XVII–XVIII ст. / Г. Когут // Вісник Львівського університету. – 2002.– С. 132–142. – (Серія мистецтвство ; вип. 2).

10. *Овсійчук В.* Микола Петрахнович – художник львівського ренесансу / В. Овсійчук // Вісник ЛДІПДМ. – Львів, 1993. – Вип. 4. – С. 82−88.

11. *Овсійчук В.* Українське малярство X–XVIII ст.: Проблеми кольору / В. Овсійчук // Інститут Народознавства НАН України. – Львів, 1996. – 478 с. іл.;

12. *Овсійчук В.* Лемківська ікона XIV–XVI ст. / В. Овсійчук // Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження : в 2 т. Т. 2. Духовна культура. – Львів : Інститут Народознавства НАН України, 1999. – Режим доступу : http://carpathians.eu/karpatskii-narod/lemkivshchina/narodne-mistectvo-lemkiv/lemkivska-ikona-xiv-xvi-st.html.

13. *Олійник М.* Львівська іконописна школа XVII ст. / М. Олійник // Слово. – Дрогобич : Дрогобицька духовна семінарія, 2013. – № 4 (52). − С. 34–35.

14. *Свєнціцька В.* Живопис XIV–XVII ст. / В. Свєнціцька // Історія Українського мистецтва : в 2 т. Т. 2. – Львів : Львівський національний музей, 1967. – Режим доступу : http://www.mankurty.com/sven/?page_id=505.

15. *Свєнціцька В. І.* Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В. І. Свєнціцька, Ф. О Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с.

16. *Степовик Д.* Українська ікона X–XX ст. / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 440 с.: іл.

17. *Тищенко О. Р.* Декоративно-прикладне мистецтво східних слов’ян і давньої народності (І ст. до н.е. – середина XIII ст. н.е.) / О. Р. Тищенко. – Київ : Вища школа, 1983. – 112 с.

18. *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст..) : навч. посібник / О. Р. Тищенко. – Київ : Либідь, 1992. – 192 с.

19. Українське народне малярство XIII–XX ст.: Світ очима народних митців: Альбом / авт.-упоряд.: В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – Київ : Мистецтво, 1991 р. – 304 с.: іл.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

EARLY FORMS OF ARTISTIC UNIONS ON THE TERRITORY OF UKRAINE (XI –XVIII century): HISTORICAL-CULTURAL CONTEXT

Hanna HAVRYLIV

Lviv National Academy of Arts,
Department of Theory and History of Art,
38 Kubiyovycha Str., 79011, Lviv, Ukraine
tel.: 067-340-02-46, e-mail: hhhannusya@yahoo.com

The present paper explores various examples of artistic and production unions that were formed throughout the Ukrainian art history, as well as classifies and systematizes them. Although the established view on the Ukrainian art history treats artistic associations as such that appeared only in the nineteenth century, this paper highlights the early forms of artistic groups existing yet in the primitive societies. The forms and peculiarities of various artistic societies emerged and developed according to their subjective purposes and the objective historical and cultural context in which they existed. Among examples of such artistic societies one can mention the following: production, artistic and educational prototypes of artistic unions; feudal, magistrate and public unions; informal artistic fellowships and officially registered organizations with a set of rules and formalized workflows based on statutes and decrees; voluntary self-governed organizations of free citizens and feudal structures, ruled from above using serf labor; local household craft enterprises and large industrial-type manufactures and small peripheral icon painting groups, so cold "circles", and powerful cultural and artistic centers. The present article considers organizations that were the direct prototypes of artistic unions or, at least, possessed some characteristic features thereof. As examples of the latter differentiation, the author highlights the artistic departments at the monasteries, the artistic activities of the ethnic and national brotherhoods, as well as so called "ends" – settlements of the artisans of the same craft grouped on the geographical principle. Regardless of their form, all those known early types of artistic groups intertwined to create the traditional artistic associations of XIX–XX centuries.

Keywords: artistic unions, artisan workshops, monastic workshops, private princely, feudal and gentry workshops, workhouses, painting workshops, centers for folk and professional painting, crafts and art workshops.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 271–280
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 271–280

УДК 378.4:7](436-25):378.091.212](083.89):091.5Гайдецький

ОЛЕКСАНДР ГАЙДЕЦЬКИЙ І ЙОГО СПИСОК СТУДЕНТІВ ВІДЕНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

Лариса КУПЧИНСЬКА

Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника,
вул. В. Стефаника, 2, Львів, Україна, 79000
тел. (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com

Проаналізовано рукопис праці Олександра Гайдецького "Vestigia Artificum Polonorum Viennensia" – список студентів, вихідців із теренів давньої Речі Посполитої, які навчалися у Віденській академії мистецтв упродовж 1726–1880 років. Розглянуто структуру праці і виклад у ній основного матеріалу, що визначені опрацюванням архівних документів навчального закладу. На його підставі у загальних рисах подано діяльність Академії, розкрито зміст книг вступу до неї студентів, де зібрано низку їхніх біографічних даних. Наголошено на тому, що він, відповідаючи вимогам державотворчих процесів польського народу в XIX – на початку XX століть, належить також до тих документів, які створюють підставу пізнання історичної і культурної пам'яті в Україні як підґрунтя зростання національної свідомості й нового сприйняття власної історії та культури, адекватного політичним, економічним і соціокультурним реаліям держави кінця XX–XXI століть. Водночас наголошено вагоме значення рукопису в історії українського мистецтва. Висновки статті актуалізують питання широкого використання архівного списку в мистецтвознавстві, найперше для поглиблення інформації про життя і творчість багатьох художників, які були тісно пов'язані з українськими теренами, з метою створення нового словника художників України.

Ключові слова: Віденська академія мистецтв, студенти, рукопис, Олександр Гайдецький, список, Україна.

У першій половині XIX століття доволі поширеною була думка про те, що польський народ упродовж багатьох століть не зумів створити самобутньої мистецької школи. Однією з перших її засвідчила стаття у журналі "Przyjaciel ludu" від 1840 року. Автор, відомий під криптонімом "L.", аналізуючи XVI століття, час розквіту мистецтва в Європі, коли розгорнули свою діяльність майстри італійського Відродження Рафаель Санті (Raffaello Santi; 1483–1520), Мікеланджело Буонарроті (Michelangelo Buonarroti; 1475–1564), Тіціан Вечелліо (Tiziano Vecellio; 1480/1485–1576), Андреа дель Сарто (Andrea del Sarto; 1486/1487–1531), Антоніо да Корреджо (Antonio Allegri da Correggio; 1489–1534), Джуліо Романо (Giulio Romano; 1499–1546), Бенвенуто Челліні (Benvenuto Cellini; 1500–1571), Паоло Веронезе (Paolo Veronese; 1528–1588) і на мистецьку арену вступив німецький художник Альбрехт Дюрер (Albrecht Dürer; 1471–1528), зазначив: "Поляки не були художниками; не мали навіть для цього свого виразу" [12, s. 29].

Останню тезу згодом повніше розвинув письменник, публіцист, історик, філософ, польський та український громадський і політичний діяч Юзеф-Ігнатій Крашевський (1812–1887): "У житті давньої шляхти не було часу і місця для

© Лариса Купчинська, 2016

мистецтва", воно зводилося до "забави", і це тоді, коли Спитко (правдоподібно, що автор писав про Спитка II; 1364–1399) купував живописні полотна і скульптури у Вероні, Пітер Пауль Рубенс (Pieter Paul Rubens; 1577–1640) малював Сигізмунда III Вазу (1566–1632) і його дружину Констанцію (1588–1631), а Пітер Данкертс де Рей (Pieter Dankerts de Ry; 1605–1661) був придворним художником Владислава IV Вази (1595–1648) [11, s. 171].

Молодші дослідники, вивчаючи історію і культуру Польщі від найдавніших часів, не зуміли висунути жодних контраргументів. А відтак доводили, що у вітчизняній культурі про польських художників нічого не відомо, а імена, які й обговорюються у наукових колах, не належать до тих, що виділяються на загальноєвропейському фоні.

Ситуація не змінилася і з появою двотомної праці "Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnéj Polsce zawierające opis dziejów i zabytków" (Варшава, 1847, 1849), яку підготував Францішек Максиміліан Собещанський (1814–1878). Праця, зведена до переліку пам'яток, який не має властивого їх опису, не висвітлювала самобутніх рис польського мистецтва [10, s. 9].

З кожним роком дискусія набувала дедалі більшого масштабу. Вона активно точилася й у Галичині. На питання наукової громадськості: "Чи існує польське мистецтво, а якщо існує, то які його особливості?", відомий політичний діяч, публіцист, літературний критик, історик мистецтва Юліан Клячко (1825–1906), не зумівши назвати жодного польського художника, авторитетно заявляв, що Польща у загальноєвропейському образотворчому мистецтві не відігравала і не відіграє жодного значення. Незмінна позиція найвідомішого серед польських учених XIX століття стимулювала роздуми про її майбутнє, в якому образотворче мистецтво "завжди залишатиметься екзотичною рослиною, важко вирощуваною в теплиці аматорства; вона ніколи не наллється соком, не дасть стиглого плоду, який самостійно дозріє на дереві нашого життя…" [9, s. 18].

Усі наведені приклади демонструють домінування у польській культурі першої половини XIX століття конвергентної парадигми.

Поділ Речі Посполитої між Пруссією, Австрією і Росією, зміна її політично-адміністративного статусу увиразнили історично-культурну її спорідненість з іншими слов'янськими народами, що сприяло переосмисленню ідей і концепцій національної незалежності, які нуртували у їхньому середовищі. У результаті провідні польські діячі почали приділяти велику увагу передусім розвитку народу, його самобутності, як найвагомішому знаряддю протидії зовнішнім впливам [2, с. 35]. У цьому процесі важливу роль відіграли колекціонери. До їх когорти належить добре відомий у західноукраїнських землях політичний діяч Юзеф Ґвальберт Павліковський (1792–1852). Тут також доречно згадати його сучасника – історика, бібліографа і археолога Амброзія Ґрабовського (1782–1868), який розгорнув свою діяльність у Кракові [11, s. 170, 171]. Своїм завданням вони ставили збір пам'яток мистецтва на теренах давньої Речі Посполитої та поза її межами.

Їхнім контраргументом до поширеної думки про те, що "ніколи однак найбагатші матеріали не можуть створити нам того, чого не маємо; історії мистецтва у Польщі" [11, s. 171], стало використання зовнішніх імпульсів з метою власної "модернізації". Обмежені у можливостях, колекціонери демонстрували однак здатність національної свідомості до історично-культурного "прориву", чи, навіть, своєрідного "стрибка", який відкривав нові горизонти художнього мислення і створював умови, щоб мистецтву кожного слов'янського народу стати в один ряд із "найбільш розвиненими"

[1, с. 40]. Кращим прикладом у цьому виступає науковий доробок Ю. Ґ. Павліковського, аналіз ним відомого тритомного видання "Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających" (Варшава, 1850, 1851, 1857), яке підготував Едвард Раставецький (1804–1874) [13]. Розлога рецензія критика зводиться до кількох вихідних положень. Польща "володіє власною мистецькою школою, але вона розпорошена і не достатньо масштабна, не попадається на очі тим, хто її не шукає" [13, s. 367]. Після появи творів, які виконав Жан-П'єр Норблін де ля Гурден (Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine; 1745–1830), перебуваючи у Польщі, французи стикнулися з іншими звичаями, іншим вбранням, побачили відмінні рухи і постави тощо. Щоб це все докладно відтворити, потрібен був тільки новий погляд і високий рівень майстерності [13, s. 367]. Ця думка стала основою для його основного твердження: "Чим більше число художників, які прибули до нашого краю, тим сильнішим є свідчення і нашого стилю, і потреби мистецтва, тим більша частина наших художників повинна вчитися на їхніх зразках" [13, s. 365].

У цій суспільно-культурній атмосфері розпочав свою діяльність Олександр Гайдецький (Aleksander Hajdecki) – історик, дослідник мистецтва, правник. Він народився 10 грудня 1851 року у місті Ботошані (Ботошань) (нині – Botoşani; повітовий центр, Румунія) на Буковині. До гімназії вступив у Чернівцях, продовжив навчання у Бучачі (нині районний центр Тернопільської обл.) і закінчив його 1865 року в Перемишлі (нині – Przemyśl; повітове місто Підкарпатського воєводства, Польща). Був стипендіатом Інституту ім. Оссолінських у Львові. Короткий час працював у магістраті Львова. Відбув військову службу, здобув чин підполковника. З 1896 року жив і працював у Відні, де зосередив увагу на вивченні полоніки у столиці Австро-Угорщини. Науковий доробок публікував переважно у польсько- та німецькомовних періодичних видання. Помер 1 лютого 1934 року у Відні [8].

У 1933 році О. Гайдецький увесь свій архів передав Польській академії знань. Нині він зберігається у Науковій бібліотеці Польської академії знань і Польської академії наук у Кракові (Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie). До нього входить чимало неопублікованих праць ученого. Серед них рукопис під назвою "Vestigia Artificum Polonorum Viennensia" [6, 7]. Це список студентів Віденської академії мистецтв у 1726–1880 роках, які походили з теренів давньої Речі Посполитої. За своїм характером він відповідає головним вимогам свого часу і суспільства – опрацювання фундаментальних джерельних основ формування інтелектуального потенціалу і духовної культури незалежної держави. З огляду на те, що в 1569–1795 роках Річ Посполита охоплювала землі сучасної Польщі, України, Білорусії, Литви, Латвії, південної Естонії та західної Росії, вивчення рукопису сьогодні має велику актуальність не тільки для Польщі. Залучаючи представників різних етнічних земель і народів, він виступив основою перебудови їхньої історичної і культурної пам'яті як підґрунтя національної свідомості і нового сприйняття власної історії та культури, адекватного політичним, економічним і соціокультурним реаліям держав новітнього періоду.

Згадки про архівний список "Vestigia Artificum Polonorum Viennensia" О. Гайдецького вперше зустрічаємо у багатотомному виданні "Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających malarze, rzeźbiarze, grafice". Починаючи з другого тому, бачимо поклики на нього різних авторів статей. Серед них таких мистецтвознавців, як Анджей Генрік Ришкевич (1922–2005) [14] і Ельжбета Щавинська (1912–2011) [15] та інші. До рукопису звертався також мистецтвознавець і художник Михайло Доманський (1936–2005). На його основі він підготував статтю

про учнів Віденської академії мистецтв, які походили з перемишльської землі [5]. Тим не менше сьогодні нам не вдалося виявити жодної ширшої інформації про цю працю, що додатково актуалізує нашу публікацію.

"Vestigia Artificum Polonorum Viennensia" – це рукопис, оправлений у тверду обкладинку чорного кольору. На звороті обкладинки напис засвідчує авторство О. Гайдецького і час завершення над ним роботи – травень 1913 року. Пам'ятка складається із двох частин. Тут потрібно зауважити, що друга з них потрапила до Кракова лише в листопаді 1971 року. З листа, доданого до неї [6, ark. 283], довідуємося, що вона за нез'ясованих обставин упродовж багатьох років зберігалася в Інституті мистецтв Польської Академії Наук у Варшаві (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie). Уже згадуваний А. Г. Ришкевич, багатолітній директор Інституту, а тоді заступник директора з наукової роботи, довідавшись про місце знаходження основної частини архіву, передав її Бібліотеці у Кракові.

Два томи складені німецькою і польською мовами, часто паралельно. Перший із них написаний автором графітним олівцем і чорнилом, неодноразово поверх один одного. Він виділяється численними правками. Головніші місця, на думку автора, додатково підкреслені синім олівцем. Багато записів перекреслено.

Перший том виступає підставою для другого. Саме він становить велику практичну і науково-історичну цінність. Увесь його текст написаний чорнилом. Він розпочинається критичним вступом на 36 сторінок. Слідом за ним подано основний матеріал, базою якого виступають архівні документи Віденської академії мистецтв. Його О. Гайдецький розмістив за протоколами Академії, які прийнято також називати книгами вступу студентів до навчального закладу. Номер кожного і всі вихідні дані про нього науковець писав посередині сторінки. Першим у загальному порядку виступає "Protokoł № 1a. 1726–1753". Вирізняючись на тлі інших доволі великими хронологічними межами, він додатково поділений на менші часові поля, як от "1726–1728", "1730–1733", "1733–1736" і т. д. Наступні протоколи, згадані у рукописі, але найперше ті, які стосуються навчання студентів у другій половині XVIII – у першій половині XIX століть часто хронологічно збігаються. Судячи з їхніх назв, останнє має своє логічне обґрунтування. В Академії у цей час кожна навчальна структура – школа, наприклад, школа живопису, скульптури та архітектури, вела свої окремі книги вступу, які з огляду на кількість вихованців охоплюють менше або більше навчальних років. На певних етапах їх деколи зводили в одну. Серед них інформаційно найповнішим виглядає "Protokoł № 7 von 1797–1850". Саме на нього найчастіше і покликався вчений. Протокол № 60, а це 1850/1851 навчальний рік, переконливо доводить, що діловодство Академії набуло в своїй основі позитивних змін. Відтоді усі вже згадувані вище школи вели книги вступу на кожен навчальний рік окремо. Протокол № 73 (1855/1856 навчальний рік), як і всі наступні, фіксує вступ студентів до всіх шкіл разом, у тому числі до майстер-шкіл відомих професорів, які працювали в Академії.

Подавши номер протоколу (часто з додатковими вихідними даними), О. Гайдецький вписував ім'я одного, або кількох студентів, які знайшов у ньому. Обов'язково зберігав хронологію їх запису в документах навчального закладу. Важливо зазначити, що всі студенти у списку мають свою наскрізну нумерацію. Є однак декілька одних і тих же імен, які вжито по два рази. Окрім того, є і такі записи, де поряд з номером подана буква "a": 5a, 14a, 16a, 37a, 43a, 44a і т. д. Їх дослідник вписував пізніше, часто на окремому аркуші паперу, який підклеював. Це дає підстави стверджувати, що у Віденській академії мистецтв упродовж

1726–1880 років навчалося понад 400 студентів-вихідців із земель давньої Речі Посполитої.

Поряд з іменем студента О. Гайдецький наводив життєпису інформацію, яку брав із протоколів. Вивчення рукопису списку в повному обсязі дає змогу констатувати, що дані про художника-початківця у XVIII – в першій половині XIX століть і форма їх подання доволі різні, що в Академії не було єдиної системи запису. У більшості випадків зафіксовано тільки час його вступу в навчальний заклад. У записах окремих шкіл можемо деколи знайти інформацію про місце народження того чи іншого студента, його віросповідання, або, навіть, вік при вступі і роки навчання. Безперечно, багато залежало від кваліфікації реєстратора і його ставлення до своїх прямих обов'язків. Починаючи з 1850-х років, інформація про студента помітно більш повна і систематизована. Вказано його місце народження, вік на час вступу, фах батька, місце проживання у Відні, школа, яку він відвідував, і час вступу його до неї. Згодом вона зазнала змін – у документах вже писали дату народження студента, додавали інформацію про віровизнання, а потім зазначали і рідну мову.

Дуже часто після біографічної довідки у праці О. Гайдецького уміщено список інших протоколів, пізніших, у яких наявні згадки про того ж таки художника. Натрапляючи в них нових на додаткові дані про нього, дослідник їх обов'язково подавав.

У доволі рідкісних випадках О. Гайдецький зазначав літературу, в якій, за його даними, можна знайти відомості про діяльність художника після закінчення ним Академії. Згадував каталоги виставок, на яких експонували твори митця. У цьому контексті варто також згадати записи, які робив дослідник на підставі нам сьогодні невідомих джерел.

Першими у списку виступають Андреас (№ 1) і Бартоломій (№ 2) Альтомонте, які, як відомо, були синами італійського живописця Мартина Альтомонте (Martino Altomonte; 1657–1745), що приїхав до Польщі 1684 року і був придворним художником польського короля Яна III Собеського (1629–1696). Перший, що згодом став архітектором і працював на землях Чехії та Австрії [3], навчався у 1726–1728 роках, а другий, відомий в історії мистецтва як живописець, який практикував в Італії та Австрії [4], був студентом Академії у 1728–1730 роках.

У рукописній праці О. Гайдецького є чимало згадок про українських художників-вихованців Віденської академії мистецтв. Інформація про кожного з них, на жаль, мінімальна. Це стосується у тому числі пізніших іменитих осіб. Про Луку Долинського (№ 62) ми можемо прочитати тільки те, що він вступив до Академії 1775 року. Про Корнила Устияновича (№ 306) – вступив до навчального закладу 9 жовтня 1858 року, маючи 19 років. Походив із села Вовків (нині Пустомитівський р-н Львівської обл.), був греко-католиком, закінчив гімназію у Львові. Навчався упродовж 1858/1859 н. р. (I–II семестр), 1859/1860 н. р. (I–II семестр), 1860/1861 н. р. (I–II семестр), 1861/1862 н. р. (I семестр), 1862/1863 н. р. (I семестр). Тут закономірно, з відомих уже причин, не увійшла інформація про те, що художник відновив навчання в Академії у жовтні 1886 року, вступив до майстер-школи історичного живопису професора Йозефа Матіаса Тренквальда (Joseph Matthias Trenkwald; 1824–1897): 1886/1887 н. р. (I–II семестр), і навчався до 22 квітня 1887 року.

Але якщо наведені факти з біографії Л. Долинського і К. Устияновича є загальновідомі, то дані про інших художників сьогодні безцінні. Про них можна довідатися, або й не довідатися тільки з періодичних видань XIX століття,

мемуарної літератури, окремих архівних документів. Тут доречно згадати Корнила Романовського (№ 127). Він народився близько 1819 року у містечку Надвірна (нині районний центр Івано-Франківської обл.). Початкову мистецьку освіту здобув у свого брата Йосипа. Бажаючи поглибити освіту, виїхав в Угорщину, де працював, щоб заробити гроші для навчання у мистецькій школі. Назбиравши кілька сотень гульденів, у 1841 році вирушив пішки до Відня, де 7 червня 1841 року вступив у Віденську академію мистецтв. Тут потоваришував з Теофілом Заклинським, який йому порадив не тратити часу, а братися до праці. Після закінчення навчання повернувся додому, жив переважно в Пістині (нині село Косівського р-ну Івано-Франківської обл.), де заклав сім'ю. Мав сина Івана, якого навчав упродовж п'яти років, а потім відправив студіювати до Кракова. Окрім сина, мав ще доньку, яка згодом стала дружиною Юрія Мороза – графіка, живописця і різьбяра. Працюючи над оздобленням церков або ж виконанням фотографій, часто виїздив у різні куточки краю. Вів активну громадську діяльність. Співпрацював з Антоном Петрушевичем. Був членом Товариства імені Качковського, куди, вірогідно, вступив завдяки братові Теофіла Заклинського, Олексієві, який на час відкриття його філіалу в Коломиї був головою. Виховував творчу молодь. Серед його учнів, окрім сина, були Алойзи Скрашефофоля, Резнер, Рибович й інші. Останні дні провів у Шепарівцях (нині село Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.), де й помер 12 листопада 1888 року.

Перші творчі праці К. Романовського припадають на 1837 рік, коли він лише почав малювати й оздоблювати церкви. Виконував розписи церков у Коломийському, Станіславівському і Стрийському повітах. Відомою є його праця на землях Мармарощини, у тій її частині, яка сьогодні увійшла до Закарпатської області. Малював ікони у церквах Буковини. Для церкви у селі Новиця (нині Калуський р-н Івано-Франківської обл.) 1864 року виконав 19 ікон, 1872 року – стінопис церкви у Бориславі (нині місто обласного підпорядкування Львівської обл.; не збережений), 1873 року – ікони іконостасу і золочення у церкві села Олієво-Королівка (нині Городенківський р-н Івано-Франківської обл.; більшість ікон нині замальовані), 1874 року – ікони для іконостасу церкви села Княждвір (нині Коломийський р-н Івано-Франківської обл.; не збережені), 1874 року – ікони іконостасу церкви у селі Дуліби (нині Стрийський р-н Львівської обл.). Близько 1882 року намалював ікону "Пресв. Богородиця" для церкви села Лани (нині Галицький р-н Івано-Франківської обл.).

Багато зусиль і часу К. Романовський віддав фотографії. Сьогодні відомими є декілька портретів громадських діячів – Василя Залозецького, Венедикта Ружицького, Ореста Авдиковського. Окрім того, він фотографував етнографічні предмети і народні типи. Його світлини експонували у Станіславові (нині Івано-Франківск), Городенці, Калуші, Коломиї, Косові (нині районні центри Івано-Франківської обл.), Гусятині, Заліщиках (нині районні центри Тернопільської обл.), Хусті (нині районний центр Закарпатської обл.), Сереті (нині – Siret; місто у регіоні Сучави; Румунія). Практику фотографа він перервав через трагічний випадок із донькою, але свій досвід передав зятеві.

У списку О. Гайдецького згадано й ім'я Теофіла Заклинського (№ 123 і 260), який народився 1826 року у селі Озеряни (ймовірно, ідеться про село нині Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.), у домі пароха села Онуфрія і Марії, з дому Туркевичів. Художник рано осиротів – мати померла 1829 року, а батько – 1831 року від епідемії холери. Із восьми дітей був наймолодшим. Мав чотирьох братів – Михайла, Ігнатія, Олексія й Івана, і трьох сестер, з яких Софія ще при житті батьків вийшла заміж за о. Андрія Щуровського. Початкову освіту здобув

у Станіславові, у народній школі, де привернув до себе увагу виконанням портретів, краєвидів, а також копіями картин. Потім закінчив гімназію у Чернівцях, де продовжував вправлятися у рисунку і живописі. 1838 року завдяки фінансовій підтримці чернівецького православного єпископа Євгена Гакмана (1793–1873) він разом з рідним братом Олексієм, прибув до Відня. 25 лютого 1840 року вступив до Віденської академії мистецтв, де навчався до 1843 року. Відвідував школу історичного рисунка. Упродовж першого року Академії проявив неабиякі успіхи. Одержав відзнаку і державну стипендію для продовження навчання у Римі. Проте плани не вдалося реалізувати. Захворів на легені. Незважаючи на те, що його лікуванням займалося двоє лікарів, яких призначило Міністерство, приблизно після 1843 року помер. Його поховали у Відні. Сьогодні відомо лише про перші твори Т. Заклинського, які походять з часу навчання у Станіславові. У Чернівцях художник виконав портрети лікаря Фюріха і його родини.

Для зручності користування працею О. Гайдецький підготував два більші покажчики – іменний [7, ark. 99–105] і географічний [7, ark. 106, 107]. Завдяки другому ми можемо стверджувати, що упродовж 1726–1880 років у Віденській академії мистецтв навчалося найбільше студентів, які народилися у Львові. Їх було 48. Із Кракова – на десять менше, а з Варшави 17. На окрему увагу заслуговують дані про інші, крім Львова, українські міста, містечка й села. Наприклад, в Академії вихідців із Бродів (нині районний центр Львівської обл.) було 14, з Чернівців – шість, із Станіславова і Тернополя – по чотири, з Перемишля – троє, з Дрогобича, Самбора і Стрия (нині районні центри Львівської обл.) – по двоє, з інших місцевостей переважно по одному. Покажчик фіксує також навчання одного студента з Полтави. Разом із тим є декілька студентів, про яких у рукописі зазначено, що вони походять з Галичини. Це стосується як відомих, так і малознаних постатей, які студіювали головно наприкінці XVIII – у першій половині XIX століть. Серед них уже Лука Долинський (№ 62), Йоган Йозеф Любеський (№ 155), Микола Гулимка (Гулімка) (№ 158), Леопольд Барнфельд (№ 190), Мартин Дітріх (№ 230), Адольф Штіндль (№ 245). Цей ряд доповнює скульптор Марцелій Костка (№ 16) з Поділля, який до навчання приступив 1740 року. З огляду на те, що сьогодні ми не володіємо жодною інформацією про нього, то вважаємо доречним подати припущення, які висловив сам О. Гайдецький. Він писав, що йому відома з XVI століття родина Костків, яка походила з Моравії і розгорнула свою діяльність на австрійському кордоні. Саме з нею пов'язаний св. Станіслав Костка (1550–1568), син Яна Костки (1529–1581) – сенатора Польського королівства. Слід родини він знайшов і в XVII столітті, у протоколах Цісарського двору, де зазначено, що це були магнати. Відтак, він висловив припущення, що М. Костка був представником місцевої зубожілої шляхти XVIII століття. На увагу заслуговують і такі роздуми. Оскільки про подальший творчий шлях митця нічого не відомо, то імовірно, що він після навчання повернувся додому. У XIX столітті на віденському ґрунті з'явилася якась Варвара фон Костка, яка 1816 року експонувала на виставці Академії кошик з квітами, виконаний з воску. Притому О. Гайдецький вважав її мешканкою Кракова, бо саме звідти вона могла надіслати свій твір [7, ark. 41, 42].

Окремо О. Гайдецький підготував покажчик студентів за їх віросповіданням. На його підставі можемо стверджувати, що у Віденській академії мистецтв упродовж 1726–1880 років навчалося сім греко-католиків (живописці – Олександр Рачинський (№ 121), Теофіл Заклинський (№ 123 і 260), Корнило Устиянович (№ 306), Еммануїл Матковський (№ 349), Корнило Жеребецький (№ 380), скульптор і живописець

Володимир Лаврівський (№ 365), а також архітектор – Еразм Герматник (№ 382)) і чотири православних (з Полтави – Олександр Розенберґ (№ 242) і з Буковини – Епамінандос Бучевський (№ 338), Євген Максимович (№ 379 і 414), Євсевій Симонович (№ 407)). Дослідник, окрім цього, зазначив, що із земель давньої Речі Посполитої в Академії заняття відвідувало тридцять чотири євреї, п'ять євангелистів, двоє лютеранів, один меноніт і один студент, який не визнавав жодної віри. Але не подав кількості католиків. Це автоматично наводить на думку, що до них належали всі інші, що не відповідає дійсності і про що йшлося вище. Сам автор у цьому випадку не завжди послідовно ставився до інформації, яку подавав у своєму тексті. Тут достатньо назвати українського художника Теофіла Копистинського (№ 356), який був греко-католиком і не потрапив у покажчик. Притому вчений вказав, що з них тільки троє осіб визнавало польську мову рідною. Інші переважно подавали німецьку [7, ark. 108].

На особливу увагу при вивченні рукопису, відповідно, й історії діяльності Віденської академії мистецтв як навчального закладу, який підготував О. Гайдецький, заслуговує зростання кількості студентів у цифровому еквіваленті. У 1770-х роках їх було тільки 10, у 1780-х роках – 12, у 1790-х роках – 19, у 1830-х роках – 30, 1840-х роках – 45 осіб. Ці дані свідчать про зростання популярності Академії серед творчої молоді XIX століття, у тому числі тих, які походили із земель, що увійшли до Австрійської монархії після остаточного поділу Польщі 1795 року.

Аналіз рукопису "Vestigia Artificum Polonorum Viennensia", який склав О. Гайдецький, дає підстави стверджувати, що він повною мірою відображає різні історичні процеси польського народу в XIX – на початку XX століть. Це також цінний матеріал про студентів, вихідців з різних етнічних теренів давньої Речі Посполитої, які навчалися у Віденській академії мистецтв упродовж 1726–1880 років. Він підготований на основі архівних документів провідного навчального мистецького закладу імперії. Його зміст розкриває шляхи становлення низки національних мистецьких шкіл у XVIII–XIX століттях, найперше польської, а також української, білоруської, литовської, латвійської, естонської і російської. Він засвідчує їхній європейський характер.

Науково виважена структура праці і виклад її основного матеріалу дає також широке уявлення про діяльність Віденської академії мистецтв. Академія складалася з кількох шкіл, більшими з яких були живописна, скульптурна і архітектурна. Окрім того, при ній працювало чимало майстер-шкіл, якими керували провідні митці Європи. На всіх етапах розвитку між ними в Академії був тісний зв'язок. Її студентами були всі бажаючі, незалежно від території, з якої приїхали, віровизнання і національної належності. Це забезпечило велику популярність навчального закладу, яка помітно зросла в XIX столітті.

Праця О. Гайдецького становить основу дослідження творчого шляху кількох сотень живописців, скульпторів і архітекторів у 1726–1880 роках, є ґрунтовною базою для уточнення багатьох біографічних даних про них: дати і місця народження, походження, віровизнання і національної належності, освіти і джерел її фінансування тощо. Вона охоплює десятки імен митців, які були пов'язані з етнічними українськими землями. Серед них багато відомих. Проте домінують малознані постаті, творчість яких потребує ще окремого дослідження. Науковий доробок О. Гайдецького є вагомим джерелом для формування нового реєстру гасел словника художників України.

Рукопис О. Гайдецького "Vestigia Artificum Polonorum Viennensia" належить також до тих праць, які становлять основу для перебудови історичної і культурної пам'яті в Україні як підґрунтя національної свідомості і нового сприйняття власної історії та культури, адекватного політичним, економічним і соціокультурним реаліям держави кінця XX–XXI століття.

Список використаної літератури

1. *Лімборський І.* Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / Ігор Лімборський. – Черкаси : ЧДТУ, 2006. – 363 с., іл.

2. *Чижевський Д. І.* Порівняльна історія слов'янських літератур : У двох книгах / Д. І. Чижевський ; переклад з німецької. – Київ : ВЦ "Академія", 2005. – 287 с.

3. *Diez E.* Altomonte, Andreas / Ernst Diez // Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / herausgegeben von Dr. Urlich Thieme und Dr. Felix Becker. – Leipzig : Verlag von Wilhelm Engelmann, 1907. – B. 1: Aa – Antonio de Miraguel. – S. 355, 356.

4. *Diez E.* Altomonte, Bartholomäus / Ernst Diez // Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / herausgegeben von Dr. Urlich Thieme und Dr. Felix Becker. – Leipzig : Verlag von Wilhelm Engelmann, 1907. – B. 1: Aa – Antonio de Miraguel. – S. 356.

5. *Domański M.* Uczniowie Akademii sztuk pięknych w Wiedniu pochodzący z ziemi przemyskiej / Michał Domański // Z dziejów kultury i literatury ziemi przemyskiej. – Przemyśl : KAM, 1978. – T. III. – S. 123–129.

6. *Hajdecki A.* Vestigia Artificum Polonorum Viennensia : w 2 t. [Рукопис] / Zestawił i przygot. do druku A. Hajdecki // Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Dział Zbiorów Specjalnych. – Rkps. 2170. – T. 1. – 288 ark.

7. *Hajdecki A.* Vestigia Artificum Polonorum Viennensia : W 2 t. [Рукопис] / Zestawił i przygot. do druku A. Hajdecki // Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Dział Zbiorów Specjalnych. – Rkps. 2170. – T. 2. – 189 ark.

8. *Jabłoński Z.* Hajdecki Aleksander (1851–1934) / Zbigniew Jabłoński // Polski Słownik Biograficzny. – Wrocław; Kraków; Warszawa : Wyd-wo PAN, 1960. – T. IX/1, zesz. 40. – S. 239–240.

9. *Klaczko J.* Sztuka polska (Przedruk z Wiadomości Polskich) / Juljan Klaczko. – Paryż : W drukarni L. Martinet, 1858. – 48 s.

10. *Kraszewski J. I.* Materjały do historji sztuki w dawnej Polsce / J. I. Kraszewski // Athenaeum. Pismo zbiorowe poświęcone historji, filozofji, literaturze, sztukom i t. d. / Wydawca J. I. Kraszewski. – Wilno : Nakład i druk T. Glücksberga, 1847. – T. VI.– S. 5–44.

11. *Kraszewski J. I.* Pogadanki o Sztuce. Do Kazimierza Komornickiego / przez J. I. Kraszewskiego // Athenaeum : Pismo zbiorowe poświęcone historji, filozofji, literaturze, sztukom i t. d. / Wydawca J. I. Kraszewski. – Wilno : Nakład i druk T. Glücksberga, 1844. – T. IV. – S. 169–189.

12. *L.* Stan Polski w roku 1578, allegorycznie wystawiony / L. // Przyjaciel Ludu, czyli tygodnik potrzebnych i pożytecznych wiadomości. – Leszne, 1840. – N. 4 (25 lipc.). – S. 29, 30.

13. *Pawlikowski G.* Myśli przy czytaniu dzieła: Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych, lub czasowo w niej przebywających, przez Edwarda Rastawieckiego. Warszawa. Nakładem autora, w drukarni Orgelbranda. 1850 / Gwalbert Pawlikowski // Biblioteka warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi. – Warszawa: W drukarni Stanisława Strąbskiego, 1851. – T. I. – S. 363–368. – Rubr.: Rozmaitości.

14. *Ryszkiewicz A.* Danielski Florian / A. Ryszkiewicz // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających malarze, rzeźbiarze, grafice. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975. – T. II: D–G. – S. 12.

15. *Szczawińska E.* Dembowski Leon / E. Szczawińska // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających malarze, rzeźbiarze, grafice. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975. – T. II: D–G. – S. 38, 39.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

ALEXANDER HAYDETSKYI AND HIS LIST OF ACADEMY OF ARTS VIENNA STUDENTS

Larysa KUPCHYNSKA

Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv,
2 Stefanyk Srt., Lviv, Ukraine, 79000
tel. (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com

The article analyzes a manuscript of "Vestigia Artificum Polonorum Viennensia" a work by Alexander Haydetskyi which constitutes a list of students, who came from the ancient territories of the Polish-Lithuanian Commonwealth and studied at the Academy of Fine Arts Vienna during 1726–1880. The structure and presentation of work main material, compiled by processing archival documents of the institution, has been carefully analyzed. On its basis, a general overview is given to activities of the Academy, content of the books of entrants, which include some of their biographical data has been presented. It is stressed that the manuscript, due to its corresponding to the state building processes of the Polish people in the 19th – early 20th centuries, also belongs to the documents that create a basis for studying historical and cultural memory in Ukraine as a ground for the growth of national consciousness and new perception of history and culture, adequate to political, economic and socio-cultural realities of the state late 20th – early 21th centuries. Weighty significance of the manuscript for the history of Ukrainian art is stated. Conclusions of the article suggest extensive further use of the archival list in art criticism for obtaining information about life and work of many artists who were closely associated with the Ukrainian territory and for creating a new dictionary of Ukrainian artists.

Keywords: Academy of Fine Arts Vienna, students, manuscript, work, Alexander Haydetskyi, list, Ukraine.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 281–287
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 281–287

УДК 75.071.1(438:477.83/.86)”18”

УКРАЇНСЬКА ТЕМАТИКА В ТВОРЧОСТІ ПОЛЬСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ НАПРИКІНЦІ XIX СТОЛІТТЯ

Ярослав БОБОШ

Львівська національна академія мистецтв,
кафедра академічного рисунку,
вул. Кубійовича, 38, Львів, Україна, 79011
тел.: +38 (096) 783-72-95

Спільне навчання в художніх закладах Західної Європи, особиста дружба українських і польських митців сприяла утвердженню українсько-польських мистецьких відносин. Це, передовсім, проявлялось в етнографічних замальовках, у зверненні до побутової тематики та краєвиду. Назвемо, ще когорту художників, котрі творили на західноукраїнських землях: Адам Хмельовський, Ян Грузик, Мартин Яблонський, Корній Шлегель, Марценій Машковський, Станіслав Рейхан, Генріх Грабінський, Зигмунд Сидорович та деякі інші. Українська тематика була об’єктом постійного зацікавлення з боку польських художників.

Ключові слова: західноукраїнський живопис, тенденції, Галичина, жанри живопису, образотворче мистецтво, польські митці.

З огляду на об’єктивні причини потужного національного художнього руху ні у Львові, ні у Східній Галичині загалом, до середини XIX століття не було (існували лише товариські групи) [1]. Відповідно до таких реалій найвідоміші українські художники були задіяні в чужу систему творення, передовсім західноєвропейських мистецьких цінностей та структур. З іншого боку, вони тільки в таких умовах могли підвищити свій фаховий рівень та соціальний статус.

Ця вимушена ситуація не лише не зберігала інтелектуальний потенціал України, а й збіднила її творчий внесок у світову мистецьку скарбницю [2]. Адже саме з цих причин дуже багато українських митців (Теодор Яхимович, Софія Левицька та багато інших) фігурують у світових аналогах історії за місцем свого іноземного проживання та творчої діяльності.

Протягом 1860–1880-х років у Галичині, на відміну від інших земель Австро-Угорської імперії, національних українських мистецьких угруповань, які могли б організувати таланти та скерувати їх у відповідне русло, не існувало [3]. Тому переважно живописці проводили свою творчу та громадську роботу через легальні об’єднання німців, австрійців, поляків у Львові тощо. Художники, які вчились у різних західноєвропейських центрах, Відні, Парижі, Кракові, Мюнхені, Римі підтримували зв’язки з мистецьким рухом цих знаних у світі мистецьких центрів.

Не зважаючи на домінування західноєвропейських митців у Галичині, у середині XIX століття своєю активною працею та діяльністю вони спричинилися до пробудження художнього життя галицького краю. Національне мистецтво починає розвиватися щоразу інтенсивніше, перебираючи певні здобутки новаторів Західної Європи. Відсутність кордонів між державами в межах імперії дала можливість

© Ярослав Бобош, 2016

творчо працювати в Галичині художникам з Австрії, Угорщини, Чехії та інших країв. Були й такі митці, що народившись у Польщі, згодом тривалий час проживали в Західній Україні, захоплюючись природою краю. Серед них О. Рачинський, А. Гроттер, А. Грабовський, В. Леопольський та багато інших живописців [4].

У цей період рух національних змагань змінював орієнтири в усій Європі. Після жорстокого придушення Росією польського повстання 1863 року у способі мислення поляків відбулися важливі зміни. Доти ставлення поляків до українців зводилося до заперечення факту самого їх існування як окремої нації: їх розглядали, як, свого роду, підгрупу поляків. Відповідно вживали заходи, спрямовані на дискредитацію українців у Відні, на гальмування їхнього національного і соціального руху будь-якими методами і на всіх рівнях, на їх прискорену полонізацію.

Однак на період 1870–90-х років ситуація змінилася. Цей часовий проміжок відзначався певним пом'якшенням польсько-українських взаємин, особливо у сфері культури [4]. Хоча польсько-українська конфронтація у Галичині ніколи не припинялась і розгорталася навколо трьох основних пунктів: селянське питання, суперечки навколо університету й вимоги проведення виборчих реформ [5], на художньому фронті "крига скресла".

Захоплення українськими мотивами у другій половині XIX століття стало одним із чинників формування демократичних тенденцій у польській національній культурі. При цьому відзначимо, що це стосувалось, як другорядних митців, так і справжніх лідерів [4].

Ніхто серед митців Львова не спромігся висловити з більшою силою настрій епохи, як Артур Гроттер (1837–1867). Йому була близька ідея дружби і братерства слов'янських народів [6]. Підтримуючи, ще з Відня, товариські взаємини з Корнилом Устияновичем, А. Гроттер познайомив його з Броніславом Залеським – товаришем Т. Шевченка по засланню, який відкрив обом митцям творчість великого поета й художника, та зрештою – і Україну.

Україніка А. Гроттера об'єднує жанрові сцени, а також портрети бідняків, здебільшого дітей. Після смерті митця у Львові було видано альбом репродукцій його творів, що повністю підтверджує цю тезу.

У селі Скубинка у Галичині художник зробив, як стверджують дослідники його творчості, найкращі свої праці [7]. Це було непоодиноким явищем. Разом із друзями він часто подорожував по Карпатах, заповнював нотатники малюнками та різними записами, робив замальовки хат гуцулів, бойків, інтер'єри їхніх помешкань, творив і ліричні етюди.

Митець виконав багато картин і малюнків галицьких типів. Серед них "З днів голоду", "Дівчина з Богушевич", "Хлопчик з Богушевич", "Дроворуби", "Пастушки" та інші.

Окремої розмови заслуговує творчість інших польських художників, які самовіддано працювали у Львові й інших містах Галичини та внесли посильний внесок у розвиток української культури. Це такі митці, як Ю. Ярошицький, С. Дачинський, В. Шимановський, Ю. Макаревич та Л. Вилучковський.

Серед останніх добре відомим був О. Рачинський (1833–1889), що народився в Польщі, але тривалий час прожив у Західній Україні, де і склався як митець. Він був автором численних портретів.

До цього ж кола належать В. Леопольський, який зробив гостросюжетні замальовки з життя міської бідноти, а також уродженець Львова М. Горголевський (1838–1918) [4].

Історичну тематику розвинув у своїй творчості Юзеф Брандт (1841–1915), який вивчав літописи, колекціонував пам'ятки старовини, чимало котрих зібрав подорожуючи Україною.

У подібному напрямі працював і видатний живописець Юліуш Коссак (1824–1899). Згідно з історичними даними він був українського походження. Митець спочатку закінчив юридичний факультет Львівського університету, а лише потім став на шлях мистецтва. Художник малював у селах Поділля та Галичини.

Ще одним галицьким представником був Андрій Грабовський (1833–1886). Перші жанрові твори, в яких він виявив інтерес до народних типажів, з'явилися наприкінці 1860-х років. Серед них композиції "Хлопець, який жебракує" і "Прощання". 1868 року на виставці у Львові успішно експонувалися картини А. Грабовського "Огорожа", "Селянка Іванка з дитиною на руках", "Український селянин", у яких художник досяг значної глибини національної та соціальної характеристики.

Визначне місце у розвитку цих тенденцій посів митець світової слави Ян Алоїз Матейко. Він намалював низку історичних картин на українську тематику, серед яких такі відомі полотна, як "Вернигора" і картина, присвячена Богданові Хмельницькому [4].

Українське мистецтво в Галичині в середині XIX століття переживало багато труднощів з різних причин. Єдиною можливістю праці була еміграція у Відень. На той час так чинило багато митців. Серед них великі здобутки в живописі, а зокрема монументальному мав українець Теодор Яхимович, пізніше знаний австрійський художник [8].

Визначний митець Т. Яхимович (1800–1870) був учнем віденської Академії, а згодом її ректор-митець архітектурного інтер'єру і декорації. Однак працював він без тривкого зв'язку з рідним краєм [9].

Отримавши визнання, Т. Яхимович міг братися до будь-якої мистецької праці, зрештою він це і зробив [10]. Малював декорації для віденських театрів, створював портрети, побутові картини, ікони, ілюстрував дитячі журнали тощо.

З рукописної праці І. Німчука під заголовком "Українські пам'ятки і традиції у Відні" довідуємося, що у Відні зберігається вівтарна композиція з картиною "Христос у Марії і Марти" роботи нашого талановитого земляка [11]. З "українських" творів Т. Яхимовича можна згадати роботу "Христос у Йордані" (1849) для палат владики у Перемишлі [8] тощо.

Така ситуація утримувалась упродовж довгого часу, коли Галичина перебувала у складі імперської структури. Ані "весна народів" з її бурлінням, ані часи реакції, ані навіть конституція 1861 року не ліквідували цих тенденцій в образотворчому мистецтві Галичини.

Активна участь польських художників Галичини характеризує культурно-мистецьке життя Галичини і, зокрема, Львова у 1890–1900-х роках. Серед митців були знані особистості, які своєю працею збагатили не тільки національну мистецьку спадщину, а й художню культуру України.

Одним із найвідоміших передусім варто назвати Генріка Родаковського (1823–1894), який народився у Львові, а у 1867 році проживав у с. Полагичі під Станіславовом, де малював селянські типажі і сюжетні сценки, але найбільше прославився як портретист. Його пензлю належать народні типи, портрети членів його родини – матері, сестри, дочки, також автопортрет. Своєрідність цих портретів у тому, що вони, водночас, і реалістичні, і романтичні. У Львівській національній

галереї мистецтв зберігається портрет дочки художника Марії Возняковської (1891). Це одна з пізніх праць митця. У цьому творі особливе враження справляє контраст чорного і білого, що вносить у психологічну характеристику молодої жінки відчуття трагічного, а композиції надає монументальної виразності. Кожний портрет художника – це повість про людину, яку художник розповідав рафінованою живописною мовою, за що сучасники порівнювали його з Тіціаном і Ван Дейком.

Працювали в Галичині Францішек Тепа (1828–1899) і його племінник Бруно Тепа (1865–1899). Кароль Млодніцький (1836–1900), який малював міщан та околиці Львова, а також краєвиди Поділля і Буковини.

До кола галицьких художників, котрі отримали освіту у провідних центрах Західної Європи належав Станіслав Дембіцький (1866–1924), що творив у різних містах Галичини. Він очолював групу живописців, які працювали над декоративним оформленням монументальних львівських споруд. Україніка С. Дембіцького – жанрові картини, пейзажі, портрети, сягає найбільшого розквіту наприкінці 1890-х років і згодом упродовж усього львівського періоду творчості в 1901–1907 роках. У 1887 році С. Дембіцький написав картину “Купання в Пруті”, пізніше “Гуцульський похорон”, “Пралі” тощо. У картині “Копання картоплі”, “Тіпання льону” живописець майстерно передав пейзаж, характерні образи селян, їхню нелегку працю [4].

Доцільно відзначити, що українська тематика була об’єктом постійного зацікавлення з боку польських художників. Спільне навчання в художніх закладах Західної Європи, особиста дружба українських і польських митців сприяли утвердженню українсько-польських мистецьких відносин, що передовсім проявлялось в етнографічних замальовках, у зверненні до побутової тематики, до краєвиду.

Образи з життя галичан, зокрема селян Гуцульщини, знайшли відображення у творах Теодора Аксентовича (1859–1938). Він народився в Румунії у вірменській родині, реальну школу закінчив у Львові, а у 1878–1882 роках навчався у Мюнхенській академії мистецтв. Був професором реформованої Ю. Фалатом Краківської академії, двічі його обирали її ректором. Т. Аксентович захоплювався гуцульським фольклором, барвистим народним одягом гуцулів, мальовничістю обрядів, строгістю звичаїв (“Освячення Йордану”, “Процесія”, “Святочне”). На відміну від деяких польських митців, котрих цікавили лише етнографічні мотиви, образи, які створив Т. Аксентович, позначені глибоким проникненням у життя карпатського краю, перейняті повагою до простої людини-селянина [4] (“Похорон на Гуцульщині”, “Дівчина, пасе гуси”). 1891 року Т. Аксентович створив картину “На Йордані”, а через рік написав полотно “Коломийка”. Саме в цих творах, малюючи гуцульські типажі, Т. Аксентович проявив яскраву творчу індивідуальну манеру. Завдяки цьому він сформувався як художник високого рівня.

Польські митці особливо активізували свою діяльність у 1900-х роках. Серед них відзначимо художника С. Дембіцького (1866–1924), який створив цілий український цикл. Він довго жив у Галичині і добре знав життя простого люду. У 1866–1890 роках працював у Коломийській керамічній школі, згодом оселився у Львові, де прожив чимало років і брав активну участь у художньому житті міста. У 1900 році С. Дембіцький очолив групу в складі Станіслава Качора-Батовського, Юрія Зубера та Маркела Герасимовича, які працювали над декоративним оформленням інтер’єру Львівського оперного театру.

Також назвемо, ще цілу групу художників, що діяли на західноукраїських землях: Адам Хмельовський, Ян Грузик, Мартин Яблонський, Корній Шлегель, Марценій Машковський, Станіслав Рейхан, Генріх Грабінський, Зигмунд Сидорович та деякі інші.

Отже, українська тематика стала об'єктом постійного зацікавлення з боку польських художників. Спільне навчання в художніх закладах Західної Європи, особиста дружба українських і польських митців сприяли утвердженню українсько-польських мистецьких відносин. У цьому ракурсі відзначимо посилену увагу до гуцульської тематики деяких живописців Галичини. До цього кола митців належало багато яскравих індивідуальностей. Звернення до української тематики активізувалося в другій половині XIX століття, особливо популярним було серед польських художників і знайшло втілення в багатьох напрямах та жанрах. Такі мистецькі зв'язки особливо зміцніли під впливом революційного руху в кінці XIX століття [4].

Список використаної літератури

1. *Александрович М.* Сукцес українця на парижській осінній виставці / М. Александрович // Діло. – 1909. – Чис. 258. – С. 3.

2. Батьківщина. Новинки і всячина. Наш славний артист Корнило Устиянович // Батьківщина. – Львів: 1888. – Ч. 11. – С. 71.

3. Бібліографія публікацій [1909–1912 рр.] // ЦДІА у Львові. Ф. 365. – Оп. 1. – Спр. 26.

4. *Бобош Я.* Головний художник цісарської опери (До 200-річчя від дня народження Теодора Яхимовича) / Я. Бобош // Образотворче мистецтво. – 1999. – Ч. 3–4. – С. 40–41.

5. *Бобош Я.* Пріма театрального Відня / Я. Бобош // Зерна. Літературно-мистецький альманах українців Європи. – Львів ; Цвікау ; Париж, 1995. – Чис. 2. – С. 65–67.

6. *Голубець М.* До рідного грунту / М. Голубець // Історія української культури. – Львів, 1937. – 846 с.

7. *Катрушенко І.* Живопис на західних землях України / І. Катрушенко, Я. Нановський, Х. Саноцька // Історія українського мистецтва. – Київ, 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 196–199.

8. *Нога О.* Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова. 1860–1998. Матеріали до довідника. До 100-річчя Товариства для розвою руської штуки / О. Нога, Р. Яців. – Львів : Вид-во Українські технології, 1998. – С. 11–25.

9. *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століть / В. В. Рубан. – Київ : Наукова думка, 1986. – 224 с.: іл.

10. *Свенціцький І.* Шлях розвитку українського мистецтва в Галичині / І. Свенціцький // Наші дні. – Львів, 1941. – № 3.

11. *Федорук О.* Джерела культурних взаємин. Україна в творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст. / Олександр Федорук. – Київ : Мистецтво, 1976. – 128 с.: іл.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

UKRAINIAN TOPICS IN THE WORKS OF POLISH ARTIST THE LATE XIX CENTURY

Yaroslav BOBOSH

Lviv National Academy of Arts,
Department of academic drawing,
38 Kubiyovych Str., Lviv, Ukraine, 79011
тел.: +38 (096) 783-72-95; e-mail: boboshjar@gmail.com

Within 1860–1880-ies in Galicia, there were no Ukrainian national artists' groups that could organize the talented people and direct them to the appropriate stream, unlike with other lands of the Austro-Hungarian Empire. Therefore, usually, artists carried out their creative and social work through legal associations of Germans, Austrians, Poles in Lviv, etc. The artists who studied in different Western European centers, Vienna, Paris, Krakow, Munich, Rome maintained contacts with the artistic movement of these worldwide famous art centers.

In the field of art the representatives of other Countries also worked along with Ukrainian artists. Austrian Arthur Grottger, Slovakian Ignacy Blaschke, born in Rudky (town in Lviv region), Jew S. Reyhan and many others who have admired replication on canvas of the life of Ukrainians-mountaineers and nature of Galicia.

The Polish-Ukrainian interaction tangibly manifests in multicultural pictorial environment of Galicia. In the Austro-Hungarian Empire artists had complete artistic freedom, especially when in Galicia regime has been changed, and in fact, in 1868 Galicia became a limited autonomous dependant.

Despite the dominance of Western European artists in Galicia, in the mid-nineteenth century through its active participation and work they have contributed to the awakening of the artistic life of the Galician region. Development of national art increases and becomes more intense, taking over some of the achievements of innovators in Western Europe. The absence of borders between countries within the Empire gave artists from Austria, Hungary, Czech Republic and other counties an opportunity to create their works in Galicia. There were few artists who, born in Poland, but later lived a long period of time in Western Ukraine, admired the nature of the region. Among them are A. Rachinsky, A. Grottger, A. Grabowski, V. Leopolskyi and many other artists.

At that time, the movement of national competitions changed the goals in all of Europe. In 1863 after Russia's brutal suppression of the Polish uprising important changes have been made in the mindset of Poles. By this time the attitude of Poles towards Ukrainians was limited to the denial of the fact of their existence as a separate nation: they were considered as a Poles' subgroup. Accordingly, there were activities aimed at discreditation of Ukrainians in Vienna, on slowing down their national and social movements by any methods and at all levels, for their accelerated Polonization.

However, for the period 1870–1890-ies the situation has changed. This period pf time is marked with certain softening of Polish-Ukrainian relations, especially in the field of culture. Although the Polish-Ukrainian confrontation in Galicia never stopped and was centered on three main points: the peasants' problem, the disputes over University and the demands of electoral reforms, but in the artistic field "the ice has been broken".

The admiration of the Ukrainian motives in the second half of the nineteenth century became one of the factors of democratic tendencies formation in the Polish national culture. It should be noted that this was the case for both secondary artists and real leaders.

No one among the artists of Lviv managed to express with greater force the mood of the era than Arthur Grottger (1837–1867). He was close to the idea of friendship and brotherhood of the Slavic nations. Maintaining friendly relations with Kornylo Ustyianovych, Grother introduced him to Bronislav Zaleskiy, who was a friend of T. Shevchenko on the exile, and who opened for both artists the art of the great poet and artist, and to the large extend – Ukraine.

Ukrainica (Ukrainian studies) of Grother include genre scenes, and portraits of the poor, and mainly children. After the artist's death the album of replications of his works was published in Lviv, which fully confirms this thesis.

As claimed by the researchers, the best works artist made in the village of Skubynka in Galicia. It was not a single phenomenon. Together with his friends he often traveled across the Carpathian Mountains, took notes in his notebooks, made some records and drawings. He was making sketches of the houses of the Hutsuls, Boiky together with the interiors of their homes, and created lyrical etudes.

The artist created many of paintings and drawings of the Galician types. Among them "З днів голоду" *("The days of hunger")*, "Дівчина з Богушевич" *("The girl from Bogushevych")*, "Хлопчик з Богушевич" *("The boy from Bogushevych")*, "Дроворуби" *("Woodcutters")*, "Пастушки" ("*The Shepherdess"*) and others.

Additional attention should be paid to the works of other Polish artists who worked nobly in Lviv and other cities of Galicia and made a contribution to the development of Ukrainian culture. Those are artists like Yu. Yaroshetskyi, S. Dachynskyi, V. Shymanovskyi, Yu. Makarevych and L. Vyluchkovskyi.

O. Rachynskyi (1833–1889) was well known among the latter. He was born in Poland, but has lived long period of time in Western Ukraine, where he has formed as an artist. He was the author of numerous portraits.

The same group includes V. Leopolskyi, who made the suspenseful sketches of the the urban poor people lives, and together with him M. Gorgolevskyi (1838–1918), born in Lviv.

Józef Brandt (1841–1915) developed historical themes in his works. He studied the chronicles, and was a collector of antiquities, many of which had collected in his travels through Ukraine.

In the similar direction worked an outstanding painter Juliusz Kossak (1824–1899). According to historical data he was of Ukrainian origin. The artist graduated from the law faculty of Lviv University, but then took the path of art. The artist painted in the villages of Podillia and Galicia.

Another Galician representative was Andriy Grabovskyi (1833–1886). The first genre works, in which he expressed the interest to people's characters, appeared at the end of 1860-ies. Among them the compositions "Хлопець, який жебракує" *("The boy who begs")* and "Прощання" *("The Farewell")*. At the exhibition in Lviv in 1868 paintings of Grabovskyi "Огорожа" *("The fence")*, "Селянка Іванка з дитиною на руках" *("The peasant woman Ivanka with a baby")*, "Український селянин" *("Ukrainian peasant")* were successfully exhibited, the artist has reached a considerable depth of national and social characteristics in those paintings.

A significant place in the development of these trends has occupied the artist of the world fame – Jan Aloiz Matejko. He painted a number of history paintings on Ukrainian themes, including such famous paintings as "Вернигора" *("Vernyhora")* and the picture dedicated to Bohdan Khmelnytskyi.

Keywords: Western Ukrainian painting, trends, Galicia, genre painting, art, Polish artists.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 288–296
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 288–296

УДК [069.5+7.074] (520): 7.03 (477)

КОЛЕКЦІЇ ЯПОНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Алла ОЖОГА-МАСЛОВСЬКА

Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
кафедра теорії і історії мистецтв,
вул. Мистецтв, 8, Харків, Україна, 61002
тел.: +38(067)579 67 60; e-mail: allamaslovska@gmail.com

Простежено формування музейних та приватних колекцій японського мистецтва в Україні, охарактеризовано зміст японських зібрань, висвітлено зміну пріоритетів у колекціонуванні протягом XX і на початку XXI ст. Уперше подано узагальнену картину мистецької Японії в експозиціях України, визначено провідні збірки у державному та приватному секторах. Висвітлено суттєве розширення українських колекцій зі здобуттям країною державного суверенітету і розвитком ринкової економіки, загальними процесами демократизації суспільства. Уведено до наукового обігу новітні імена, факти, твори. Узагальнено науковий доробок в означеній галузі.

Ключові слова: мистецтво Японії**,** колекції японського мистецтва в Україні, приватне колекціонування японського мистецтва, японізм.

Мода на японське мистецтво, що виникла у Європі, знайшла своїх прихильників і в Україні. Перші українські колекції японського мистецтва були зібрані українськими меценатами, художниками, промисловцями наприкінці XIX – початку XX ст. Згодом саме вони лягли в основу східних колекцій державних музеїв України, стали джерелом пізнання інших культур і натхненням для українських митців. Саме вони задали новий вектор у музейному та приватному колекціонуванні, інтерес якого до того був спрямований традиційно на європейське мистецтво (виняток становить *шинуазрі,* що був пов'язаний переважно з модою на китайські порцеляни).

Тому аналіз практики колекціонування японського мистецтва в Україні набуває актуальності при розробці загальної картини формування фонду японського мистецтва в країні та у контексті нової хвилі японізму, як частки української культури.

Серед перших опублікованих праць з обраної теми – статті професора Андрія Краснова [3–5], присвячені етнографічній колекції далекосхідного мистецтва Харківського університету. У тій розвідці 1910–1911 рр. зафіксовано наявність та склад зібрання китайських і японських артефактів у Харкові.

Наступні публікації, пов'язані саме з формуванням та змістом східних колекцій в Україні, з'явилися лише наприкінці XX – початку XXI ст. Це, за звичай, ретроспекції, присвячені формуванню окремих музейних зібрань. Серед них – статті наукових співробітників Галіни Біленко [1], Тетяни Літовко [7], Тетяни Олійникової [9;10], Олени Шелестової [15], присвячені історії створення зібрань у відповідних музейних установах. Зазначені розвідки, побудовані на архівних даних, нерідко –

© Алла Ожога-Масловська, 2016

спогадах попередників і учасників процесу закладання фундаменту перших східних зібрань, становлять важливе наукове джерело для подальших досліджень.

Питання приватного колекціонування в Україні порушує у своїй статті Олександр Федорук [14]. Зокрема, вчений пише про діяльність східного відділу музею Богдана та Варвари Ханенко, наголошує на важливості мистецьких зібрань для розвитку сходознавства. Окремі рядки він присвячує приватному колекціонуванню, позитивно оцінюючи його роль у процесі популяризації східного мистецтва і відродження українського сходознавства.

Перші нариси, що відтворюють загальний контур колекцій японського мистецтва, належать сходознавцю Світлані Рибалко [11; 12; 16]. Щоправда, її розвідки зосереджені на харківських зібраннях – державних, приватних, громадських. У статті "Японське мистецтво у приватних та музейних колекціях Харкова" вчена відмічає зміну тенденцій у зборі східного мистецтва від 1990-х рр., підкреслюючи новітні об'єкти колекціонування : екологічний плакат, окімоно, сучасні нецке, художній метал. С. Рибалко акцентує увагу на відкритості харківських приватних колекцій, ролі власників зібрань в активізації досліджень, виставкової діяльності та популяризації японського мистецтва. Окремі приватні колекції були атрибутовані вченою та опубліковані у вигляді каталогів та низці статей, серед яких слід відзначити монографію "Зі Сходу на Захід: японська мініатюрна пластика з колекції Олександра Фельдмана" [11].

Узагальнюючи викладене, зазначимо, що регіональна та інституційна локалізація згаданих праць залишила поза увагою колекції, що перебувають в інших містах України. Крім того, як державний, так і приватний сектори колекціонування постійно оновлюються, змінюються пріоритети, засоби експонування і діалогу із глядачем. Тож прийшов час до розробки інтегративної картини музейних аспектів вітчизняної орієнталістики. Безумовно, запропонована стаття не вичерпує усього розмаїття проблематики, пов'язаної як зі складом, так і атрибуцією та художньою якістю творів, що сьогодні зберігаються в Україні. **Мета статті –** висвітлити у загальних рисах процес формування зібрань японського мистецтва в Україні, визначити основні тенденції музейного та приватного колекціонування.

Посилений інтерес до японського мистецтва, що почався у Франції в XIX ст. з часом проникає і у східну Європу. Російська імперія, у складі якої в ті часи була Україна, не стає виключенням. В антикварних лавках та на аукціонах Європи купувалися японські гравюри укійо-е, живопис, шовк, віяла, дрібна пластика та порцелянові вироби. Екзотичність творів японських майстрів для європейської культури, зробили східне мистецтво надзвичайно привабливим. Японське мистецтво стає предметом колекціонування серед українських меценатів, художників, промисловців.

Про традиції приватного колекціонування в Україні, як могутнього джерела культури, що формує цілі покоління інтелігенції, висловився мистецтвознавець О. Федорук: "Відомо, що колекціонування у Харкові наприкінці XIX – на початку XX ст. набуло розмаху, і в місті цією благородною справою займалися всі суспільні прошарки, в першу чергу поважні городяни міста. У ряді приватного колекціонування Харків посідав на початку XX ст. третє місце (22 приватні збірки) після Києва та Одеси, де на той час було по 26 приватних колекцій. Далі за ними йшли Львів (5 колекцій), Катеринослав, Чернігів, Херсон, Сімферополь (по одній)" [14, с. 9].

Одними із перших українських колекціонерів та меценатів, що зацікавилися предметами східного мистецтва були Б. та В. Ханенкі. Інтерес до мистецтва

Сходу виявився у Б. Ханенка (1849 – 1917) на початку XX ст., коли він закінчив будівництво Музею мистецтв і працював над розширенням колекцій, звертаючись до відомих учених, антикварів, аукціоністів. Збірка далекосхідних пам'яток подружжя Ханенків лягла в основу найбільшої в Україні колекції китайського та японського мистецтв.

"На жаль, скупі архівні дані, які залишилися в архіві музею після революції та другої світової війни, не дозволяють достеменно встановити умови і обставини придбання окремих пам'яток…", – свідчить завідувач відділу Сходу Г. Біленко [1, с. 5]. Але деякі свідоцтва тих часів збереглися. З перебуванням Б. Ханенка в Манчжурії пов'язувала надходження до його колекції збірки японської ксилографії науковий співробітник музею П. Гудалова-Кульженко у своїй брошурі-довіднику до виставки 1928 р. [2, с. 5]. Архів музею також зберігає власноручний запис Б. Ханенка в описі східних речей про закупівлю в 1912 р. в Парижі на аукціоні готелю "Дрюо". Список засвідчує придбання аркушів відомих майстрів японської ксилографії: "Приобретены у K. Morita в Hotel Drouot в 1912 р.". [1, с. 6]. На жаль, зібрання київського музею постраждало під час Другої Світової війни і зараз збірка японської гравюри – близько 200 аркушів. Значну частину колекції складають роботи таких всесвітньо відомих майстрів як Кацушіка Хокусай (1760-1849), Утагава Хірошіге (1797–1858), Утагава Кунійоші (1797–1861), Утагава Кунісада (1786–1864), Торії Кійонага (1752–1815), Кікугава Ейдзан (1787–1867) та ін.

В архіві музею є свідчення придбання у Парижі відомої "ханенковської" колекції деталей художнього оздоблення самурайських мечів (близько 400 експонатів), а також аукціонні нотатки французькою мовою, вклеєні до рукопису "Записок" Б. Ханенка [1, с. 6]. Яскравим прикладом ювелірної майстерності "кінко" з колекції музею є цуба, створена одним із найвідоміших представників школи Нара Ясучіка Цутія (1670–1744) [13, с. 89].

З японської мініатюрної скульптури, що були привезені з Європи на початку XX ст. та придбані музеєм у окремих колекціонерів у 1960–1970-х роках, була сформована колекція нецке. Збірка містить серію нецке, що зображують зодіакальних тварин, жанрові сцени ("Самурай напідпитку") та ін. Окрему групу становлять так звані "божества щастя". Нецке з колекції музею відносяться переважно до першої половині XIX ст.

Музей в своїй виставкової діяльності до експозиції залучав не тільки експонати з фонду музею, а й з приватних колекцій, що зазначав у своєму звіті 1957 р., співробітник музею А. Крижицький. Зокрема серед творів живопису, мініатюрної скульптури, гравюри на дереві, порцеляни з фондів музею він згадував експонати з приватних колекцій М. Ткачук, І. Авдієвої та Ц. Крижанівської [6, с. 4].

На початку XX ст. із Парижу привозив японські гравюри і поет та живописець Максиміліан Волошин (1877-1932). Зібрана ним колекція демонструється в його домі-музеї у с. Коктебель (Крим, Україна).

Збірка Одеського музею західного та східного мистецтв, заснованого в 1923 р., формувалася на базі приватних колекцій, зібраних місцевим Комітетом охорони пам'яток мистецтва та старовини, а також надходжень з міського музею образотворчих мистецтв і кабінету історії мистецтв Новоросійського університету (нині – Одеський національний університет ім. І. Мечнікова). У наступні роки колекція поповнювалася за рахунок надходжень з Державного Ермітажу, Київського музею західного і східного мистецтва, Державного музею образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна.

У колекції музею з 1947 р. зберігається альбом японської гравюри укійо-е, що містить 104 аркуша періоду Мейджі, привезений з Європи на початку XX століття і придбаний музеєм у одеської родини Шевельових. Частина з них належить таким майстрам японської ксилографії як Тойохара Кунічіка, Йєсю Чіканобу, Огата Гекко та присвячена зображенню красунь, що в Японії склалося в окремий жанр – біджін-га.

Цікавий факт розповіла співробітник музею, завідувач відділу мистецтва країн сходу, мистецтвознавець О. Шелестова про "відкриття" в фондах музею двох ранніх гравюр Кітагави Утамаро, які, як виявилось, були визнані рідкісними навіть в самій Японії. Художник і мистецтвознавець Олег Соколов (1919–1990), що в ті часи працював у музеї, пам'ятав, що музеєм у 1951 р. було придбано через Облкнігторг дві гравюри з алегоричним зображенням птахів на деревах - солов'я, горобця, дятла та гірської синиці, що символізують права чайних будиночків старого Едо. Ці гравюри із "Книги птахів" були виконані в ті часи, коли Утамаро носив ще им'я Нобуйосі і був учнем Торіяма Секіена. Про ці знахідки у 1972 році писали як газети Радянського Союзу, так і японська "Асахі Сімбун".

У 1967 р. відбулись перші збори Одеського міського відділення товариства дружби "СРСР – Японія", постійними діячами якого з питань культурних зв'язків були О. Шелестова та О. Соколов, а Одеса і Йокогама стали містами-побратимами. Одеські митці у ті роки мали унікальні можливості безпосередніх контактів з представниками японської культури, які доставляли в Україну літературу з японського мистецтва та прекрасні художні видання і альбоми. Так, одним з членів "Клубу імені Чурльоніса", засновником якого був О. Соколов, став японський композитор Ічиро Като, який, зацікавившись колекцією японських гравюр, надіслав Одеському музею монографію що до творчості Утамаро, завдяки чому О. Соколов і зробив своє "відкриття" атрибуцією гравюр з фонду музею. Контакти з представниками японської культури, численні виставки японського мистецтва, ініційовані спільними зусиллями, мали великий вплив на розвиток інтересу до мистецтва Сходу серед українських мистців, мистецтвознавців та відвідувачів виставкових закладів Одеси.

Перші згадки про далекосхідні артефакти у Харкові містяться у низці статей професора Харківського університету, доктора географії, ботаніка та мандрівника А. Краснова (1862–1914). Вчений писав про збірку географічного кабінету Харківського університету. В його публікаціях йде мова про загибель музею, колись пожертвуваного г. Гогунцовим курській громадській бібліотеці, в наслідок чого етнографічна частина його дісталася географічному кабінету Харківського університету. А. Краснов дав докладний опис збірки, частину якої складали релігійні предмети Далекого сходу. "На додаток до пантеону китайських божеств, що зберігаються у вигляді дрібних фігурок у шафах... невелика японська буддийська божниця" [3, с. 5]. До складу колекції також входили предмети побуту китайських селян і чиновників, надруковані ієрогліфами рахунки, договори, книги, китайській одяг чиновників різних рангів, знаки відмінності, парасольки, кістки і карти для азартних ігор, представлено "зброю усіх етапів її еволюції, починаючи від луків і до японської системи рушниць" [4, с. 4], грошові знаки (монети, китайські асигнації і японські кредитки). А. Краснов у статті висловлювався за злиття етнографічної колекції Гогунцова з колекцією міського художньо-промислового музею (що в подальшому і відбулося) і вказав на те, що у Харківському міському музеї "є дуже повна колекція, яка ілюструє дореформену Японію" [4, с. 4]. На жаль, подальша інформація про колекцію міського музею після розформування у січні

1920 р. не простежується [7, с. 43]. Велика частина музейної збірки Харківського художнього музею, який став спадкоємцем цих колекцій, як і більшість архівних документів, було втрачено під час Другої Світової війни. Згідно архівних описів музею, з довоєнних артефактів далекосхідного мистецтва в фондах залишилися бронзові статуетки з буддистською символікою, курильниці, предмети побуту – вази, блюда (порцелян), чайники (теракота) та ін. Ця невеличка збірка з післявоєнних років поступово поповнювалась, у тому разі завдяки приватним пожертвуванням.

У переліку виставок, що музей організував останнім часом значиться чимало виставок японського мистецтва, експозиції яких були сформовані як за рахунок фондів музею – "Культура Японії" та "Шлях воїна. Японська ксилографія кінця XIX – початку XX ст." (2011), так і завдяки залученню приватних збірок – "Країна Аматерасу" (з колекції Юрія Сапронова, (114 предметів, 2006), та "47 вірних васалів" (42 предмета, 2011) і колекцій інших музейних закладів – "Японська ксилографія" (з фондів Національного художнього музею, 2009).

Невелика, але цікава колекція японського мистецтва розташувалась у Китайському палаці музею-заповіднику "Золочівський замок", який з 21 травня 2004 р. працює як Музей східних культур.

Джерела надходження предметів мистецтва Далекого сходу до колекції музею були різні: як речі прийняті у дар від приватних осіб, так і конфісковані митницею чи органами внутрішніх справ. Суттєвим поповненням фондів стала скандально відома колекція Островерхова[1], а також передача на постійне збереження до фондів галереї цілої низки експонатів з Державного Музею народів Сходу у Москві. Окрім того, протягом всього часу існування галереї, комісією по закупівлі постійно проводились закупи експонатів, пов'язаних з Сходом, які мали художню та історичну цінність [9, с. 121–125].

У музеї Східних культур діють постійні експозиції: "Мистецтво Китаю та Японії", де представлено зразки кераміки Сацума, Кутані та Аріта (по назвам порту, звідки відправляли продукцію); невелика колекція малої пластики – нецке і інро; лаки; самурайський меч у піхвах зі слонової кістки; 10 гравюр Укійо-е Утагава Кунісада (1786–1864) [10, с. 12–13].

У 2010 р. колекція японського мистецтва у Китайському палаці поповнилась новими експонатами – подарунками харківського колекціонера та мецената Олександра Фельдмана (нар. 1960). Вперше в історії музею експонуються окімоно, меч катана та цуби [10, с. 16]. До речи, це не перше поповнення державних фондів з приватних колекцій: у 2005 р. О. Фельдманом було передано Харківському художньому музею збірку окімоно та японської ксилографії, а у 2006 р. – окімоно і цуб. Колекцією окімоно від мецената у 2009 р. поповнилася і далекосхідна колекція Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенко.

Останнім часом загальну картину українського фонду східного мистецтва суттєво доповнює приватне колекціонування, яке не тільки створює новий

[1] (Прим. автора): саме мистецька збірка Миколи Островерхова стала останнім великим надходженням у колекцію Львівської картинної галереї. Більшість дослідників сходяться на думці, що початком колекції Островерхова, сина російського генерала, що мав тісні зв'язки з КДБ, стали речі родини Шепаровичів і Кузьмовичів, які залишились у будинку на момент його вселення. Поповнення збірки здійснювалося аморальними методами. Куплені за безцінь, забрані погрозами чи просто вкрадені речі зі старих квартир, із закритих та діючих храмів, кладовищ, бібліотек, музеїв. До речі, японські гравюри та книжки – з Національного музею та приватної книгозбірні Митрополита Шептицького. (За матеріалами газети "Вільна Україна").

культурний формат, що забезпечує доступ до рідкісних предметів мистецтва, а й впроваджує нові духовно-ціннісні пріоритети в суспільстві. Зосередивши свій інтерес на мистецтві далекосхідних країн, в першу чергу Японії, харківський колекціонер О. Фельдман, про якого ми вже згадували вище, є яскравим прикладом цього процесу. Візитна картка його зібрання – окімоно, мініатюрні японські скульптури, виготовлені з дерева, бронзи або кістки. "Зібрана Олександром Фельдманом колекція окімоно сьогодні є однією з найбільш представницьких збірок в Європі та привертає увагу як фахівців, так і шанувальників мистецтва. Колекція містить понад 300 творів мініатюрної пластики, що представляють розвиток окімоно від декоративного мистецтва до станкової скульптури. Окрему частину колекції складають твори з бронзи", – повідомляє куратор виставки японського мистецтва "Зі Сходу на Захід" сходознавець С. Рибалко [11, с. 24].

Однією з потужних колекцій японської мініатюрної пластики в Україні володіє відомий громадський діяч Борис Філатов (нар. 1972). Восени 2015 р. у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків відкрилася виставка японського мистецтва "Макіе та нецке. Краса японського лаку та нецке". Виставка, одним із організаторів якої виступило Посольства Японії в Україні, вперше відкрила українській публіці вишукану і самобутню красу традиційного японського мистецтва розпису по лаку макіе, представленого раритетними творами з приватних зібрань Японії, а мініатюрна скульптура нецке – з колекції Б. Філатова. Збірка, що формувалася протягом останніх 10 р. містить нецке відомих майстрів періоду Едо (1615–1868), таких як Тойомаса, Отоман, Саншьо та Міцухіро, роботи яких доволі рідко зустрічаються зараз навіть у Японії [8, с. 15].

Унікальну колекцію японських ляльок було представлено восени 2016 р. в Одеському музеї західного і східного мистецтв. Полтавські колекціонери Валерій Бондаренко (нар. 1973) та Олексій Нужний (нар. 1976) надали для експозиції збірку японської традиційної ляльки XVIII, XIX, першої пол. XX століття. Колекція репрезентує різні типи ляльок та техніки їх виготовлення.

Розвиток українсько-японських культурних зв'язків, що отримали новий імпульс з набуттям Україною у 1991 р. статусу незалежності, справляє позитивний вплив на формування українського фонду японського мистецтва. Відкриття японського посольства і діяльність його працівників сприяли поповненню музейних колекцій. Так, колекція японської гравюри укійо-е була подарована Посольством Японії в Україні Національному художньому музею України в 1997 р. Частина робіт за угодою з Посольством у 1998–1999 рр. була передана до інших українських музеїв – Національному музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Полтавському художньому музею, Севастопольському художньому музею. Сьогодні в музеї зберігаються 167 творів майстрів школи Утаґава – однієї з найвідоміших та впливових шкіл укійо-е в Японії XIX ст. Завдяки діяльності Посольства Японії в Україні відбулася передача в дар Національному музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенко у 2002 р. колекції каліграфії (26 творів) Рюсекі Морімото (нар.1940), засновника школи "Хокусін Седокай" у місті Осака.

Таким чином, можна стверджувати, що наприкінці XX – початку XXI ст. відбувається суттєве пожвавлення у колекціонуванні та експонуванні японського мистецтва як у державному, так і в приватному секторі. Учасниками цього процесу виступають музейні заклади, приватні особи, посольство Японії в Україні, громадські діячі.

Підсумовуючи, зазначимо, що приватні колекції японського мистецтва, зібрані українськими меценатами, художниками, промисловцями наприкінці XIX – початку XX ст., лягли в основу державних музейних колекцій східного мистецтва. Виявлено, що збірки японського мистецтва, що дають уявлення про багатошаровість японської культури, сформовані у Національному музеї мистецтв ім. Б. і В. Ханенків, Одеському музеї західного і східного мистецтв, Китайському палаці "Золочівського замку". З набуттям у 1991 р. Україною статуту незалежності спостерігається як оновлення контактів з Посольством Японії в Україні, яке приймає безпосередню участь в поповненні музейних збірок, так і поширення сектору приватного колекціонування (О. Фельдман, Б. Філатов та ін.). Якщо ранній період колекціонування проходив під визначним впливом європейського японізму, що обумовило вибір предметів колекціонування – укійо-е, нецке, інро, елементи зброї, кераміка, порцеляна, бронза, то сучасний інтерес колекціонерів змістився на нові жанри – окімоно, японські ляльки. Простежено, що як традиційні, так і новітні для України галузі колекціонування у приватному секторі відзначаються наявністю рідкісних високоякісних взірців, відкритістю широкому загалу через організації виставок і суттєво доповнюють загальну картину японського мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Біленко Г.* До історії створення відділу східного мистецтва музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків / Г. Біленко // Ханенківські читання. Матеріали науково-практичної конференції. Вип. 5. – Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. – Київ : Кий, 2003. – С. 5–17.

2. *Гудалова-Кульженко П.А.* Японська гравюра на виставці мистецтва Далекого Сходу / П. А. Гудалова-Кульженко // Київ : Видання Музею Мистецтв ВУАН, 1928. – с. 5.

3. *Краснов А. Н.* Коллекция г. Гогунцова в Географическом кабинете Харьковского университета / А. Н. Краснов // Южный Край, 4 января, № 10184, Х-в. – 1911. – С. 5.

4. *Краснов А. Н.* Коллекция Гогунцова в харьковском университете (окончание) / А.Н. Краснов // Южный Край, 16 января, № 10194, Х-в. – 1911. – С. 4.

5. *Краснов А.Н.* Этнографическая коллекция г. Гогунцова в харьков. Университете / А.Н. Краснов // Южный Край, 20 ноября, № 10147, Х-в. – 1910. – С. 4.

6. *Крижицький А.В.* Рукопис. Каталог виставки японського мистецтва XVI–XX ст. / А.В. Крижицький // К.: Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків, 1957. – Дело № 26, єд. Хр. 175, опис № 2. – С. 4–9.

7. *Литовко Т. Ю.* Этнографическая коллекция А. Н. Краснова в Харьковском городском художественно-промышленном музее / Т. Ю. Литовко // Луньовські читання. Матеріали науково-практичних семінарів (2010-2014 рр.). – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. – С. 43–53.

8. Макіе та Нецке – краса японського лаку та нецке / Каталог до спеціальної виставки. Посольство Японії в Україні та Нац. Музей ім. Б. та В. Ханенків. Київ, 2015. – 42 с.

9. *Олійникова Т.* Китайський палац в комплексі музею-заповідника "Золочівський замок" – взірець моди на "шинуазері" у XVIII ст. в Європі / Т. Олійникова // Науковий збірник Львівської галереї мистецтв. Дослідження і матеріали. – 2008–

2009. – Вип. 2. – Львів : Центр Європи, 2011. – С. 118–125.

10. *Олійникова Т.* Мистецтво і культура Японії / Т. Олійникова // Китайський палац у комплексі музею-заповідника "Золочівський замок". Буклет. – Львів : Світ, 2009. – С. 12–17.

11. *Рибалко С.* Зі Сходу на Захід: японська мініатюрна пластика з колекції Олександра Фельдмана / С. Рибалко. – Харків : Фоліо, 2009. – 192 с.

12. *Рибалко С. Б.* Пам'ятки мистецтва Японії в музейних та приватних колекціях Харкова / С.Б. Рибалко // Японська культура: традиції та сучасність: тези доп. наук. конф. – Київ : Києво-Могилян. акад., 2005. – С. 14–16.

13. Східна колекція. Альбом-путівник. Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. – Київ : ТОВ "Вітал-Пресс", 2005. – 96 с.

14. *Федорук О.* Сонце сходить на Сході / О. Федорук // Зі Сходу на Захід: японська мініатюрна пластика з колекції Олександра Фельдмана, авт. С. Рибалко. – Харків : Фоліо, 2009 – С. 6–9.

15. *Шелестова О.* Клуб імені Чурльоніса в Одесі / О. Шелестова // Золоті ворота. Видання товариства зв'язків з українцями за межами України 2(8) – 1994. – С. 149–154.

16. *Rybalko S.* Japanese Fine Arts in Private and Museum Collections in Kharkiv, Ukraine / S. Rybalko // European Journal of Arts & Humanities. – London, 2013. – № 1. – P. 17–25.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

COLLECTIONS OF JAPANESE ART WORKS IN UKRAINE

Alla OZHOHA-MASLOVSKA

Art history,
Kharkov state academy of design and arts,
8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002
tel.*: +38(067)579 67 60; e-mail: allamaslovska@gmail.com*

The first Ukrainian collections of Japanese art were gathered by the Ukrainian Maecenases, artists and industrialists at the end of the XIX-th–beginning of the XX-th century. Those collections laid the foundation of the future state museum ones of the oriental art. The collections formation (the oriental ones, in particular) as well as the activity of prominent persons who pioneered and popularized a new, not studied at that time, art trend comprise one of the most burning topics of the art culture of Ukraine. Certain aspects of the above topic have been covered both by museum and research workers, such as G.Bilenko, T.Oliynukova, S.Rybalko, O.Fedoruk, O.Shelestova. Never-the-less, a holistic view of the Ukrainian collection forming process has not been worked out, yet.

It is the European Japonism that significantly influenced the early period of collecting. This can be traced to the genres and types of collections composition: a Japanese ukiyo-e xylograph, netske, some weaponry elements as well as to ceramic, porcelain and bronze works . Personalities of Kyiv Maecenases B. and V. Khanenko implement this tendency strikingly. It was their collection

that formed the basis of the stock of the oriental department of the Eastern-Western art museum, founded by them in 1919 (at present, it is the museum of fine arts, named after them). The museum owns a collection of Japanese prints (more than 200 pieces). A sizable part of the collection is taken up by the works of such world famous artists as Katsushika Hokusai (1760-1849), Hiroshige (1797-1858), Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), Torii Kyonaha (1752-1815) and others.

The tsuba and other elements of swords decoration (about 400 pieces), which constitute a considerable part of the collection, were also bought by the museum founder. The netsuke collection stems from the works, bought from individual collectors in the 60s-70s, those pieces originate from the miniature Japanese sculpture, brought from Europe at the beginning of the XX-th century.

M. Voloshin, a poet and artist, also used to bring Japanese prints from Paris in the same period . The collection, gathered by him, is on display in his home museum in the village of Koktebel'(the Crimea, Ukraine).

The prints stock brought at the beginning of the XX-th century, has also laid the foundation of Odessa Meacenases family of the Shevelyovs' collection, it was later handed over to the Odessa museum of Eastern-Western fine arts. A Japanese ukiyo-e prints album of the Meiji period displays the works of the following artists: Toyohara Kunichika (1835-1900), Yeshu Chikanobu (1838-1912), Ogata Gekko (1859-1920).

Among the sources of new arrivals from the Far East in the Chinese palace at Zolotchiv castle, which opened its Far East exposition in 2004, were the artifects, gathered by private collectors, affected by the all Europe enchantment with Japanese prints. The collection contains 10 Utagawa Kunisada's prints (1786-1864).

Ukraine's gaining its independence in 1991 greately strengthened the cultural links between the two countries. The Japanese embassy opening as well as the activity of its workers have enhanced the museums collections replenishing (eg. the Kyiv museum was presented with a Ryseki Marimoto's (1940) calligraphy collection. He was the founder of the Khokysin Sedokai school in Osaka.

The process of the Ukraine's society democratization as well as its transition to a market economy have opened up new options for private collectors. At first, their attention centered round the traditional, for European collectors, Japanese works of art such as netske, inro, prints, weapons but, gradually, their attention has shifted to new trends of collecting: okimono, Japanese dolls. In general, private sector collecting in Ukraine, both its traditional and new braches including, comprises rare, high-quality art works. Today, private collections of Japanese art are open for the public at exhibitions, considerably adding up to a general view of Japanese artistic works panorama. The most worthwhile mentioning are the well-known, impressive private collections of carved miniature sculpture and inro of Yu.Sapronov and O.Feldman (Kharkiv), B.Filatov (Dnipro), collections of traditional dolls of the XVIII-th–the first half of the XX-th century of V. Bondarenko and O. Nuzhniy (Poltava).

Keywords: Japanese art, Japanese art collections in Ukraine, private collecting of Japanese art, Japonism.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 297–303
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 297–303

ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

УДК 781.1:37.013](477)(091)

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ В УКРАЇНІ: ДУХОВНІ ВИМІРИ

Лілія ПРОЦІВ

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка,
кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва,
вул. Медова, буд. 3, кв. 190, м. Тернопіль, Україна 46008
тел.: 067-68-47-056; e-mail: LilijaB@ukr.net

Розглянуто основні ознаки історії розвитку людської цивілізації як метаісторії, обґрунтовано погляд на історію музично-педагогічної думки та освіти в Україні як метаісторію. З'ясовано, що змістом історії музичної педагогіки в Україні є наскрізні інваріантні структури, духовні константи, породжені силою філософської та художньої думки, мовою музичних знаків як особливою формою мистецького буття, наявність яких і є ознакою метаісторії.

Ключові слова: історія музичної педагогіки, метаісторія, духовні константи, музична культура, історичний розвиток, музично-педагогічна думка.

Історія музичної педагогіки – галузь знань, яка акумулює, фіксує та транслює творчий досвід, сформовані етичні та естетичні ідеали тієї чи іншої доби. Предмет вивчення історії вітчизняної музичної педагогіки є багатокомпонентним. Він охоплює загальну історію (оскільки всі процеси відбуваються безпосередньо в руслі історичних подій) та історію педагогіки (адже музична педагогіка є її невід'ємною складовою). Необхідно враховувати також специфіку музичної педагогіки як педагогіки смислів, цінностей, основним змістом якої є постійні величини духовної культури людства. Мистецтво, в тім числі музика, значно розширює коло пізнавальних можливостей людини. Поряд із раціонально-логічною, науковою сферою пізнання тут задіяні художньо-образна, а також позараціональні, позасвідомі (підсвідоме, надсвідоме) форми пізнання. Дослідження історії української музичної педагогіки передбачає також врахування таких особливостей характеру українців, як глибока духовність, релігійність, емоційність, кордоцентризм, яскравим виявом яких стала українська народна творчість, а також розвиток філософської та науково-педагогічної думки у спадщині Г. Сковороди, І. Вишенського, Ф. Прокоповича, М. Дилецького; членів "Руської трійці" І. Франка, І. Огієнка; музична творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, згодом М. Лисенка, М. Лентовича, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Барвінського та інших представників української музичної культури.

© Лілія Проців, 2016

Науково-технічний прогрес, ідеї глобалізації, які нівелюють цінність людської особистості, призвели до того, що від людини "сьогодні залежать не тільки форма та якість буття, а й саме буття як таке" [4].

Сучасні зміни в гуманітарній сфері призвели до переосмислення ієрархії рівнів буття людини, а отже, і способів його осягнення, визнання неспроможності традиційних форм мислення, вичерпування можливостей методологоцентризму щодо "смисложиттєвого усвідомлення сущого". Що повинно стояти в основі пізнання: Логос чи Софійність? Для сучасного методологічного мислення стало характерним заперечення лінійного детермінізму, відхід від традиційної гносеології, зорієнтованість на пошук нових вимірів пізнання.

Теоретичні основи мистецької освіти досліджено у працях Л. Масол, С. Миропольської, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Шевнюк, О. Щолокової. Історія музичної педагогіки простежується в наукових роботах В. Адіщева, С. Горбенка, С. Михайличенка, О. Ніколаєвої, О. Ростовського, С. Уланової, В. Черкасова, В. Шульгіної, музикознавців Т. Булат, Б. Сюти, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, З. Лиська, А. Ольховського, С. Павлишин, Т. Філенка, О. Шреєр-Ткаченко та інших. Проте чисельність наукових робіт все ж засвідчує, що історія вітчизняної музичної педагогіки у вимірі метаісторії, як одного з типів історичного буття, окремо не розглядали, що й зумовило вибір теми дослідження.

Мета статті – обґрунтувати історію української музичної педагогіки як метаісторії, основним змістом якої є незмінні структури, постійні духовні величини історичного розвитку людства.

Зокрема, І. Крип'якевич стверджував, що історія – це наука і знання про духовний розвиток людства. Сучасний український філософ С. Кримський в обґрунтуванні концепції розвитку історії вказує на те, що саме від ходу історичного розвитку людської цивілізації залежить доля людства, оскільки історія є відображенням багатовимірності та безмежності людського буття: "Історія є біографією духу і звершенням суду над людством чи шляхом до спасіння…" [4, с. 241]. Їй притаманні еволюційні, революційні, прогресивні та регресивні процеси. Вона містить епохи становлення людського Духу, Свободи, однак і поневолення, рабства, нищення, формування традицій та новацій. Історія наповнена зрадою, брязкотом зброї, слізьми, а також вірою, звитягою, мужністю, жертовністю, тобто величчю людського духу та стійкості. Усі перипетії історичного розвитку увійшли в долю українців і знайшли відображення в народному епосі: "Трагічні події й катастрофи, що падали на голову нашому народові, запалили його душу сильними емоціями і разом із гнівом викресали з неї вогонь поетичної творчости, в якій він шукав собі розради в страшному тогочасному та сили... на майбутнє" [3, с. 17].

Подальше вивчення історії вітчизняної музично-педагогічної думки засвідчує, що "горизонтальний вимір" не завжди спроможний відобразити становлення та еволюцію людського духу, героїзму, стійкості, та водночас людяності й добра, тобто незмінних, абсолютних цінностей, "духовних констант людства". Вони формуються та розвиваються не стільки в лінійному напрямі – від однієї історичної формації до іншої, скільки завдяки осягненню абсолютних духовних величин людства – таких, як Віра, Любов, Істина, Добро, Краса. Основними цінностями історичного розвитку є незмінні величини, "інваріантні" складові історії, що зберігаються і збагачуються упродовж плину історії. Саме ця ціннісна вертикаль є критерієм, за яким визначають історичні періоди (педагогічні та музично-педагогічні парадигми). Історичний

процес отримує два виміри, свого роду систему координат – горизонталь часу та вертикаль духу. Отже, історія може рухатися *"вперед"*, *"назад"* і *"вгору"* до цінностей – критеріїв, "що керують порівнянням часів" [4, с. 259].

За таких умов історія набуває рис метаісторії. Вона передбачає вивчення не того, що є минучим, змінним, а того, що зберігається і транслюється упродовж розвитку цивілізації через культурні архетипи ("інваріантні структури"), найвищі цінності людського буття. Вони "утверджують людину у її прагненні до безкінечного" [4, с. 259].

До таких інваріантних структур, наповнених животворним духом, у яких втілилися прагнення українців до безкінечного, є українські музичні духовно-релігійні традиції, виявом яких передусім є церковний спів. Він акумулював староєврейські, сирійські, візантійські, грецько-болгарські піснеспіви, а після поширення в Україні зазнав інтонаційного впливу українського народного мелосу. Отже, національна свідомість українців знайшла відображення в духовно-релігійній творчості і посилила містичну дію літургійного обряду. "Спів є крім того пречудовим символом молитви, бо так як у співі голос раз підноситься до високих тонів, то знову знижається до низьких, – так і в молитві: Душа, стоячи перед Всевишнім, раз підноситься до неба актами надії чи любови, то знову понижає себе до покірного визнання гріхів і каяння за них. Як у співі мелодія розходиться на всі сторони і наче хотіла б обняти вселенну, так і в молитві душа людини розширяється на весь світ, щоби любовію ближнього обняти всіх братів" [8, с. 3]. Тож, якщо українська народна творчість, зокрема музичний епос є "співаною історією нашого народу" [3, с. 18], то український церковний спів є "співаною молитвою" [8, с. 2].

Беззаперечним свідченням історії української педагогічної думки як метаісторії є філософська спадщина Григорія Сковороди, яка з плином часу не те, що залишається незмінною величиною, але й відкриває дослідникам нові глибини самопізнання, таємниці світобудови, стосунків людини з Богом. Як стверджує німецька дослідниця Елізабет фон Ердман, думки Г. Сковороди формуються на "сталому трансфері між текстом і життям. Текст (Бібілія) та правила його розуміння перетворюються на модель життя та світу, а життя та світ повсякчас перебігають у цей текст" [7, с. 433].

В основі "вічної педагогіки" Г. Сковороди – принцип софійності буття який означає досягнення наперед визначеної гармонії між людиною та навколишнім світом і самим собою. І гармонія ця криється в "розмаїтій Божій Премудрості". Сутність людини Г. Сковорода завжди шукав тільки в "царстві духа". Що ж стосується музично-педагогічної думки, то основні засади герменевтики Г. Сковороди стають засадничими в сучасному музично-інтерпретаційному процесі.

Разом з інваріантними структурами стійкість в історичному часі мають етнічні утворення, політичні структури демократії, цінності загальнокультурної моралі (трійця Істини, Добра та Краси). До незмінних структур, наскрізних в історичному часі, належать і такі сюжети, як збіг, схожість певних "духовних епох" в історії людства ("синхронне доповнення до діахронного руху"), що визначає їх метаісторичність.

Ілюстрацією складної історичної драматургії в історії вітчизняної музично-педагогічної думки може слугувати творчість М. Дилецького, яку на рівні з партесними концертами та Богогласником можна вважати культурно-мистецьким феноменом, вершиною українського музичного бароко. Як стверджував О. Кошиць, "Граматику мусикійську" (1670 року) він створив у той період, коли європейська музична культура уже збагатилася творчістю Палестрини та Орландо Лассо, проте

ще не народилися Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель. У європейській музичній творчості тоді панувала система гексакордів, поняття мажору та мінору остаточно не утвердилося, а гармонічна система була тільки в передчутті. У цей час М. Дилецький свідомо застосовував мажор та мінор, подав точні правила побудови акордів, голосоведення, чітке визначення неясної ще тоді фуги, впритул наблизився до теорії темперації, яка остаточно утвердилася в європейській музичній практиці у творчості Й. С. Баха [3].

Яскравого синхронного характеру набула наукова та творча діяльність українських учених-музикологів та педагогів Б. Яворського та З. Лиська. В теоретичних працях вони порушили філософсько-естетичні, етичні, акустичні аспекти існування музики як виду мистецтва. Вчені зробили висновки, які збігаються і доповнюють вчення один одного. Проте якщо теорія ладового ритму В. Яворського після тривалого замовчування все ж визнана науковою спільною, то рукописна праця З. Лиська досі залишається малодослідженою сторінкою історії української музичної педагогіки.

Історики засвідчують закономірність, згідно з якою явища та процеси, що виявляються на первісних етапах розвитку людської спільноти, знайдуть своє продовження та будуть розвинені на його пізніх етапах у панівній формі. Особливо виразно "ранній характер майбутнього" виявляється в мистецтві, де за кожним словом стоїть праслово, за кожним образом – праобраз, в якому криється "символічне прозріння майбутнього" [4, с. 262] (Кримський, 2008: 262). Найвиразніше воно проявляється в міфологічній формі пізнання дійсності. Міф є тут первісним зразком, позачасовою формою, праобразом буття. Одним із проявів "зустрічі минулого з прийдешнім" – це первісний синкретизм, властивий архаїчній культурі, у співставленні зі сучасними інтегративними процесами в мистецькій освіті, гуманітарному середовищі загалом.

Збагачення майбутнього полягає у поверненні в минуле. Звідси – інтуїтивний потяг до музики минулих часів, в якій ми слухаємо не тільки прекрасне, а й тягнемося до Духа тих творів, де відчутна більша його присутність (прекрасне як відображення Божественного). Саме тому наші постійні пошуки та устремління до нового – зорієнтовані в минуле. Натомість у сучасній творчості музику розглянуто як "високоорганізовану звуковисотну стихія, спрямовану в енергетичне русло сучасності". Сьогодні, як і в бутті людини, так і в музиці (за незначним винятком) відсутній Дух. Є енергетика (в кращих зразках), проте вона не осяяна Духом [5].

У середині XIX століття українська громадськість, наповнена новим романтичним піднесенням, спрямувала всі зусилля на те, щоб сприйняти й оцінити культурні надбання минулих століть. Народна творчість, яка до того часу була майже забутою, раптом піднялась як найвищий тип мистецтва. Прийшло усвідомлення, що вона забезпечить українському народові гідне місце серед інших народів. Відбувся поштовх і творчий досвід багатьох поколінь увійшов у нову свідомість, у нову культуру українців. Значно зросла дидактична роль народної творчості від безпосереднього її вивчення у шкільництві до створення національних композиторських та виконавських шкіл. Символом національно-мистецького відродження в Галичині стала діяльність "Руської трійці", "перемишльської школи", в Наддніпрянській Україні – організація Кирило-Мефодіївського товариства, творчість М. Лисенка.

Творчість представників "перемишльської школи" належить до періоду раннього романтизму й акумулює усі його ознаки, зокрема пріоритет інтонації як у світських, так і у церковних жанрах, суб'єктивність художнього вислову,

особлива система виразових засобів, загострена увага до музичного фольклору. Схильність до етнографізму в цей період є характерною не тільки для музики, але й інших видів мистецтва – поезії, театру, літератури, живопису, ужиткового мистецтва. Надзвичайно великого значення надавали свідченням оригінальності та неповторності власної мистецької традиції, втіленню патріотичних ідей, пробудженню самосвідомості українців. Усі ознаки вказують на те, що саме в цей період закладали основи української професійної музики, формувалися ті риси національного музичного стилю, які згодом будуть розвинуті у творчості галицьких композиторів – С. Людкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, М. Колесси та інших [1, с. 56]. Закономірним є і той факт, що в середині XIX століття в Україні відбувається становлення наукової фольклористики, національного театру порушено питання про розвиток української розмовної мови, виборюється право на її існування. Організація творчих та фольклорних експедицій, широка публікація їх матеріалів були пройняті ідеєю національного творення.

"Перемишльська школа" в особі її найяскравіших представників М. Вербицького та І. Лаврівського, позначена творчістю Д. Бортнянського, стала важливим свідченням тяглості та неперервності національних українських мистецьких традицій, ланкою, яка поєднала класицистів з епохою М. Лисенка.

Музичну мову М. Лисенка можна впевнено назвати національною, оскільки творчість видатного українського композитора не тільки збігалася з періодом становлення української нації, як політичної, усвідомлення єдності народу, але й стала чинником її творення [2, с. 58]. Взявши за основу народну музичну творчість, М. Лисенко не пішов шляхом простого наслідування фольклорних джерел, а розвинув "глибинні принципи етномузичної інтонаційності", її оригінальні зразки [2, с. 66]. "Музична мова Лисенка як перша справжня національна музично-семіотична система стала рубежем, що відділив могутній пласт т. зв. "передстилю" в українській музиці (період становлення давньоукраїнської музичної мови, який завершується творчістю Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя), означив параметри власне стилю, розвинутого спадкоємцями Лисенка і передбачив ознаки мета- чи надстилю..." [2, с. 59].

Окрім осягнення інваріантних структур історії, риси метаісторії проявляються нині також в актуалізації ролі "первинних колективів" та спільнот (сім'ї, громади, конфесійних об'єднань, нації), які є наскрізними, постійними структурами в розвитку історії і мають здатність до відновлення ("реставрації"). Важко переоцінити роль сім'ї, родини, традиційних народних цінностей у становленні особистості людини. Сьогодні актуалізується роль сім'ї, причому не тільки горизонталь стосунків у межах одного-двох поколінь, а й вертикаль духовного досвіду, здобутого та збереженого родиною упродовж багатьох поколінь. Об'єктом української музично-педагогічної історії як метаісторії постає феномен династій – творчих, наукових, педагогічних, а саме: Крушельницьких, Барвінських, Нижанківських, Рудницьких, Колессів, Лисенків, Старицьких, Ревуцьких та інших, зі сплетіння яких творилась і продовжує свій розвиток українська духовна культура.

Внутрішнім призначенням будь-якого історичного (музично-історичного, історико-педагогічного) процесу як метаісторії є людяність. Незмінні структури входять у розвиток особистості та визначають її. Відбувається відображення історії в долі людини, згортання історії в долю особистості. За таких умов історія постає як "хроноструктура" людської долі, пасіонарний процес розвитку людської особистості та здійснення її покликань [4, с. 267]. Прикладом цього може слугувати життєвий та творчий шлях українських педагогів-митців, які розділили долю свого народу, її злети і падіння та реалізували свою духовнотворчу місію.

Отже, усе вищезазначене дає підстави стверджувати, що історії музичної педагогіки в Україні притаманні риси, які визначають її метаісторичність. Ціннісну вертикаль в історії української музично-педагогічної думки та освітньої практики упродовж тривалого історичного розвитку забезпечує тісний зв'язок з музичними духовно-релігійними традиціями. Метаісторичний підхід значно розширює можливості традиційної методології та поглиблює виміри пізнання, дає можливість трактувати перебіг історичного (історично-педагогічного, музично-педагогічного) розвитку як процес становлення особистості ("сходження до своєї сутності"), що є вищим смислом історії. Він втілює філософський рівень пізнання, який поєднує аксіологічний, антропологічний, культурологічний, синергетичний підходи, а також передбачає застосування методів компаративістики, "педагогічної" та "творчої" біографій, "духовної вертикалі", нової ціннісної системи координат в осягненні музично-педагогічного досвіду минулого.

Стаття не вичерпує усіх аспектів обґрунтування історії розвитку вітчизняної музично-педагогічної думки та музично-освітньої практики як метаісторії, а вказує лише на постановку проблеми, напрям подальших досліджень автора. Тема потребує поглибленого вивчення музично-історичних, історико-педагогічних процесів в Україні, національно-ментальних основ української музичної педагогіки.

Список використаної літератури

1. *Кияновська Л.* Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000.
2. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000
3. *Кошиць О.* Про українську пісню й музику. – Київ, 1993.
4. *Кримський С.* Під сигнатурою Софії. – Київ, 2008.
5. *Лещук Л.* Неоціненний скарб. Український церковний спів як феномен духовної культури. – Львів, 2012.
6. *Проців Л.* Історія музичної педагогіки в Україні. – Тернопіль, 2013.
7. *Ушкалов Л.* Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. – Київ, 2007.
8. *Шептицький А.* Про церковний спів. – Львів, 2001.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

THE HISTORY OF MUSIC PEDAGOGY IN UKRAINE: SPIRITUAL DIMENSIONS

Lilija PROTSIV

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Department of Arts, the Chair of music studies and methods of music art,
3/190 Medova Str., Ternopil, Ukrain, 46008
tel:. 067-68-47-056; e-mail: LilijaB@ukr.net

The article deals with the main features of the history of human civilization as metahistory, the view on the history of music and pedagogical thought and education in Ukraine as metahistory is grounded. It is found out that invariant cross-cutting structures, spiritual constants generated

by the power of philosophical and artistic thought, language of musical signs as a special form of artistic life are the content of the history of musical education in Ukraine.

The course of historical development shows that the horizontal dimension is not always able to reflect the evolution of the human spirit, which takes place not only in a linear direction – from one historical formation (artistic style, pedagogical paradigm) to another, but in consequence of the comprehension of absolute spiritual values – Faith, Love, Truth, Goodness and Beauty. This valuable hierarchy is the criterion by which the historical periods, educational, musical and pedagogical paradigms are defined. Historical (musical and historical, historical and educational) process receives two dimensions – horizontal of time and vertical of spirit. Ukrainian folk art, especially folk music belong to these spiritual constants. All the vicissitudes of historical development entered the Ukrainian destiny and are reflected in the national epic.

Sacred music including a Ukrainian church singing, which has ancient history is unchanged vivifying force in musical history. It absorbed the Jewish, Syrian, Greek spiritual and musical traditions and later under the influence of Ukrainian folk melodies it became the reflection of religious aspirations and feelings of Ukrainians and their mediator in communion with God.

There are the following subjects as coincidence, the similarity of certain "spiritual epochs" in history belonging to unchanging structures which are continuous in historical time. An illustration of such "synchronous" drama in the history of Soviet musical and pedagogical thought is creative and theoretical legacy of M. Diletsky who was in his musical thinking ahead of the representatives of Western polyphonic school and came close to the theory of temperament, which finally established itself in musical practice in the work of J. S. Bach.

A pattern according to which the phenomena and processes that occur at initial stages of development is a sign of history as metahistory and they find their continuation in the later stages in the dominant form. Enriching of the future means to return to the past. Hence there is our desire for music of the past, in which we hear not only beautiful essence but also strive for the presence of Spirit as a reflection of the Divine.

In the history of Ukrainian musical and pedagogical thought this pattern is also appeared in the actualization of folk art that has been almost forgotten, and suddenly manifested as the highest type of art. There was an impulse and a creative experience of many generations has entered into a new consciousness, a new Ukrainian culture. The creative work of Lysenko, who outlined the parameters of national musical style and predicted the signs of megastyle became an artistic embodiment of populism.

The features of metahistory are also manifested in actualization of the role of "primary groups" and communities. Today the role of the family is updated, not only horizontal relationships within one or two generations, but vertical spiritual lessons learned and saved by the family for many generations. The OBJECT of Ukrainian musical and educational history as metahistory is the phenomenon of creative, educational, scientific dynasties, namely the Krushelnytsky, Barvinsky, Nyzhankivskyi, Kolessa, Lysenko, Revutsky and other families which created and are going on their spiritual development of Ukrainian music culture.

Thus, the history of musical pedagogy in Ukraine has all the features of metahistory as the immutable structures, spiritual constants of mankind development which have not lost their significance for the historical development are the object of its study. Metahistorical approach makes it possible to interpret the course of historical musical teaching as a process of spiritual development of personality, "climb to its essence", which is the highest sense of history.

Keywords: history of music pedagogy, metahistory, spiritual constants, musical culture, historical development, musical and pedagogical thought.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 304–310
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 304–310

УДК 793:37.011.3]-053.2

РИТМОПЛАСТИКА ТА РУХОВІ ІГРИ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОГО І ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Галина ДИКА

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008

Подано історичний дискурс основних векторів пошуків авторів різних національних шкіл та генерацій у галузі використання ритмопластики та рухливих ігор у процесі викладання музики. Дано чітку класифікацію взаємозв'язку форм і методів рухово-пластичних вправ з розвитком здібностей і якостей, необхідних для успішного музичного виховання, їх результативності у напрямах розвитку музикальності, рухових і дихальних навичок та вмінь, творчих здібностей, випрацювання необхідних психологічних якостей виконавця, соціо-комунікативних та моральних якостей учнів.

Ключові слова: системи музичного виховання, ритмопластика, фольклорні ігрові методи.

Суттєвими напрямами у системі музичного виховання учня є такі, котрі формують яскраву особистість, сприяють активному розвитку дитини. У системі музичного виховання сучасності вивчають, переосмислюють та застосовують напрацювання провідних теоретиків цієї галузі різних країн Європи, а також надбання попередніх поколінь дослідників. Нерідко в нових соціокультурних умовах набувають новітнього звучання методи, до яких зверталися діячі різних напрямів педагогіки, різних країн та генерацій. Саме до таких належить аспект переосмислення ритмопластики та рухливих ігор як складової педагогічного комплексу різних дисциплін та освітньо-виховних систем.

Мета статті – розглянути творчі підходи авторів різних національних шкіл та генерацій у галузі використання ритмопластики та рухових ігор у процесі викладання музики.

Поняття ритмопластики є надзвичайно широким. Витоки ритмічної гімнастики беруть початок з традицій античної Греції та Стародавньої Індії, де високо цінувалося поєднання двох ключових її компонентів: гімнастики та ритмічного танцю. Саме вони були покладені в основу спеціальних (насамперед оздоровчих) програм руху під музику, які на початку XX століття розробили Ежен Демор [9], Айседора Дункан [10], Еміль Жак-Далькроз [8] та інші. Кожен із них започаткував окремий напрям освітньо-розвиваючого та корелюючого взаємозв'язку музичного начала, хореографії та пластики.

Зокрема, Е. Демор розробив специфічні фізичні вправи для дітей з вадами рухового апарату, які виконували під музику. Функціями музики було ритмічне начало (сильні долі як дотримання тонусу у зміні гімнастичних рухів) та формування позитивного емоційного настрою.

© Галина Дика, 2016

Американська танцівниця-новатор, основоположниця вільного танцю А. Дункан висувала принципи загальнодоступності танцювального мистецтва, відстоювала ідею загального художнього виховання дітей. У своїх творчих пошуках спиралася на зразки давньогрецького пластичного мистецтва, прагнула органічно зв'язати танець та музику. А. Дункан відмовилася від умовних жестів і поз, користувалася природними виразовими рухами. Виражаючи особисті почуття і враження, імпровізуючи та висловлюючи рухами власні уявлення та переживання, її мистецтво не мало загальних особливостей будь-якої хореографічної системи. І хоча танцівниця не залишила системи, яка б могла задовольнити вимоги професійного хореографічного мистецтва, все ж емоційне розкриття у процесі виконання хореографічної композиції у подальшому спрямовувалося на розвиток творчого потенціалу проблемних у психофізіологічному аспекті різновікових учасників.

Основоположником системи ритмічного виховання вважають швейцарського вченого, педагога, композитора Е. Жак-Далькроза. Його внесок у методику музичного виховання важко переоцінити, а одне із центральних місць у його педагогіці відведено положенню про важливість музично-ритмічного виховання дітей. Учений відстоював необхідність застосування рухів на уроках у початковій школі у зв'язку з психофізіологічними особливостями учнів 6–9 років.

Також Е. Жак-Далькроз вважав танок найбільш органічним виявом особистості, коли за допомогою руху, жесту, стрибка можна найадекватніше передати музичний пасаж, поетичний рядок, кольорову гаму тощо. Безпосереднім підсумком пошуків ученого стала теорія про мистецтво евритмії – синтетичного дійства з рівнозначним поєднанням хореографії, поезії, живопису. Ритмопластичний танець, що розвивався на основі евритмії, був протилежний дунканізму. Е. Жак-Далькроз послуговувався аналітичним, неемоційним втіленням виконавцями музики: танець не був вільним трактуванням його тематичної програми, різні частини тіла створювали ніби пластичний контрапункт, у якому рухи танцівників відповідали окремим голосам музики [2, с. 82–83].

Окрім розробки унікальної ритмічної системи, він приділив чимало уваги аспектам взаємозв'язку руху і музики, які набули величезної популярності у країнах Європи та Росії у першій половині XX століття. Специфіка його методу полягає у сприйнятті музики як ініціюючого чинника у пластичній імпровізації (на відміну від низки авторів, у системах яких музика слугує акомпанементом чи фоном). Система Е. Жак-Далькроза знайшла продовження і в українській педагогічній практиці. Одним із перших до цієї системи звернувся видатний український композитор і педагог, директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка – Василь Барвінський. Він особисто навчався у Е. Жака-Далькроза і згодом вирішив впровадити його систему в навчальний процес інституту та спеціальної музичної школи при Львівській консерваторії (від 1939 року).

Інший аспект цієї проблеми полягає у розробці ігрового методу (зокрема його фольклорних різновидів). Гра – це вільна та самостійна діяльність дитини, у яку залучають усю її особистість: пізнавальні процеси, волю, почуття, емоції, потреби, інтереси. У грі важливим є не результат, а процес, інтерес до якого є тією рушійною силою, яка дозволяє грі тривати. Вона може слугувати навчальним, дидактичним, психотерапевтичним, релаксаційним цілям, мати компенсаторні функції чи засоби самовираження, відігравати роль діагностики. Педагогічна гра відрізняється поставленою пізнавальною метою навчання і відповідним їй педагогічним результатом.

В основі ігрового методу – поєднання ритміки, пластики, хореографії, драматичної дії, музичного інтонування, імпровізації. Ці чинники стали особливо актуальними у міжвоєнне двадцятиліття у Галичині, де насущними були питання спортивно-патріотичного і мистецького виховання. Безпосередньо дотичними до тем розвідки є комплекси вправ, які розробив Карл Орф у Німеччині, Золтан Кодай – в Угорщині, О. Суховерська, В. Верховинець, І. Боберський – в Україні, Л. Алексеев, В. Давидов, М. Чістяков, С. Клубков – у Росії. Їхні напрацювання, більшою мірою орієнтовані на дошкільний та молодший шкільний вік, зберігають актуальність до сьогодні. Вони вивчали фольклорні ігри з позицій їх розвиваючих якостей і на їх підставі створювали навчальні комплекси.

Серед учених, які по-новому розвивають ці позиції у сучасності – Г. Ібрагімов, який стверджує: "Музично-рухове виховання випливає з законів руху, моторики, біоритму людського тіла у просторі і часі. Наше завдання – зблизити, злити воєдино музичний простір з рухами тіла. Мета – досягнути синхронності в звучанні фольклорної (етнічної) музики, ритмів, народного танцю, хореографії" [11, с. 202]. Однак, автор цієї концепції не дотримується фольклорної моделі гри, а творить оригінальну систему вправ на підставі фольклорного ритмо-інтонаційного комплексу.

У сучасності застосовують комплекси загальнорозвиваючих рухів, за допомогою яких досягається вплив на опорно-руховий апарат, серцево-судинну, дихальну і нервову системи дитини, а також відбувається корекція її психічно-емоційних станів (згідно з ученнями Курта Лєвіна й Л. Виготського [5]), як взаємозв'язку афекту та дії. Емоційне начало виявляється через залучення музичного супроводу та хореографічних елементів, як складових танцювально-ритмічної гімнастики, театралізованими сюжетними етюдами, відповідних до вікової психології. Цим зумовлюється всебічний і гармонійний розвиток дітей дошкільного та молодшого шкільного віку.

Найтиповішими складовими ритмічно-гімнастичних систем (системи Е. Жака-Далькроза [6; 8], Са Фі Дансе [13], Фітнес Данс, Петершулє та ін.) є ігроритміка, ігрова гімнастика, ігровий танець. Нетрадиційні форми представлено ігропластикою, пальчиковою гімнастикою, ігровим самомасажем, музично-рухливими іграми та іграми-подорожами, креативною гімнастикою (музично-творчими іграми та спеціальними завданнями).

На окрему увагу заслуговує аналіз векторів застосування ритмопластики та рухливих ігор у контексті викладання музики. Якщо аспекти застосування ритмопластики у галузях фізичної підготовки, розвитку мовлення, логопедичних проблем, хореографічного виховання, драматичного начала, психокорекції тощо, мають певний рівень розробленості, то чітка класифікація взаємозв'язку форм і методів рухово-пластичних вправ з розвитком здібностей і якостей, необхідних для успішного музичного виховання, досі залишаються недостатньо конкретизованими, фігуруючи лише принагідно, у контексті іншої проблематики.

Взаємозв'язок музичного виховання та ритмопластики необхідно розглядати у двох ракурсах: залучення потенціалу ритмопластики та рухливих ігор до арсеналу засобів викладача музики та музичної освіти й виховання як невід'ємної складової комплексу гармонійного розвитку особистості (зокрема засобами ритмопластики та ігрових методів).

Прямий вплив ритмопластичних вправ на розвиток музичних здібностей та якостей був добре відомий провідним педагогам України, його використовували у національній музичній педагогіці від початку XX століття. Зокрема, застосування ритмопластики у професійних музичних навчальних закладах Галичини має закорінену традицію, що свідчить про суголосність передових педагогічно-виховних систем провідним тенденціям європейської науки.

Курси з ритмопластики та модерного танцю функціонували у Драматичній школі Ф. Фрончковського, Музичному закладі М. Райсс, Львівському музичному інституті А. Нементовської (від 1931 року – Львівській консерваторії ім. К. Шимановського), Консерваторії Галицького (Польського) музичного товариства, Вищому музичному ынституті ім. М. Лисенка у Львові, а також у приватних школах [12][1].

Викладання ритмопластики як системи пластичних вправ, спрямованих на розвиток музикальності і почуття ритму, вели за методом Е. Жак-Далькроза. Ця методика у Львові з'явилася насамперед у польському приватному закладі – Львівському музичному інституті, яку ввів у програму закладу Станіслав Головацький.

Ініціатором долучення цієї дисципліни до навчальних програм Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка став В. Барвінський (про що вже згадувалося). Тут цю дисципліну до 1933 року вели іноземні фахівці, а також дружина композитора Наталія Пулюй[2], яка вивчала її у Празі, та Зеновія Колтин-Круг, яка отримала відповідний диплом у Женеві.

Цінність цієї системи з погляду музичних дисциплін полягала у таких позиціях:

– розвитку музичної чуйності, емоційного відгуку на музику;

– створення відчуття порядку і рівноваги в організмі;

– стимулювання музикою рухової функції;

– формування концентрованої уваги до музичного твору та динамічної реакції на нього;

– вдосконалення координації на підставі оволодіння ритмічними вправами;

– навички колективного ритмічного музикування, як засіб виховання ансамблевості;

– кореляція передумов сценічності, впевненості в своїх силах;

– виховання психічної і рухової готовності швидкого та раціонального виконання поставлених педагогом завдань;

– розвиток тактильної та рухової пам'яті;

– робота над відповідністю виразових засобів і основного образу, естетики виконання.

Отож до засобів цього комплексу належать виховання метричного чуття (хода під музику); метроритмічні ускладнення (застосування природних шумових інструментів, як виховання координації, рухливості пластичності рук); збагачення музичного словника у процесі формулювання характеристик музичних творів, узгодженість емоційних образів і характеру рухів, виконання музично-просторових етюдів, імітаційних рухів і танцювальних композицій, форми взаємодії з іншими учасниками колективу і з педагогом, імпровізаційні форми роботи.

Вже 1924 року О. Суховерська та М. Гайворонський у Львові видали методичний посібник для цієї дисципліни[3]. Окрім нього в цьому аспекті були написані праці

[1] Першу українську школу ритмопластики у Львові 1930 року заснувала О. Федів-Суховерська (тут вивчали вільний танець та еуритміка). У польських закладах міста Львова вивчали вігманівську стилістику – у Школі модерного танцю М. Броневської, Школі артистичного танцю М. Ржечицької-Вайдової. На засадах методики своїх учителів працювали Б. Кац (навчалась у Ґ. Боденвізер) та українка О. Федак-Дрогомирецька (учениця Е. Жак-Далькроза) – їх школи також функціонували у Львові [12].

[2] Дочка відомого українського фізика світового рівня І. П. Пулюя – відкривача "рентгенівського" проміння.

[3] Суховерська О. Рухові забави та ігри: З мелодіями й примовками. – Львів : Свічадо, 2007. – 124 с. Перевидання за: Рухові забави й гри з мельодіями й примівками зладила Оксана Суховерська учителька руханки. – Львів : Накладом Осипа Суховерського, 1924. (Музичну частину до цього видання впорядкував М. Гайворонський).

(в рукописних версіях) “Матеріали до вивчення українського національного танку” Р. Петріни, збірка танців і ритмічних забав для дітей “Молоданчик” О. Заклинської, “Рухливі забави та ігри” Івана Боберского [1], “Весняночка” В. Верховинця.

Василь Верховинець – учень та послідовник М. Лисенка, котрий належить до старшого покоління діячів українського мистецтва, став одним ыз основоположників створення дитячого музично-ігрового репертуару. Працюючи над однією з кращих праць “Весняночкою”, митець поставив перед собою конкретні завдання, суть яких полягає у вихованні фізично здорового, естетично стійкого та інтелектуально розвиненого майбутнього члена суспільства. Одним ыз могутніх засобів досягнення бажаного результату та забезпечення гармонійного розвитку особи вважав рухливі музичні ігри [2, с. 85]. Характерною рисою “Весняночки” є багатосторонність її естетичного та педагогічного впливу на вихованців. Разом з іграми та піснями до збірника увійшли танцювальні рухи, таким способом потурбувавшись, щоб вивчення танцю починалося зы самого дитинства. Прагнучи створити міцну теоретичну базу, В. Верховинець написав працю “Теорія українського народного танцю” [4]. Автор запропонував струнку, глибоко продуману систему подачі танцювального матеріалу. Йому вдалося не лише зібрати цінний матеріал, а й науково обґрунтувати його, показати характерні рухи, які є основою української народної хореографії. В. Верховинець перший серед українських дослідників дав назву майже всім танцювальним рухам, відповідно до їхнього характеру та внутрішнього змісту, розробив і запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, що полягає в словесному описі рухів та їх комбінацій, ілюстрованих рисунками-схемами [2, с. 86].

Лінію виховання на фольклорно-руховій основі розвинув В. Бейзеров у розвідці “Педагогічні умови художньо-творчого виховання дітей молодшого дошкільного віку засобами традиційних форм українського музикування у позашкільний час” [1]. У ній подано змістовий аналіз колективної музично-виконавської діяльності з урахуванням природних особливостей кожного учасника творчого колективу, виведено необхідність діагностики музичних здібностей, процесів мислення, пам’яті, уваги, емоційно-чуттєвої сфери.

Дотичними до аналізованих є положення дисертаційного дослідження С. Садовенко “Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку (на матеріалі українського фольклору)” (К., 2007) [13]. У ньому формування музично-слухових здібностей, здібностей до різних видів музичної діяльності та музично-творчих здібностей, які становлять структуру музичних здібностей дітей дошкільного віку відбувається в результаті цілеспрямованого оволодіння різними видами музичної діяльності. У праці автор запропонував методику їх формування на основі матеріалу українського музичного фольклору за адаптаційно-мотиваційним, репродуктивно-інформаційним та творчо-діяльнісним рівнями.

Нову технологію естетичного виховання дітей засобами музичного мистецтва сформувала Н. Фолмеєва у праці “Педагогічні технології естетичного виховання дітей віком 5–10 років засобами музичного мистецтва” (К., 2001) [16]. Необхідність оновлення технологій музично-естетичного виховання дітей засобами музичного мистецтва авторка аргументувала підвищенням ефективності їх інтелектуального, морального, трудового, фізичного навчання та виховання, які забезпечують розвиток творчого ставлення до життя, здатності подолати проблемні ситуації.

Розглядаючи комплекс цілей, які ставлять перед опануванням цієї дисципліни укладачі різних систем, виокремимо ті, що мають безпосередній стосунок до розвитку музичних здібностей:

– розвиток почуття ритму, музичного слуху, пам'яті, уваги;

– імпровізації, пластичної координації з музичним супроводом;

– музикальності, ансамблевості, навичок колективної співтворчості.

Іншу групу становлять цілі, пов'язані з музичним вихованням опосередковано:

– робота над розвитком психомоторних якостей (сили, гнучкості, витривалості, координації, рухливості);

– розвиток креативного потенціалу (мислення, уяви, пізнавальної активності, пластичного самовираження, гнучкості мислення та винахідливості).

Дослідниця методів ритмопластичного виховання А. Вільчковська слушно зазначила: "Музика і фізичні вправи навчально-виховного процесу в дитячому садку та в школі, це два окремі засоби навчально-виховного процесу, які можуть бути поєднані у музично-рухових формах. Однак у кожної з них використання музики і рухів мають свої специфічні завдання. На заняттях з фізичного виховання вчитель домагається в основному покращення фізичного розвитку, рухової підготовленості та зміцнення здоров'я дітей. На музичних заняттях рух є формою реалізації почуттів, викликаних звуками різної тривалості та висоти, певного виразу в руховій діяльності музичного твору" [6].

Зазначимо, що музичний компонент ритмопластики має і зворотнє значення – як невід'ємного чинника досягнення свободи і виразності рухів тіла через розвиток від рухів і емоцій до слова.

Отже, висвітлені творчі підходи авторів різних національних шкіл та генерацій у галузі використання ритмопластики та рухових ігор дають підставу говорити про значущість ритмопластики та музично-дидактичних ігор, застосованих у процесі музичного та художньо-творчого виховання дітей. Методи, до яких зверталися діячі різних напрямів педагогіки, різних країн та генерацій, у сучасних соціокультурних умовах набувають новітнього звучання. Саме до таких належить аспект переосмислення ритмопластики та рухливих ігор як складової педагогічного комплексу різних дисциплін та освітньо-виховних систем. Серед інших засобів методичного комплексу вчителя музики відзначимо їх результативність у напрямах розвитку музикальності, рухових і дихальних навичок та вмінь, творчих здібностей, випрацювання необхідних психологічних, соціо-комунікативних та моральних якостей дітей різних вікових категорій.

Список використаної літератури

1. *Бейзеров В*. Педагогічні умови художньо-творчого виховання дітей молодшого дошкільного віку засобами традиційних форм українського музикування у позашкільний час / В. Бейзеров // Рідна школа. – 2006. – № 2. – С. 18–20.

2. *Василишин І*. Хореографічно-педагогічні системи ХХ століття та можливість їх адаптації в сучасній українській школі / Іванна Василишин // Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : матеріали Другого всеукраїнського науково-практичногог семінару / ред.-упор. С. Дацюк, М. Каралюс, І. Фрайт. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 78–88.

3. *Верховинець В*. Весняночка: Ігри з піснями для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку / В. Верховинець. – 5-те вид. – Київ : Муз. Україна, 1989. – 343 с.

4. *Верховинець В*. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – Київ : Муз. Україна, 1990. – 149 с.

5. *Выготский Л. С*. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 5 / Л. С. Выготский. – Москва: Педагогика, 1983. – 368 с.

6. *Вільчковська Е*. Ритмічна гімнастика Еміля Далькроза (теоретичний аспект) / Емілія Вільчковська // Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я в сучасному суспільстві: збірник наук. праць. – 2008. – № 2. – Т. 2. – С. 40–43.

7. *Вільчковська А. Е*. Розвиток теорії і практики музичного виховання учнів основних шкіл Польщі (1980–2000 рр.) : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 17.00.01 / А. Е. Вільчковська. – Київ, 2004. – 20 с.

8. *Жак-Далькроз Э*. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 248 с.

9. *Демор Ж*. (Jean Demoor) Ненормальные дети. Воспитание их дома и в школе / Демор Ж. – Москва : Типография т-ва И.Д. Сытина, 1901. – 371 с.

10. *Дункан А*. Моя исповедь. [Перевод]. [Репринт. воспроизведение изд. 1928 г.] / А. Дункан. – Москва : Кн. дом, 1990. – 266 с.

11. *Ибрагимов Г. Г*. Этническая музыка в ритмической гимнастике / Г. Г. Ибрагимов // Гуманитарные исследования. – 2010. – № 1 (33). – С. 201–204.

12. *Пастух В. В*. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 / В. В. Пастух. – Київ, 1999. – 20 с.

13. *Садовенко С. М*. Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку (на матеріалі українського фольклору) : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. / С. М. Садовенко. – Київ, 2007. – 20 с.

14. *Сироткина И*. Свободное движение и пластический танец в России / И. Сироткина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2011. – 319 с.

15. *Фирилева Ж*. Са-Фи-Дансе. Танцевально-игровая гимнастика для детей: учебно-методическое пособие для педагогов / Фирилева Жанна. – Санкт-Петербург : Детство-Пресс, 2006. – 352 с. – Серия: Библиотека программы "Детство".

16. *Фоломєєва Н. А*. Педагогічні технології естетичного виховання дітей віком 5-10 років засобами музичного мистецтва : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 17.00.01 / Н. А. Фоломєєва. – Київ, 2001. – 22 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

RHYTHM PLASTICS AND MOVING GAMES ARE THE MOST IMPORTANT PARTS OF MUSICAL AND CREATIVE EDUCATION OF CHILDREN

Halyna DYKA

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of music,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008

The article presents the historical discourse of the main vectors search authors of different national schools and generations in the use rhythmic plastic and mobile games in the teaching of music. Given the clear classification relationship of forms and methods of motor-plastic exercise with the development of abilities and qualities necessary for a successful musical education, their performance in the areas of development of musicality, movement and breathing skills and creative abilities, develop the necessary psychological qualities of the artist, social-communicative and moral character of students.

Keywords: system of musical education, rhythmic plastic, folklore gaming methods.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 311–317
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 311–317

УДК 378.091.12.011.3-051:78]:159.923

МЕТОДИЧНА ПІДГОТОВАНІСТЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ОСОБИСТІСНОГО РЕСУРСУ

Тетяна БОДРОВА

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова,
кафедра теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування,
вул. Щусева, 44, кв. 128, Київ, Україна, 04060
тел.:_096 377 15 28, e-mail: Bodronik@ukr.net

Розглянуто значення особистісного ресурсу як системної інтегральної характеристики педагога, визначено його місце в структурі методичної підготовки майбутніх учителів музики. Доведено, що ресурсний підхід як один із чинників оновлення мистецько-освітнього простору засвідчує свою перспективність в оптимізації навчально-виховного процесу, динамізуючи практичну діяльність студентів у напрямі більш продуктивного прояву особистісно-професійних можливостей. З'ясовано, що результатом методичної підготовки майбутніх учителів музики є їх методична підготованість як сукупність особистісно-ціннісних, пізнавальних та операційно-інструментальних чинників діяльності. Виявлено, що закладені в сутнісних характеристиках методичної підготовки ресурсогенеруючі чинники забезпечують успішність постановки й реалізації студентом на виробничій практиці важливих завдань сучасної школи, пов'язаних з формуванням музичних компетенцій учнів.

Представлено аналіз видів особистісних ресурсів, спроектовано педагогічні механізми їх функціонування відповідно до динамічно-продуктивних характеристик.

Ключові слова: ресурсний підхід, особистісний ресурс, методична підготовка майбутніх учителів музики, методична підготованість, ресурсогенеруючі чинники, оптимізація, саморегуляція.

Подальша розбудова національної освіти відповідно до європейських демократичних стандартів потребує переосмислення усталених шляхів функціонування змістових та процесуальних сторін навчально-виховного процесу в закладах вищої мистецько-педагогічної освіти, ретельного добору адекватних сучасним реаліям технологій підготовки фахівців, здатних до продуктивних перетворень засобами музичного мистецтва.

В умовах дії гуманістичної освітньої парадигми, в основі якої лежить розвиток особистості фахівця з високим рівнем сформованих компетентностей, постає питання особистісного ресурсу, результат актуалізації якого виявляється в категоріях "готовності", "підготованості", реальної здатності індивіда до виконання своїх соціальних та професійних обов'язків. Водночас, в постіндустріальному суспільстві на людину посилюється вплив різних стресогенних чинників, як-от: нагнітання темпу життя, збільшення обсягу отримуваної інформації, віртуалізація людських відносин, погіршення екологічних умов проживання, природні та техногенні катаклізми та інше.

© Тетяна Бодрова, 2016

З огляду на це ресурсний підхід як один із чинників оновлення освітнього простору засвідчує сьогодні свою перспективність в оптимізації методичної підготовки педагогів, динамізуючи їх навчально-практичну діяльність у напрямі більш продуктивного прояву особистісно-професійних можливостей (Є. Кожевнікова, С. Микитюк, В. Новгородська, Н. Сегеда). У своїх дослідженнях науковці відзначають протиріччя, що склалися між необхідністю сприяння розвитку ресурсних можливостей студентів на шляху фахового удосконалення та відсутністю відповідних науково обґрунтованих технологій їх накопичення, застосування, а також відновлення.

Найпродуктивнішою сферою формування ресурсних якостей особистості постає, на нашу думку, методична підготовка майбутніх учителів музики як найбільш вагомий результат інтегративної взаємодії усіх ланок освітнього процесу, спрямованого на отримання педагогічного продукту.

Тому *метою статті* є висвітлення ролі особистісного ресурсу в мистецько-освітньому просторі, доведення його значення й місця в структурі методичної підготовки майбутнього учителя музики до роботи за фахом.

Для внутрішнього усвідомлення стану підготованості до музично-педагогічної діяльності майбутньому педагогу-музиканту необхідно оцінити себе як суб'єкта педагогічної дії, проаналізувати мотиви власної соціокультурної та музично-виконавської активності, а також перевірити на здатність виконання функцій учителя музики. Ці необхідні для процесу самодетермінації дії акумулюються в понятті життєвого й особистісного ресурсу.

Спираючись на розуміння освітнього процесу в ВНЗ як цілеспрямованої взаємодії його учасників на основі таких особистісних утворень, як "потенційна можливість" та "реальна здатність", ми зробили спробу проаналізувати підготовку майбутніх учителів музики до виконання професійних обов'язків з позицій ресурсного підходу.

Варто зазначити, що фундаментальні праці науковців у сфері мистецько-педагогічної освіти (Л. Арчажникова, І. Зязюн, А. Козир, О. Олексюк, О. Отич, В. Орлов, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Ростовський, О. Хижна, О. Шевнюк, В. Шульгіна, О. Щолокова та ін.) не тільки закладають методологічні та технологічні основи підготовки студентів до роботи за фахом, але й порушують актуальну проблему розробки та впровадження нових моделей навчання, спрямованих на виробничо-продуктивний результат, на якість педагогічної взаємодії, міру витрат часу і психо-фізичних зусиль.

У працях названих учених методична підготовка фахівців у педагогічних університетах освітнього напряму «музичне мистецтво» розглянуто як нелінійну, багатофункціональну, відкриту освітню сферу, що має свої принципи, зміст, форми та методи, здійснюється шляхом реалізації складних організаційних і змістово-процесуальних зв'язків і спрямована на якісні продуктивні зміни. Розвиток цієї системи зумовлений суспільними потребами у висококваліфікованих педагогах-музикантах, які мають знання інноваційного характеру та володіють системою умінь, достатніх для виконання завдань, що постають перед сучасною мистецькою освітою. Рівень цієї підготовки є одним із головних показників сформованості фахових компетенцій майбутніх педагогів.

Вважається, що організація методичної підготовки майбутніх учителів музики полягає, перш за все, у створенні необхідних умов для особистісного розвитку майбутнього педагога, цілісно-творчого підходу до музично-педагогічної

діяльності. Отже, методичну підготовку майбутніх учителів музики розглянуто як систему неперервного особистісно-фахового самовдосконалення та самореалізації і, водночас, як процес набуття знань, умінь, навичок, способів дій у системі музично-педагогічної освіти, необхідних для виконання музично-виховної роботи.

Результатом методичної підготовки майбутніх учителів музики є їх *методична підготованість*, яку ми розуміємо як сукупність особистісно-ціннісних, пізнавальних та операційно-інструментальних характеристик діяльності, що забезпечують успішність постановки й реалізації учителем на практиці важливих педагогічних завдань сучасної школи, пов'язаних з формуванням музичних компетенцій учнів. Враховуючи викладене, можна стверджувати: методична підготованість як педагогічний феномен є складним особистісним утворенням, що забезпечує активний діючий стан майбутнього вчителя як суб'єкта, його адаптованість до навчального процесу школи, володіння формами, методами навчально-виховної роботи з учнями засобами музичного мистецтва.

Отже, в методичній підготовці закладені особливі ресурсогенеруючі важелі, що сприяють активному професійному зростанню майбутнього фахівця, переведенню його фахового потенціалу в активний інструментальний стан. З цих позицій важливо усвідомити, що окреслений процес переходу "потенціалу" особистості в "ресурс" може відбуватися тільки завдяки самоактивності, що спрямована на творення та удосконалення себе. А відтак виявляється, що саме в категорії "самості", яка представлена активним результатом інтеграції внутрішніх мотивів та зовнішніх взаємодій, і знаходить прояв творча сутність ресурсу [3].

Психологічною наукою отримано низку результатів, що дають уяву про особливості ресурсів людини та розкривають психологічні аспекти функціонування ресурсних механізмів (А. Адлер, Г. Берулава, Л. Вассерман, Л. Спенсер, З. Фрейд, А. Фрейд, К. Хорні та інші). Вітчизняні та зарубіжні вчені найбільше приділяють увагу ресурсам, які використовує людина в особливо складних умовах (К. Абульханова-Славська, О. Власова, Т. Гордєєва, Г. Іванченко, Д. Леонтьєв, В. Петровский). У науці є декілька позицій у розумінні значення і сутності особистісного ресурсу: як чинника успішності поведінки людини в процесі переборення труднощів (Л. Спенсер); як джерела майбутніх дій, внутрішніх можливостей та засобів, що використовуються для досягнення певної мети (А. Тимонін); як суб'єктного досвіду та індивідуальних особливостей, що знаходять вираз у таких якостях особистості, як навченість, здатність до пізнання нового, креативність, комунікативність, самоорганізація (Б. Купріянов). Абсолютно прийнятною для нас є позиція В. Новгородської, яка в особистісному ресурсі вбачає взаємопов'язану сукупність якостей, що забезпечують суб'єкту можливість особистісного розвитку, оптимальної взаємодії зі світом та із самим собою, виконання професійних дій, а також успішну життєдіяльність [1].

Варто зазначити, що більшість представників педагогічної науки, які розробляють проблему ресурсу, цей феномен визначила як *сукупність об'ктивно існуючих умов і засобів, необхідних для реалізації потенціалу суб'кта педагогічного процесу* (С. Архипова, С. Микитюк, В. Новгородська, Ю. Постилякова, Н. Сегеда та інші). Вчені стверджують, що особистісний ресурс студента як "інструментальна складова" потенціалу акумулює комплекс професійних знань та умінь, сили та здібності майбутніх фахівців (фізичні, інтелектуальні, духовно-моральні, естетичні) для практичної реалізації поставлених цілей та педагогічних завдань. Продуктивною його ознакою є здатність до оновлення, поповнення, необхідної

своєчасної активізації відповідно виробничої ситуації. Результати наукових досліджень засвідчують, що ресурс, розвиваючись у діяльності та забезпечуючи її ефективність, відповідає як за реалізацію операціональної поведінки суб'єкта педагогічної дії, так і за його активність загалом [2].

Окрім того, сучасні дослідження суб'єктних можливостей людини засвідчують недостатній рівень вивчення особистісних ресурсів у формуванні майбутніх педагогів та виявляють низку протиріч об'єктивного та суб'єктивного характеру, а саме:

– між об'єктивною потребою суспільства у молодих учителях, здатних використовувати власні ресурси з максимальною ефективністю, та реальними фактами, що свідчать про тривожну тенденцію швидкого "психологічного вигоряння" молодих фахівців та відмови від подальшої педагогічної діяльності;

– між бажанням учителів-початківців досягнути вершин фахової майстерності на основі оптимального витрачання власного ресурсу та відсутністю умінь його утворення та регулювання.

У музично-педагогічній діяльності особистісний ресурс фахівця – запорука успішності розвитку його потенціалу та оптимальності застосування музично-освітнього досвіду у ситуаціях, пов'язаних із навчанням, вихованням і музично-творчим розвитком учнів. У якості інтегративного показника рівня розвитку суб'єктності ресурс забезпечує майбутньому педагогу усвідомлену рефлексію в оцінці сформованості власного внутрішнього світу, педагогічних та музично-виконавських можливостей. Науково доведено, що досліджувані ресурси мають внутрішні та зовнішні плани розвитку, взаємопов'язані між собою в єдиний цілісний механізм та характеризуються різними способами актуалізації [3].

Вочевидь, активному використанню особистісних ресурсів передує усвідомлення їх особливостей, механізмів дії, можливостей трансформації, відновлення та заміщення. Вони цілком можуть виступати у якості об'єктивної оцінки здатності індивіда до самовизначення та скласти основу для прогнозу продуктивності його дій. Найбільшою мірою таке усвідомлення необхідне студентові на етапі вступу в професійне життя, коли відбувається вибір особистісних пріоритетів та складаються плани на майбутнє.

Вивчення психолого-педагогічних механізмів особистісного ресурсу дає можливість скласти адекватну картину функціональних важелів з вирішення питань успішності майбутньої педагогічної діяльності студента, надійності перебігу процесів саморегуляції, саморозвитку, самоактуалізації, психологічної стійкості, музично-виконавської волі, що і створюють потужну основу ефективної методичної підготовки.

У процесі аналізу поняття "особистісний ресурс" ми встановили, що його сутність полягає у виокремленні сильних, домінантних та активних якостей особистості в соціумі, що збільшують вірогідність переборення труднощів та реалізацію поставлених цілей. Під час навчання кожен студент повинен навчитися діагностувати, розвивати й управляти власним ресурсом, адже в ньому закладено елементи професійного самовизначення, конкурентноспроможності, позитивного іміджу та успішної кар'єри.

Відомо, що педагогічна праця вважається однією із найскладніших з огляду на небезпеку виникнення в роботі стресогенних ситуацій та психологічних ризиків для здоров'я освітянина. До основних чинників, що обумовлюють синдром "професійного вигоряння" варто віднести щоденне психічне навантаження,

високу відповідальність, рольові конфлікти, дисбаланс між інтелектуально-енергетичними витратами та морально-матеріальною винагородою, спілкування з "важкими" учнями [1]. З метою стимулювання якості музично-виховної діяльності майбутнього педагога-музиканта, підтримки здорового емоційного та високого життєвого тонусу, спроможності до створення інтерпретації музичного твору та гарантованого художньо-естетичного рівня його виконання необхідно вже під час навчання створювати умови для розвитку та накопичення особистісного ресурсу, здатного, на кшталт імунітета, протистояти негативним впливам.

Особистісний ресурс майбутнього вчителя спрямований, передусім, на отримання результату. У процесі експериментальної роботи виявлено, що недостатня міра розвитку особистісного ресурсу обумовлює низький рівень практичної діяльності студентів, в тому числі з виробничої педагогічної практики, що виявляється в труднощах здійснення вибору стилю керівництва учнівським колективом, недостатній розвиненості умінь проектування й моделювання педагогічних дій, прийняття педагогічних рішень та практично-творчої взаємодії з вихованцями, тобто усього того, що лежить в основі фахової майстерності. Свідченням сформованості особистісного ресурсу є такі якості студента як упевненість у собі, адаптивність, довіра до колег, наполегливість, передбачення очікуваного результату [1].

Цілком логічно, що формування особистісного ресурсу майбутніх учителів музики найприродніше "вплітається" у структуру їхньої методичної підготованості, компоненти якої набувають взаємоузгодженості через взаємодію змістових та процесуальних ліній на основі принципів неперервності, наступності, послідовності, взаємодії теорії та практики, варіативності, оптимальності, дослідницького спрямування. Результативність музично-педагогічних дій фахівця пов'язана в функціонуванням *діяльнісної структури* цієї підготовки, що забезпечує послідовність і логічність освітніх дій у ланцюгу мотив – мета – завдання – зміст – форми – методи – результат. Здатність до міжсуб'єктного діалогу та полілогу залежить від успішності впровадження *суб'єктної структури*, згідно якої набувають розвитку особистісні якості вчителя та його індивідуальні особливості (компетентність, активність, наполегливість, упевненість, мобільність, цілеспрямованість, досвідченість, доброзичливість тощо). Комплекс методичних знань та умінь безпосередньої музично-виховної роботи з учнями, виконавська майстерність майбутнього вчителя (уміння грати на музичному інструменті, володіти голосом, диригентським апаратом тощо) знайшла відображення в *змістовій структурі* методичної підготовки, що відповідає за зародження, розробку та освоєння педагогічних ідей, а також передбачає оптимальний добір форм, методів й засобів навчальної роботи з дитячою аудиторією.

Враховуючи вищезазначене, *особистісний ресурс майбутнього педагога-музиканта* в контексті його методичної підготованості визначаємо як складний психолого-педагогічний феномен, що дає змогу накопичувати досвід мистецько-освітньої діяльності та має гарантований вплив на ефективність виконання функцій учителя музики.

В аспекті методичної підготованості до роботи за фахом особистісний ресурс варто розглядати через усвідомлення та вирішення студентами методичних завдань, що постають перед ними в процесі навчання. Формування *когнітивно-інтелектуального ресурсу* майбутнього вчителя музики пов'язано зі здатністю успішно вирішувати завдання з когнітивної структуризації та осмислення художньо-

педагогічної ситуації, з оперування мистецько-педагогічними засобами, в тому числі методичними матеріалами, для досягнення конкретної мети, вирішення інтелектуальних завдань за допомогою пізнавальних та інтелектуальних умінь. Позитивність та раціональність мислення – важлива якість, що допомагає фахівцю запобігти стресовим ситуаціям. Рівень розвиненості *емоційно-ціннісного ресурсу* обумовлюється здатністю управління власним емоційним станом, визначається ціннісним ставленням майбутнього фахівця до обраної професії, до мистецтва тощо. Ресурс цього виду забезпечує здатність особистості до адаптації та контролю педагогічних ситуацій, готовність до самозмін, а також передбачає володіння активними техніками саморозвитку. *Виробничо-інструментальний ресурс* розкривається шляхом постановки та вирішення методичних завдань з оптимального застосування методів та засобів досягнення бажаної мети, засвідчується в адекватності використання комплексу загальнопедагогічних та спеціальних музичних умінь й пов'язується з успішним виконанням функціональних обов'язків учителя музики у класній та позакласній роботі.

Висновки. В умовах нової освітньої парадигми все актуальніше постає проблема підвищення ресурсності кожного фахівця, набуття ним здатності повноцінно використовувати та відновлювати власний особистісний потенціал, на новому рівні вирішувати важливі й актуальні педагогічні завдання, розв'язання яких потребує фізичної витривалості, концентрації інтелектуальних сил, моральної стійкості. Водночас, чинник посилення уваги до потенціальних та ресурсних можливостей навчально-професійних дій студентів-музикантів є дуже суттєвим у зв'язку з тим, що впливає на конкретність, результативність і якість педагогічної взаємодії, міру витрат часу на проведення музично-виховної роботи з учнями.

Проблема особистісного ресурсу педагога залишається сьогодні відкритою й актуальною для теоретичного вивчення та практичного дослідження. Потребують подальшої розробки психолого-педагогічні механізми виявлення та поповнення ресурсних можливостей майбутніх педагогів у сфері музичного мистецтва, впровадження інноваційних методик з оптимізації їх особистісно-продуктивних сил та ресурсних здатностей. У процесі методичної підготовки до роботи за фахом студенти повинні навчитися розвивати свій особистісний ресурс та управляти ним залежно від виробничих потреб, оскільки саме це може збільшити їх конкурентоспроможність та створити реальний фундамент успішної професійної кар'єри.

Список використаної літератури

1. *Новгородская В*. Личностный ресурс студентов вуза как детерминанта эффективного профессионального самоопределения : дисс. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / В. Новгородская. – Сочи, 2012. – 193 с.

2. *Сегеда Н*. Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія: [монографія] / Н. Сегеда. – Киев : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. – 273 с.

3. *Спенсер Л., Спенсер С*. Компетенции на работе / Л. Спенсер, С. Спенсер ; пер. с. англ. – Москва : HIPPO, 2005. – 384 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2016
Прийнята до друку 23.03.2016

METHODICAL READINESS OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC: NEW OPPORTUNITIES FOR PERSONAL RESOURCE

Tetiana BODROVA

National Pedagogical Dragomanov University
Department of theory and methodology of music education, choral singing and conducting
44/128 Shchuseva Str., Kyiv, Ukraine, 04060
tel.: 096-37-71-528, e-mail: Bodronik@ukr.net

The article discusses the significance of personal resource as a system of integral characteristics of the teacher, determined by its position in the structure of methodical preparation of future teachers of music.

Resources approach as a factor in art and education space is a promising optimization of the educational process in the direction of increasing its productivity. The author found that the result of methodical preparation of future teachers of music is their methodological preparedness as a set of personal values, cognitive and operational-activity components of the tool.

Identified, inherent in the essential characteristics of methodical preparation resource factors contribute to the successful implementation of a student on industrial practice the important tasks of the modern school, associated with the formation of the musical competence.

In the process of analysis of the concept of "personal resource" found that its essence lies in emphasizing a strong, dominant and active personality traits in society that increase the probability of overcoming of difficulties and the achievement of its objectives.

Personal resource for the future teacher-musician in the context of its methodological preparedness is defined as a complex pedagogical phenomenon, which allows to gain experience artistic and educational activities.

The resource includes elements of professional identity, positive image and a successful career.

Personal resource should be considered in understanding and addressing students teaching objectives cognitive, emotional and practical complexities that arise in the process of learning.

The article presents an analysis of the kinds of personal resources and designed pedagogical mechanisms of their functioning.

Keywords: Resource-based approach, personal resource, methodical preparation of future teachers of music, methodical readiness, optimization, self-control.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 318–324
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 318–324

Р Е Ц Е Н З І Ї

Володимир ПАСІЧНИК

ПРО ФОНОГРАФУВАННЯ НАРОДНОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ

Рецензія на видання: **Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції = Phonographing Folk Music in Ukraine: History, Methodology and Tendencies: монографія. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. – 650 с. + іл.**

В історії українського та європейського етномузикознавства сталася визначна подія – з'явилася на світ ґрунтовна монографічна праця кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка Ірини Довгалюк "Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції". Насамперед хочу зазначити, що монографія засвідчує феноменальну здатність автора до всеохопного та скрупульозного викладу матеріалу, інтелектуального контролю за численними фактами, глибокого аналізу півстолітньої історії звукового документування української народної музики. Приємно вражає те, що І. Довгалюк, уперше так обширно висвітлила основні тенденції в історії фонографування народної музики в Україні та подала їх на тлі аналогічних процесів, які відбувалися у музичній фольклористиці народів Центрально-Східної Європи кінця XIX – першої половини XX століть. Цей процес авторка монографії простежила не лише в географічній площині, а й в історичній – від початків зацікавлення звукозаписом загалом до безпосереднього фонографування народної музики та нагромадження валиків, тобто до становлення фонограмархівів.

Задекларовані у вступі проблематика, мета та завдання викладені у шести логічно структурованих обширних розділах. Наприкінці праці І. Довгалюк подала список використаних архівних джерел (65 позицій), обширний перелік літератури (681 позиція), аудіоматеріали (архівні, тиражовані), опис фотоілюстрацій (74 позиції), розгорнуте резюме англійською мовою та покажчик імен (722 прізвища). Варто зазначити, що більшість прізвищ, згаданих у монографії належно прокоментовані дослідницею.

У першому розділі "Фонографічна ера в історії музичної фольклористики", який поділено на три підрозділи, дослідниця детально інформує читачів про історію звукозапису – від винаходу фонографа, його тріумфального поширення та застосування у різних потребах до початків наукового фонографування, себто використання фонографа у музично-етнографічній роботі в Америці та країнах Європи, та формуванні на цих теренах фонограмколекцій. Треба віддати належне І. Довгалюк за її енциклопедичність та вичерпність у висвітленні інформації, чи то стосується будови і функціонування фонографа, чи то йдеться про його численні презентації. Бо як інакше можна пояснити ось таку тезу авторки, коли йдеться про запис на фонограф: "Перші едісонівські фонографи фіксували звук на металевий або картонний, покритий олов'яною фольгою, барабан, який борознила голка, прикріплена до спеціальної діафрагми приймаючої частини фонографа. Для запису

фонограми необхідно було говорити чи співати у рупор, який служив мікрофоном, звідти звук через мембрану, що коливалася разом з голкою, залишав на фользі канавку у вигляді впадин і виступів" (с. 24). Не оминула І. Довгалюк питання багатофункціональності у застосуванні фонографа. Зокрема, авторка навела факти використання фонографа для "омузичнення" відправ у церквах, в індустрії розваг, для освітніх цілей (вивчення іноземних мов, заняття музикою), для рекордування промов, концертів і голосів видатних сучасників.

Проте "найбільшою нагородою для Т. А. Едісона, – на думку І. Довгалюк, – стало застосування фонографа для різних наукових досліджень. [...] Антропологи, лінгвісти, збирачі народної музики отримали новітню дослідницьку зброю для максимального розвитку своїх дисциплін" (с. 31). На підтвердження своєї тези, авторка навела численні факти використання фонографа для етнографічних досліджень на теренах Америки та країн Європи. Висвітлюючи фонографування народної музики, І. Довгалюк не оминула своєю увагою ще таких важливих питань, як зародження та виокремлення нових спеціальностей (збирач народних мелодій і їх транскриптор), поступове зародження фундаментальної етномузикології, розвитку нової наукової дисципліни – порівняльного музикознавства.

У підрозділі "Основні етапи фонографічного документування народної музики" дослідниця виділила три: пробний, тематичний і репрезентативний. Пробний етап був пов'язаний із випробуванням нової техніки, такий собі цікавий експеримент, що не передбачав вирішення наукових завдань. І. Довгалюк детально зупинилася на практичному застосуванні фонографа, на перевагах та проблемах, що спіткали перших фонографістів, зокрема, російського підприємця, інженера, етнографа Юлія Блока, угорського лінгвіста, перекладача, етнографа, фольклориста Белу Вікара, польського етнографа, лінгвіста, славіста Романа Завілінського.

Наступний тематичний етап передбачав постановку чітких, конкретних завдань, напрацювання методики організації праці та самого запису на валики. Як зазначила І. Довгалюк "Кінцевою метою тематичних фонографічних музично-етнографічних проектів була публікація фольклорних збірників" (с. 65). Чільними представниками цього напряму були російські фольклористи Є. Ліньова, А. Грігор'єв, А. Маслов, польський гімназіальний учитель Ю. Зборовський. Саме їхня праця широко представлена у монографії.

"Репрезентативний етап, – за визначенням І. Довгалюк, – передбачав широкомасштабне, фронтально-систематичне дослідження музичного фольклору. Проекти репрезентативного етапу мали на меті музично-експедиційне вирішення вже не компактної, невеликої проблеми, а значно об'ємнішої та масштабнішої. Це мало бути монографічне, докладне вивчення певного народномузичного жанру або окресленої етнографічними чи адміністративно-територіальними кордонами території [...]. Обов'язковою умовою виконання подібних починів була фаховість, ґрунтовність і вичерпність" (с. 79). Авторка монографії докладно знайомить читача зі збором зразків народної творчості на фонограф росіянином А. Лістопадовим і М. П'ятницьким, угорцями З. Кодайом і Б. Бартоком, та розгорнуто викладає їхню методику запису та видання збірок народних мелодій.

Вагоме місце у монографії І. Довгалюк відведено темі фоноархівування, якій присвячено третій підрозділ (с. 91–142). Авторка виокремила певні етапи, які пройшли фонограмархіви у Західній та Східній Європі – від звичайного місцезнаходження фонограм – до перетворення їх у наукові центри, осередки чи

інституції зі збору та дослідження музичного фольклору. Розкриваючи діяльність таких центрів у європейських країнах, зокрема, Австрії, Франції, Німеччині, Чехії, Польщі, Росії, дослідниця намагається не упустити жодної деталі. Вона вказала на найважливіші вимоги, що виставляли такі центри, як до самих матеріалів, матеріально-технічного забезпечення архіву, так і до наявності належного приміщення й умов зберігання валиків, їх каталогізації.

Висновуючи результати першого розділу монографії І. Довгалюк, належить зазначити, що авторка відкрила глибокий пласт вельми значущих фактів стосовно фонографа та його використання в європейській науці. Фундаментально опрацювавши ці факти, дослідниця викладала їх у логічно структуровану послідовність – від початків фонографування народної музики, інтенсивного залучення звукозаписувальної техніки до збирацької роботи та заснування і діяльності фонограмархівів. Взагалі перший розділ монографії можна назвати своєрідним методологічним макетом, на який проектуються наступні п'ять розділів, присвячені фонографуванню народної музики в Україні.

У другому розділі "Фонографічні дослідження музичного фольклору в Україні. Пробний етап", І. Довгалюк порушила питання появи фонографа в Україні – від інформації про нього та його презентацій до поступового входження у практику народномузичного фонографування. Сприяли цьому явищу низка чинників, а саме, публікації в газетах, що висвітлювали приклади дослідження народної культури в європейських державах, активна лекційна та публіцистична діяльність конкретних осіб, зокрема, львівського винахідника, математика Бруно Абакановича. Підживляли інтерес до фонографа представники преси, які поширювали інформацію у львівських газетах про презентації фонографа і його можливості.

Простежуючи пробний етап в історії фонографування народної музики в Україні, І. Довгалюк докладно зупиняється на діяльності таких постатей, як барон Ф. фон Штейнгель (піонер фонографування народної музики у підросійській Україні), Володимир Шухевич (знавець Гуцульщини, який у п'яти томах представив комплексне дослідження гуцульської традиційної культури, вперше опублікував інструментальні мелодії гуцулів та описав і охарактеризував типові гуцульські музичні інструменти). Проаналізувавши результати їхньої праці, дослідниця дійшла висновку, що "Їх фонографічні записи були не просто пробою техніки, а мали реальне подальше застосування. У цьому українські збирачі пішли далі за своїх європейських сусідів і стали передвісниками нового підходу в документуванні народних мелодій" (с. 205).

Третій розділ монографії ("Репрезентативний етап") І. Довгалюк розділила на три основні підрозділи. Цілком закономірно, що перший підрозділ авторка присвятила фольклористичній діяльності О. Роздольського, вважаючи його визначним теоретиком і практиком у запровадженні фонографа в Галичині. На двадцятьох сторінках монографії (с. 206–227) І. Довгалюк ґрунтовно виклала музично-етнографічну діяльність О. Роздольського та виділила основні досягнення фольклориста: перший впровадив фонографування народних мелодій і своєю працею розпочав еру звукового документування музичного фольклору, започаткував фронтальне фонографічне дослідження музичного фольклору, вперше у Центрально-Східній Європі порушив і блискуче розв'язав проблему географічного планування експедицій. За визначенням авторки, О. Роздольський "був причетним до розвою всіх основних етапів в історії фонографування народної

музики в Україні" (с. 227). О. Роздольський, як збирач-професіонал, брав участь у різних проектах, зокрема, у підготовці збірника "Галицько-руські народні мелодії" та Корпусу українського фольклору, зініційованих Етнографічною Комісією Наукового Товариства Шевченка, українських томів багатотомного зводу "Народна пісня в Австрії", запланованих австрійським урядом.

Саме про Корпус українського фольклору Етнографічної Комісії НТШ й звід "Народна пісня в Австрії" йдеться у наступних двох підрозділах. І. Довгалюк всебічно і послідовно висвітлила ці проекти, розкриваючи всі процеси, що були пов'язані з ними – від задуму – до звершення. Тож у березні 1909 року було затверджено план публікацій Корпусу українського фольклору, за яким кожному фольклорному жанру відводився окремий том. За тим же принципом було розподілено між членами Етнографічної Комісії редагування та впорядкування матеріалів. Зокрема, Ф. Колесса опрацьовував думи, В. Гнатюк – колядки, щедрівки, любовні пісні, З. Кузеля – балади, М. Мочульський – купальські пісні, О. Роздольський – веснянки та пісні при хрестинах, В. Охримович та Ф. Колесса – весільні пісні, В. Щурат – пісні ненародного походження, І. Свєнціцький – голосіння. І. Довгалюк простежила діяльність кожного із членів ЕК у цьому проекті та охарактеризувала результати їхньої праці. На думку вченої, "Видані збірники відповідали всім установленим на той час вимогам до наукових видань. Як і більшість попередніх публікацій ЕК, вони мали ґрунтовні вступні статті, науковий апарат, у тім числі паспортизацію фольклорних творів і паралелі з інших, раніше опублікованих, джерел" (с. 243). Проте, абсолютно справедливо, аргументовано і толерантно дослідниця вказала і на деякі недоліки Корпусу. Адже перевага філологічного підходу до Корпусу, що проявилося у підборі фольклорних зразків і повному домінуванні функційно-тематичного принципу упорядкування матеріалу й ігнорування зібрань народних пісень з мелодіями знаних музикантів, зокрема, М. Леонтовича, О. Нижанківського, Я. Сєнчика та Л. Плосайкевича, П. Бажанського, М. Вербицького, В. Матюка, А. Вахнянина, І. Воробкевича та інших, дещо знизило наукову вартість видань. Одначе важливо те, що дослідниця дошукується причин такого підходу та констатує позитивні сторони окремих випусків Корпусу.

Подібно ж, ґрунтовно, І. Довгалюк підійшла до висвітлення підрозділу "Звід «Народна пісня в Австрії»". Дослідниця простежила лінію розгортання цього проекту від зародження ідеї, через обговорення та дискусії на конференціях, до його реалізації. Проект зводу був дійсно грандіозний, адже передбачалося видати орієнтовно 60 томів. За інформацією авторки планувалося видати 30 томів німецькомовних, 20 – слов'янських, 10 – романських. Основою видання мали стати свіжозібрані матеріали, тож велику увагу у проекті приділяли використанню звукозаписувальної техніки, себто постало питання використання фонографа. Як зазначила І. Довгалюк, що думки розділилися, проте більшість підтримала цю пропозицію. Фонографування народної музики і підготовка видання у кожного народу відбувалося по-різному, різними були і кінцеві результати праці комісій.

Долучилася до проекту й Українсько-галицька комісія. Дослідниця ознайомила читача з персональним складом комісії (головою комісії назначили В. Шухевича) і послідовно висвітлила її діяльність. Інтенсивніша праця зі збору, опрацювання й упорядкування фольклорного матеріалу розпочалася із входженням до комісії фахівців, таких як Ф. Колесса, О. Роздольський, В. Щурат, С. Людкевич, Б. Вахнянин. Вже за кілька років вдалося згромадити численні фольклорні матеріали

з різних околиць Галичини. Як зазначила І. Довгалюк, що 22 червня 1913 року члени Українсько-галицької комісії "провели своє зібрання, де обговорили проект українського тому, запропонованого О. Роздольським" (с. 277). Загальну редакцію тому було доручено Ф. Колессі. Проте Перша світова війна завадила виданню цього тому, не був він опублікований і після війни. За інформацією І. Довгалюк "... укопис-чернетка першого українського тому проекту «Народна пісня в Австрії», який включає вступну статтю та власне сам збірник, знаходиться у Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові" (с. 281). Фундаментальним аналізом цього рукопису дослідниця завершила третій розділ монографії.

"Акція збирання українських народних дум" – епохальний фонографічно-тематичний проект початку XX століття. Історія дослідження традиційного мистецтва кобзарів та лірників, участь у проекті представників української інтелігенції, зокрема, Г. Хоткевича, О. Сластьона, М. Сумцова, О. Бородая, К. Квітки, Л. Українки, Ф. Колесси, широко розкрила І. Довгалюк у наступному четвертому розділі монографії ("Тематичний етап). Привертає до себе увагу ґрунтовний аналіз підготовки та проведення XII Археологічного з'їзду, що відбувся 15–27 серпня 1902 року у Харкові. З'їзд і масштабний концерт у його межах, мали значний резонанс у суспільстві, що спричинило низку різних ініціатив та починів. Найважливіший із них стосувався фонографування кобзарського репертуару, на що докладно вказала дослідниця. І не тільки вказала, але й розкрила маловідомі сторінки фонографування кобзарського репертуару О. Сластьоном. Далі в підрозділі "Фонографування та публікація мелодій дум у НТШ" І. Довгалюк усесторонньо знайомить читача з реалізацією проекту дослідження традиційного репертуару кобзарів та лірників, який запропонували Леся Українка та К. Квітка.

У музично-етнографічному доробку Ф. Колесси, окрім спеціально зорганізованих тематичних досліджень народної музики, була й низка фольклористичних фонографічних експедицій проведених у різних етнографічних регіонах Галичини. Отже, наступний підрозділ монографії "Дослідження Філарета Колесси окраїнних територій" розгортається довкола трьох великих проектів Ф. Колесси, зокрема його експедицій на Бойківщину, Лемківщину та Полісся. Опираючись на архівні та опубліковані матеріали, І. Довгалюк вдалося відтворити збирацькі маршрути Ф. Колесси на Бойківщину, встановити кількість відвіданих сіл і кількість записаних мелодій. Як зазначила дослідниця, що "влітку 1910 року Ф. Колесса відвідав 14 бойківських сіл і записав там щонайменше 307 мелодій" (с. 367). Далі І. Довгалюк ретельно простежила долю цих записів, – від транскрибування – до використання у різних публікаціях. Деякі мелодії з галицької Бойківщини Ф. Колесса включив до українського тому зводу "Народна пісня в Австрії", мелодії записані у селах закарпатської Бойківщини ввійшли до збірника "Народні пісні з південного Підкарпаття". Саме цією збіркою вважає І. Довгалюк, Ф. Колесса "дав добрий початок монографічним виданням музичного фольклору Закарпаття". Мабуть, ідеться про збірки М. Кречка, З. Василенко й особливо вартісне фахове видання В. Гошовського. Як зазначила авторка монографії "Решта записаного Ф. Колессою на галицькій Бойківщині й нині залишається у чернетках та зберігається у Приватному архіві академіка Філарета Колесси" (с. 373).

Так само всебічно І. Довгалюк простудіювала другий великий проект Ф. Колесси, зокрема, три його музично-фольклористичні експедиції на Лемківщину

у 1911, 1912 та 1913 роках. Чимало місця в дослідженні І. Довгалюк приділила плануванню експедицій Ф. Колесси, його зустрічам з виконавцями, вибору методів (слуховий та фонографічний) фіксації народної музики, підготовці записів до друку. На завершення підрозділу "Лемківщина", дослідниця ґрунтовно проаналізувала видання мелодій під назвою "Народні пісні з галицької Лемківщини" та подала таблицю-покажчик лемківських зібрань Ф. Колесси, де вказала географію записів, кількість записаних та друкованих творів і дату запису.

У завершальному підрозділі "Полісся" І. Довгалюк розкрила деталі спільної музично-етнографічної експедиції Ф. Колесси, К. Мошинського та Я. Клімашевської на Середнє Полісся у вересні 1932 року. Опираючись на матеріали Приватного архіву академіка Філарета Колесси, дослідниця всебічно відтворила картину цієї експедиції, вказала на рекордовані вченими народномузичні твори, розкрила транскрипційну роботу Ф. Колесси та процес підготовки до друку збірника "Народна музика на Поліссі", простежила долю фонографічних валиків. Підсумовуючи поліську експедицію, І. Довгалюк зазначила, що вона була "вдалою і результативною у дослідженні та збереженні поліського музичного фольклору" (с. 429).

П'ятий розділ монографії "Народномузичне архівування в Україні" містить історію заснування фонограмархівів в Україні. На думку І. Довгалюк, вона "була досить тернистою і загалом багато в чому подібною до того, що відбувалося у сусідніх народів" (с. 432). Авторка простежила створення центру фонограмархіву при НТШ і діяльність Лесі Українки, О. Роздольського, Ф. Колесси, С. Томашівського. Далі у монографії дослідниця широко зазнайомила зі спробою закласти фонографічний архів при Цісарсько-королівському університеті імені цісаря Франца І у Львові (тепер Львівський національний університет імені Івана Франка), як філіал Віденського фонограмархіву та праці у цьому напрямі професора К. Твардовського. Спеціальну увагу в монографії зосереджено на містечку Кременці, де наприкінці 1930-х років при місцевому ліцеї було засновано Волинський науковий інститут, одним із завдань якого – створення фонограмархіву. Серед збирачів волинського фонограмархіву І. Довгалюк виділила І. Гіпського та Ю. Цехміструка.

На жаль, вся колекція фонографічних валиків Ю. Цехміструка була знищена німцями 1944 року, а фонозаписи І. Гіпського, з приходом радянської влади на Західну Україну, були передані Кременецькому краєзнавчому музею, що був створений на базі Кременецького ліцею. Певні зміни спіткали і фонозбірку НТШ, як зазначила І. Довгалюк: "Спочатку її помістили в Етнографічному відділі Природничого музею Академії наук УРСР, а згодом 189 «фонографічних вальців» було передано до новоствореного Етнографічного музею" (с. 463).

Ведучи мову про новітні фоноархіви І. Довгалюк проаналізувала діяльність Кабінету музичної етнографії Академії наук під керівництвом К. Квітки, який, орієнтуючись на Віденський та Берлінський фонограмархіви, намагався започаткувати у цій установі такі напрями роботи, як "нагромадження, копіювання та обмін фонозаписами, створення фонохрестоматій тощо" (с. 484). Деякі напрями, започатковані К. Квіткою, після його переїзду у 1933 році до Москви, намагався продовжити В. Харків, проте це ставало щоразу все важче й важче, через радянську цензуру. Дослідниця простежила діяльність Кабінету до 1948 року.

П'ятий розділ монографії І. Довгалюк завершила аналізом сучасних колекцій фонографічних валиків в Україні. В поле зору дослідниці були узяті Львівські

фонограмархіви (колекція О. Роздольського, колекція фонографічних валиків Приватного архіву академіка Філарета Колесси, колекція фонографічних валиків Інституту народознавства НАН України), архів Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології імені Максима Рильського, Єврейська збірка фоноваликів Національної бібліотеки України імені Володимир Вернадського.

У шостому розділі монографії ("Фонографічна україніка за кордоном") І. Довгалюк розкрила колекції української народної музики, що зберігаються на сьогодні у різних закордонних фонозбірнях, зокрема, це Колекція валиків Івана Панькевича в архівах зарубіжжя, Українська народна музика у фондах Берлінського фонограмархіву, Українська фоноспадщина в архіві Пушкінського дому, Закарпатський фонографічний доробок Бели Бартока у Будапештському етнографічному музеї, Народномузична україніка у фондах Бібліотеки Конгресу США. До кожної із колекцій І. Довгалюк подала інформацію про її передісторію та наповнення.

У монографії І. Довгалюк торкнулася важливого питання, а саме формування, створення фоноархівів. Хоч у монографії цей аспект пов'язаний зі записами на фонограф і формування колекцій валиків, проте питання фоноархівів, чи фонограмархівів залишається актуальним і на сьогодні. Визначний український етномузиколог В. Гошовський стверджував, що "Дати безсмертя народним виконавцям старшого покоління, які є носіями традиційного (автентичного) фольклору, ми не можемо, але в наших силах і можливостях є засоби для фіксації і збереження того, що ще лунає в традиційних формах. Зберегти для наших нащадків автентичну народну пісню як звучащий феномен, як пам'ятку історії, як мистецький скарб – наш моральний обов'язок. Тому першочерговим завданням в галузі народної музичної культури на сучасному етапі слід вважати створення у Львові, в Ужгороді, Івано-Франківську, Чернівцях та Пряшеві (Свиднику) ФОНОГРАМАРХІВІВ автентичного музичного фольклору Карпат та прилеглих регіонів"[1].

Монографія Ірини Довгалюк написана фаховою, читабельною, гарною українською мовою. І не зважаючи на її наукову специфіку, чисельність фактів, частих екскурсів у минуле і сучасне, конкретне і загальне, сприяє її доступності для прочитання категорії людей, що не належать до спеціалістів у галузі фольклористики, а є шанувальниками української культури.

[1] До питання функціонування наукового центру карпатознавства // Благовісник праці : науковий зб. на пошану акад. М. Мушинки / уклад., ред. та передм. М. Зимомрі. – Пряшів, 1998. – С. 25–30.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 325–328
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2016. Issue 17. P. 325–328

Любов ВОЛОШИН

ХРИСТИНА САНОЦЬКА (1931–1999)

Рецензія на видання: **Христина Саноцька (1931–1999): покажчик друкованих праць та архівних матеріалів / укладач М. О. Нестайко; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; НАН України, Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. – Львів, 2014. – 138 с.**

Праця укладача цього покажчика Маркіяна Нестайка – молодшого наукового співробітника Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ України ім. В. Стефаника особливо актуальна і цінна сьогодні, коли перед науковим українським мистецтвознавством гостро постає потреба підсумувати і проаналізувати накопичені впродовж ХХ століття значні напрацювання вітчизняної мистецтвознавчої думки (як у царині науково-теоретичних праць, так і художньої критики).

Зауважимо, що в цьому напрямі у Львові вже зроблено низку поважних кроків. Уже на початку 1990-х років Національним музеєм у Львові ім. А. Шептицького започатковано видання серії бібліографічних покажчиків праць наукових співробітників установи – Михайла Драгана, Ірини Гургули, Ярослава Нановського (всі – в 1994 році), Миколи Батога (2001 року) та інших.

Також останніми роками з'являються цікаві публікації та книжкові видання, присвячені творчому доробку визначних представників української мистецтвознавчої думки – досить згадати видання про Миколу Голубця (упорядник С. Костюк) та про Святослава Гординського (упорядник Христина Береговська), не кажучи вже про неоціненне для дослідників наукове видання "Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ ст.". Це антологія, яка вийшла друком у Львові 2012 року за редакцією Романа Яціва.

Цінним доповненням такого роду видань є бібліографічний покажчик друкованих праць та архівних матеріалів відомого львівського мистецтвознавця Христини Саноцької, професора Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова у Львові (тепер Українська академія друкарства), заслуженого діяча мистецтв України. Упорядником покажчика є молодий дослідник – Маркіян Нестайко, молодший науковий співробітник Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.

Покажчик вийшов друком у Львові 2014 року і є, на диво, вичерпним, естетично оформленим книжковим виданням, що висвітлює цілість життя, характер особистості та основні напрями наукової, культурно-освітньої та педагогічної праці вченої.

Христина Саноцька (1931–1999) – одна із найбільш помітних постатей в історії львівського мистецтвознавства другої половини ХХ століття. Випала їй нелегка доля більшу частину свого творчого життя працювати в задушливій атмосфері тоталітарного режиму в Україні періоду 1950–1980-х років. У складних умовах того часу, долаючи усілякого роду цензурні обмеження, заборони та приписи так званої "нормативної естетики" соцреалізму, Христина Саноцька десятками

років послідовно утверджувала у своїй педагогічній діяльності, в критичних та наукових працях національне обличчя укранської образотворчої культури. Її перу належать численні дослідження і науково-популярні публікації про творчість цілої плеяди укранських митців – не тільки визначних класиків, як А. Манастирський, М. Івасюк, Ю. Панькевич, І. Труш, О. Кульчицька, М. Пимоненко, І. Їжакевич та інші, але і її сучасників – С. Караффи-Корбут, В. Касіяна, М. Грегорійчука, Я. Чайки, і тих, хто незаслужено був забутий, або замовчуваний режимом, зокрема Г. Захаріясевич, Н. Мілян, Н. Кисілевський та інші.

Опріч чисельно зібраних літературних джерел про наукову і педагогічну діяльність Х. Саноцької, важливу і дуже цінну частину опрацьованих у покажчику матеріалів становить архів вченої, переданий у 2001 році її родиною до тодішньої Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника.

Відповідно до специфіки базових матеріалів упорядник М. Нестайко обрав чітку та ясну структуру покажчика, що складається із трьох основних розділів, своєю чергою поділених за змістовим наповненням на окремі підрозділи. У першому розділі покажчика охоплено цілість друкованих праць ученої – її монографічні та альбомні видання різних років, каталоги, наукові публікації, статті у пресі й рецензії на виставки. Це найвагоміший розділ покажчика, що начислює понад 200 позицій і засвідчує широке коло мистецтвознавчих зацікавлень Х. Саноцької – від проблем та імен вітчизняної образотворчої класики до різних актуальних аспектів тогочасного мистецького життя Львова й України загалом. При тому вчену однаковою мірою цікавлять митці та художні явища із найрізноманітніших сфер української образотворчості – живопису, естампної та книжкової графіки, скульптури, декоративно-ужиткового та народного мистецтва.

У другому розділі покажчика опрацьовано літературу про Х. Саноцьку – згадки у різних виданнях про факти її наукової, громадської та педагогічної діяльності.

Велику науково-пізнавальну вартість має третій розділ покажчика, у якому подано первинний реєстр документів приватного архіву Х. Саноцької. До нього увійшли різні документальні матеріали до біографії вченої, рукописи її праць, доповіді, виступи, промови, телесценарії, епістолярна спадщина, ілюстративні та образотворчі матеріали, фотоматеріали, тощо. Цей розділ чітко усистематизований у рубриках, які дають змогу легко орієнтуватися в матеріалі.

Завершує видання покажчик імен та вдало підібраний ілюстративний матеріал (фотографії з творчого життя вченої, присвячені їй екслібриси різних художників, тощо.) Щодо ілюстративного матеріалу, зазначимо, що вартувало б доповнити його зразками картин Христини Іванівни. Це допомогло б розкрити Х. Саноцьку не лише як мистецтвознавця, але й як людину, котра мала хист до мистецтва і сама малювала. Доповнює образ мистецтвознавця короткий змістовний вступ упорядника, в якому він зосередився на біографії вченої та обґрунтував мету та структуру своєї праці. Доцільно відзначити вдало вирішений скромний і водночас естетично виконаний дизайн книжки.

Загалом укладач цього покажчика виконав велику скрупульозну працю, яка дає в руки сучасних мистецтвознавців та культурологів неоціненний матеріал для подальших наукових досліджень у різних сферах вітчизняного мистецтва.

Review on edition: **Hrystyna Sanotska (1931–1999): index of printed works and"Galicain Academic Chamber Choir": Way to Accomplishments archive materials / compiler M. O. Nestayko, Editor L. Snitsarchuk. National Academy of Science in Ukraine, of Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine. – Lviv, 2014. – 138 p.**

The work of the compiler of given index Markiyan Nestayko – Junior Scientist of the Institute of researching librarian art resources of Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine is especially actual and valuable today when before the scientific ukrainian art criticism acutely stands a need to summarize stored during the XX century significant developments of national art criticism thought. (as in the field of scientific theoretical works and as well as in the art critics).

It should be made a note that in this field in Lviv have already been done a lot of significant steps. In the beginnings of 1990-th by Lviv National Museum named after Andrey Sheptytskyi was launched the publishing of the series of librarian indexes of scientists' researches of the establishment – Myhailo Dragan, Iryna Gurgula, Yaroslav Nanovskyi (all – in 1994), Mykola Batih (2001) and others.

Also in the recent years have appeared interesting publications and scientific editions, devoted to creative reserve of a number of prominent representatives of Ukrainian art criticism thought – it is worth to remember the edition about Mykola Holybetz (compiler S. Kostjuk) and about Svyatoslav Hordynskyi (complier Hrystyna Beregovska), not saying about an invaluable for researches scientific edition (Art ideas, meanings, interpretations: Ukrainian theoretical thought of the XX century). Anthology, which was edited by Roman Yatziv went out printed in Lviv 2012.

A valuable edition of such kind is a bibliographical index of printed works and archived materials of famous Lviv art critic Hrystyna Sanotska, the professor of Ukrainian Polygrafic Institute named after Ivan Fedorov in Lviv (now – Ukrainian Academy of Printing), honoured leader of ukrainian art. The compiler of the given index is Markiyan Nestayko – Junior Scientist of the Institute of researching librarian art resources of Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine.

This index was printed in Lviv in 2014 and is a real comprehensive, esthetic decorated book edition that highlights the integrity of life, the character of the personality and the main directions of scientific, cultural, educational and pedagogical scientist's works.

Hrystyna Sanotska (1931–1999) – one of the most prominent figures in the history of Lviv art criticism of the second half of the XX century. She had not an easy faith to work and a big part of her creative life in the atmosphere of stifling tolitar regime in Ukraine in 1950-1980. In difficult conditions of that time overcoming all kinds of cencorship limitations, forbiddens and prescriptions, so called "normative estetic" of socialist realism, Hrystyna Sanotska dozens of years step by step has sustained in her pedagogical activity, in critical and scientific works the national face of Ukrainian art culture. By her were written a lot of researches and scientific popular editions about the activity of a whole galaxy of Ukrainian artists – not only about significant classics as A. Manastyrskyi, M. Ivasuk, J. Pankevych, I. Trush, O. Kulchytska, M. Pymonenko, I. Jizhakevych and others, but also about contemporaries – S. Karaffa-Korbut, V. Kasiyan, M. Hregorijchuk, Y. Chaika and those who were undeservedly forgotten or silenced by the regime such as: H. Zahariasevych, N. Milyan, N. Kysilevsky and others.

Besides the numerous gathered literature sources about scientific and pedagogical activity of H. Sanoska, a very important and valuable part of processed materials of this given index is the scientist's archive, which was given in 2001 by her family to that days Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine.

According to the character of the basic materials the compiler M. Nestayko chose a right and clear structure of the index, which consists of 3 main parts, which are divided according to the content feeling on the separate sections. The first section covers the unity of the scientist's printed works – her monographic and album editions of different years, scientific publications, articles in the press and reviews on the exhibitions. It is the most valuable section of the given index that has over 20 positions and confirms a wide circle of art interests of H. Sanotska – from the problems and names of national art classics to different actual aspects of that days Lviv art life and Ukrainian art life in general. At the same time the scientist is interested in the artists and art effects in different fields of Ukrainian art – art, estempic and book graphics, sculpture, crafts and folk arts.

In the second section of the given index is written about the literature about H. Sanotska – mentions in different editions about the facts of her scientific, public and pedagogical activity.

A great scientific – thematic value has the third section of this index which is a primary register of the documents of Hrystyna Sanoska private archive. It was composed with the documental materials to the scientist's biography manuscripts of her works, reports, performances, speeches, TV sceneries, epistolary heritage, illustrative and art materials, photo documents, etc. This section is clearly systemized in rubrics which allow you to orientate easily in this material.

The edition is complicated by the index of the names which is successfully matched by illustrative material (photos from scientists creative life, devoted to her bookplates of different artists, etc.) Speaking about the illustrative material, we should admit that it was worth be complited by the examples of Hrystyna Ivanivna's pictures. It would help to reveal H. Sanotska as an art critic but also like a man who had an artistic ability and painted too. The image of the art critic is composed by a short contents of the compiler, in which he stops on her biography and substantiate the aim and the structure of his work. It should be noted that the design of this book is modest and at the same time esthetic.

In general, the compiler of the given index made a great scrupulously work, which gives into the hands of modern art critics and cultural scientists invaluable material for further scientific researches in different fields of national art*.

* Переклад Зоряни Нестайко.

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Valeria SHULGINA, Olexander YAKOVLEV
Synergetic Discourse of Culturological Creative Processesin Modern Ukraine.....3

Оксана ПЕТРІВ
Ідейно-художні засади українського мистецтва початку XX століття.....9

Анастасія ПАТЕР
Філософсько-етичні виміри інтерпретації української сакральної музики.....17

Тетяна БІЛАН
Інтертекстуальні рефлексії театрального мистецтва.....30

Людмила БЕЛІНСЬКА
Шляхетство Івана Франка як вияв родинної традиції.....37

Надія ТОВТИН
Становлення музичної культури Закарпаття XX століття (джерелознавчі аспекти).....45

Андрій КОВБАСЮК
Українська пісенно-фольклорна складова музичного життя Львова
кінця XIX–XX століть.....53

Павло СТЕЦЬКІВ
До питання дослідження музикалій музею “Дрогобиччина”
(Дрогобицький ірмолой кінця XVII століття).....61

Валентина БИСТРЯКОВА, Алла ОСАДЧА, Євген ГУЛА
Плакат – як засіб соціальної реклами.....69

МУЗИКОЗНАВСТВО

Наталія БЕЛІЧЕНКО
Про поліфункціональність “основної побудови” Сергія Танєєва.....78

Галина МЕДВЕДИК, Юрій МЕДВЕДИК
Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників
кінця XIX – першої третини XX століть.....88

Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ
Сакральні мотиви й символи в програмній фортепіанній музиці
українських композиторів.....105

Ірина КАЗНОХ
Цикл п’яти пасхальних стихир в українській сакральній монодії
за Любачівським ірмологіоном 1674 року.....113

Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА
Хоровий спів як бренд української музичної культури.....122

Тетяна ФІШЕР
На шляху професіоналізації: хоровий рух Галичини період німецької окупації.....129

Богдан ШКІЛЬНИК
Специфіка композиторської творчості представників
“Нової школи церковної музики” в жанрі обробки української різдвяної пісні
(кінець XIX – перша половина XX століття).....136

Лариса ДУДА
Музична трансформація пісень літературного походження
в бандурній творчості.....144

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Зіновій ДЕМЦЮХ
Чародії батути.....151

Андрій КАРПЯК
Особливості сприйняття та відтворення художніх завдань
у звукодинамічній амплітуді голосу флейти.....159

Володимир ПАСІЧНИК, Мар’яна ФЕРЕНДОВИЧ
“Галицький академічний камерний хор”: шлях до звершень.....167

Віктор ПАЛАМАРЧУК
Деякі аспекти зародження та розвитку українського гітарного мистецтва
(кінця XVIII–XIX століть).....177

ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО

Володимир СИВОХІП
Фольклористична спадщина Зиновія Лиська в контексті розвитку
українського етномузикознавства першої половини XX сторіччя.....185

Olha KOLOMYYETS
Ukrainian-Indian Ethnomusicological Dialog: Beginnings
(The Author’s Experience in Kirana Gharana).....199

ТЕАТРОЗНАВСТВО

Майя ГАРБУЗЮК
Антоній Мальчевський бачив Богдана Хмельницького?.....210

Надія ТЕРЕЩУК
До історії перших професійних акторів в Галичині (1770–1790 роки).....219

Наталія ГУБРІЙ
Театрально-педагогічна діяльність Михайла Верхацького
в Узбекистані (1936–1952 років).....228

Агнія ПАШКЕВИЧ
Останні гастролі театру імені Вс. Мейєрхольда у Харкові (1935–1936 роки)
в контексті культурно-мистецького життя міста.....238

ХОРЕОЛОГІЯ

Олена МАРТИНЕНКО
Історико-педагогічні й сучасні підходи до дитячої танцювальної діяльності.....246

Олександр ПЛАХОТНЮК
Василина Степанівна Щурат-Глуха (схиігуменія Вероніка)
забута постать львівської сцени.....255

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Ганна ГАВРИЛІВ
Ранні форми мистецьких об'єднань на території України (XI–XVIII століття)
(історико-культурний контекст).....262

Лариса КУПЧИНСЬКА
Олександр Гайдецький і його список студентів Віденської академії мистецтв.....271

Ярослав БОБОШ
Українська тематика в творчості польських художників
наприкінці XIX століття.....281

Алла ОЖОГА-МАСЛОВСЬКА
Колекції японського мистецтва в Україні.....288

ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Лілія ПРОЦІВ
Історія музичної педагогіки в Україні: духовні виміри.....297

Галина ДИКА
Ритмопластика та рухові ігри як невід'ємна складова музичного
і художньо-творчого виховання дітей.....304

Тетяна БОДРОВА
Методична підготовАність майбутніх учителів музики:
нові можливості особистісного ресурсу.....311

РЕЦЕНЗІЇ

Володимир ПАСІЧНИК
Про фонографування народної музики в Україні.....318

Любов ВОЛОШИН
Христина Саноцька (1931–1999).....325

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ART

Валерія ШУЛЬГІНА, Olexander ЯКОВЛЕВ
Синергетичний дискурс культуротворчих процесів в сучасній Україні.....3

Oksana PETRIV
The ideological and artistic bases of the Ukrainian Art of the early XX century.....9

Anastasiia PATER
Philosophical and ethical dimensions of interpretation
of the Ukrainian sacred music.....17

Tetjana BILAN
Intertextual reflections of theatrical Art.....30

Ludmyla BELINSKA
The Nobility Ivan Franko's as Family tradition.....37

Nadia TOVTYN
Formation of music culture in Transcarpathia of the 20th c.
(source study considerations).....45

Andrij KOVBASYUK
Ukrainian song folklore component of Lviv musical life late XIX–XX century.....53

Pavlo STETSKIV
On the Study of musicalia's of "Drohobych Land" local History Museum
(Drohobych irmolohion of the end 17th c.).....61

Valentina BYSTRYAKOVA, Alla OSADCHA, Yevhen HULA
Poster as a means of social advertising.....69

MUSICOLOGY

Nataliya BELICHENKO
About polyfunctionality of the S. I. Taneyev's "Basic Structure".....78

Halyna MEDVEDYK, Jurij MEDVEDYK
Ukrainian Composers – compilers of first school of the late 19th – early 20th century.....88

Oksana KOVALSKA-FRAIT
Sacred Motifs and Symbols in programme piano music of Ukrainian composers.....105

Iryna KAZNOKH
The cycle of five Easter canticles in the Ukrainian sacral Monody taken
from Lubachivsky Irmolohion of 1674.....113

Zoryana LASTOVETSKA-SOLANSKA
Choral singing as a brand of Ukrainian musical culture.....122

Tatiana FISHER
Towards professionalization: choral movement in Galicia during the German occupation.....129

Bohdan SHKIL'NYK
Specifity of composer creativity of representatives
of the "New School of Church Music" in the genre
of the Ukrainian Christmas songs elaboration (end XIX – beginning XX century).....136

Larysa DUDA
The Musical Transformation of the songs of literary origin
in the bandura creativity.....144

PERFORMING ARTS

Zinoviy DEMTSIUKH
Magicians of the Baton.....151

Andrij KARPYAK
Features of perception and reproduction of artistic problems
in dynamic sound amplitude of flute voice.....159

Volodymyr PASICHNYK, Mariana FERENDOVYCH
"Galicain Academic Chamber Choir": Way to Accomplishments.....167

Victor PALAMARCHUK
Some aspects of Ukrainian guitar art origin and development
(end of the XVIII–XIX centuries).....177

ETHNOMUSICOLOGY

Volodymyr SYVOKHIP
Zinovy Lys'ko folklore heritage development in the Ukrainian ethnomusicology
of the first half of the XX century.....185

Ольга КОЛОМИЄЦЬ
Українсько-індійський етномузикологічний діалог: початки
(досвід автора у вивченні Гхарани Кірана).....199

THEATER STUDIES

Maiia HARBUZIUK
Did Antoniy Malchewski see Bohdan Khmelnytskyi?.....210

Nadiya TERESHCHUK
To the history of the emergence first professional actors in Halychyna (1770–1790).....219

Natalia HUBRII
Theatre and teaching activities in Uzbekistan Michael Verhatskoho (1936–1952).....228

Agniya PASHKEVICH
The last tours of V. Meyerhold's Theater in Kharkov
(in 1935–1936) against the Background of the City's Cultural Life.....238

HOREOLOGY

Olena MARTINENKO
Historical-Pedagogical and Modern Approaches to the Children's Dancing Activity.....246

Oleksandr PLAKHOTNYUK
Vasylyna Shchurat-Hlukha (Veronica Shyihumeniya)
the Forgotten post Lviv scene.....255

FINE AND APPLIED ARTS STUDIES

Hanna HAVRYLIV
Early Forms of Artistic Unions on the territory of Ukraine (XI –XVIII ct.):
historical-cultural context.....262

Larysa KUPCHYNSKA
Alexander Haydetskyi and his list of academy of arts Vienna students.....271

Yaroslav BOBOSH
Ukrainian topics in the works of Polish artist the late XIX century.....281

Alla OZHOHA-MASLOVSKA
Collections of Japanese art works in Ukraine.....288

THEORY AND METHODS OF TEACHING ART COURSES

Lilija PROTSIV
The history of music pedagogy in Ukraine: spiritual dimensions.....297

Halyna DYKA
Rhythm plastics and moving games are the most important parts
of musical and creative education of children.....304

Tetiana BODROVA
Methodical readiness of future teachers of music: new opportunities
for personal resource.....311

REVIEWS

Volodymyr PASICHNYK
About Phonographing Folk Music in Ukraine.....318

Lubov VOLOSHYN
Hrystyna Sanotska (1931–1999).....325